

Filmar e guardar: reflexões sobre “cultura” e imagem a partir do caso Mebêngôkre-Kayapó (PA)¹

Filming and keeping: reflecting on "culture" and image after the Mebêngôkre-Kayapó case

Diego Madi Dias*

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.
Por isso, melhor se guarda o vô de um pássaro
Do que de um pássaro sem vôos.
Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema:
Por guardar-se o que se quer guardar.
"GUARDAR", Antônio Cícero

Resumo: A partir da experiência de vídeo entre os Mebêngôkre-Kayapó, o artigo explora uma concepção específica de "guardar a cultura", dando atenção aos discursos de patrimônio engendrados, representados e criados pelo audiovisual.

Palavras-chave: kayapó, vídeo, patrimônio, cultura.

Abstract: As from the experience of video among the Mebengokre-Kayapo, the article explores a specific concept of "keeping the culture," highlighting the speeches about heritage engendered, represented and created by audiovisual.

Keywords: kayapó, video, heritage, culture

¹ A terra indígena Kayapó (TI KAYAPÓ) está localizada ao sul do estado do Pará e ao norte do Mato Grosso. Autodenominados Mebêngôkre, os Kayapó são cerca de 6 mil pessoas (FUNASA, 2006) espalhadas por diversas aldeias ao longo do curso superior dos rios Iriri, Bacajá, Fresco, Riozinho e outros afluentes do rio Xingu. A pesquisa sobre os usos do vídeo entre os Kayapó foi realizada em contato com o grupo da aldeia Môikarakô, localizada no município de São Félix do Xingu (PA). A pesquisa esteve diretamente relacionada às atividades do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, e ao Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas. Agradeço pelo apoio de José Carlos Levinho e a parceria de André Demarchi. Eliska Altmann, Els Lagrou, José Reginaldo Gonçalves, Octávio Bonet, Ruben Caixeta de Queiroz e, especialmente, Marco Antonio Gonçalves contribuíram com comentários valiosos a uma primeira versão das reflexões ora apresentadas.

* Doutorando, UFRJ

1 Introdução

A produção audiovisual em contextos indígenas atinge, nesse início de século, um momento de consolidação que parece estar relacionado a um cenário de crescente interesse (geral e indígena) acerca da ideia de cultura². A primeira experiência nesse sentido aconteceu em 1966, quando uma série de seis documentários em curta-metragem foi produzida por estudantes indígenas do *Navajo's Project*, conduzido em Pine Springs (Arizona, US) por Sol Worth e John Adair. Na ocasião, eles se perguntavam

what would happen if someone with a culture that makes and uses motion pictures taught people who had never made or used motion pictures to do so for the first time? (WORTH; ADAIR, 1972, p. 3).

Desde então, iniciativas como essa ganham força em um contexto de hibridismo que marca a contemporaneidade indígena. As mais expressivas envolvem povos nativos norte-americanos, australianos e da bacia amazônica (SHOHAT; STAM, 2006, p. 70).

A produção indígena de mídia se coloca como um objeto interessante justamente na medida em que faz parte do encontro interétnico, mobilizando problemáticas essenciais, tais como: tradição e modernidade, representação e autoridade, autenticidade, patrimonialização da cultura, autoria e propriedade intelectual etc.

2 Uma conversa sobre "cultura" e imagem

A problemática na qual se insere a presente discussão equivale àquela colocada por José Reginaldo Gonçalves ao tratar do potencial paradigmático que o conceito de "cultura" adquire, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, para a interpretação da experiência humana e entendimento da história da humanidade. Caracterizando uma tensão clássica entre concepções "universalistas" e outras "relativistas" (GONÇALVES, 2007, p. 240-241), o autor procura obter rendimentos que - para além de reeditar a "velha oposição" (GONÇALVES, 2007, p. 242) - possam "iluminar um outro aspecto: o reconhecimento ou não do caráter ficcional da cultura" (GONÇALVES, 2007, p. 242). Argumenta que um ponto comum entre

universalistas e relativistas é, precisamente, uma concepção de linguagem como representação. Ambas as perspectivas concebem essa metáfora central para a noção moderna de cultura, a linguagem, restringindo-a a seu uso como representação. Nesse raciocínio, a cultura vem a ser pensada também como representação [...] (GONÇALVES, 2007, p. 244).

²De acordo com Marco Antonio Gonçalves (2010a, p. 87-104) "Zonas de contato: quando 'cultura' se torna um conceito nativo (os índios na contemporaneidade)".

E desenvolve que uma concepção de linguagem que permita considerar a tarefa de representação como um *uso* (entre outros possíveis) irá enfatizar uma dimensão de "criatividade" da cultura. Chega, portanto, à formulação de Roy Wagner, segundo a qual "a antropologia é o estudo do homem 'como se' existisse cultura" (WAGNER, *apud* GONÇALVES, 2007, p. 245). A partir dessa perspectiva, "cultura" se coloca como uma "invenção" necessária ao entendimento das práticas humanas como relacionadas a um contexto de sentido, expressando um "ponto de vista" interessado em obter alcance explicativo, metáfora analítica a partir da qual se torna possível a apreensão das experiências humanas e a organização dessas experiências em formas "objetivas", "visíveis", "pensáveis" (GONÇALVES, 2007, p. 245).

O autor avança em uma discussão sobre "a cultura como conversa" (GONÇALVES, 2007), conforme proposta de Kenneth Burke. A história cultural, nesse raciocínio, poderia ser pensada como uma interminável conversa que inclui vários participantes, mobilizando alianças e embates entre diferentes pontos de vista. Sugere então a imagem de uma "sala de debates", onde entram e saem pessoas: nenhum dos participantes seria capaz de remontar toda a discussão, uma vez que ela é anterior a cada um daqueles que conversam e também permanecerá em desenvolvimento após que cada um deixe a sala.

Duas dimensões dessa "conversa" merecem ser exploradas aqui, de forma a tratar especificamente do caso estudado: [1] a entrada dos índios na "sala de debates" e [2] o modo como a "conversa" tem se estabelecido a partir de novas ferramentas discursivas.

Para tratar do primeiro ponto, faremos alusão ao texto recente de Manuela Carneiro da Cunha (2009) que, ao analisar questões relativas ao direito intelectual sobre conhecimentos tradicionais, parece ajudar com a distinção proposta entre cultura e "cultura". O uso entre aspas permite tratar do conceito considerando a apropriação nativa de um paradigma, até então, caro à teoria ocidental. De acordo com a autora, e

na linguagem marxista, é como se eles [os "nativos"] já tivessem 'cultura em si' ainda que talvez não tivessem 'cultura para si'. De todo modo, não resta dúvida de que a maioria deles adquiriu essa última espécie de 'cultura', a 'cultura para si', e pode agora exibi-la diante do mundo. Entretanto, [...] essa é uma faca de dois gumes, já que obriga seus possuidores a demonstrar performaticamente a 'sua cultura' (CUNHA, 2009, p. 313).

Em seguida, esclarece que cultura e "cultura" não se referem exatamente a conteúdos diferentes, mas também "não pertencem ao mesmo universo de discurso" (CUNHA, 2009, p. 313). Em um esforço de maior precisão conceitual, sugere que o uso entre aspas se refira às "unidades num sistema interétnico" (CUNHA, 2009, p. 356), contexto em que a consciência de uma "cultura" "atuaria como recurso e como arma para afirmar identidade, dignidade e poder" (CUNHA, 2009, p. 373). É flagrante, portanto, a partir dessa perspectiva, o acionamento da categoria "cultura" como canal dialógico que possibilita estabelecer uma *relação performatizada*.

O segundo ponto se refere justamente ao *modo* como se estabelecem essas relações. Se estamos tratando da "cultura" como instrumento de afirmação (em que importa a performance), e até como invenção, o paradigma visual parece bastante conveniente como maneira de *dar visibilidade* aos diferentes pontos de vista em uma "conversa" que passa a incluir novos participantes.

Deve-se assumir, nesse sentido, que o desenvolvimento de novas tecnologias está necessariamente vinculado a circunstâncias sociais e culturais que permitem esses novos recursos. Em outras palavras, cabe notar que o audiovisual chega aos povos indígenas como um modo eficaz de tecer relação com a sociedade envolvente, dada a importância que a imagem assume no mundo contemporâneo.

Marco Antonio Gonçalves (2010b), em artigo que analisa diferentes leituras acerca das imagens, identifica uma passagem da oralidade para a ênfase na cultura visual. Recuperando diferentes concepções da imagem, desde Platão, sublinha o caráter ambíguo das imagens como capaz de colocar questões fundamentais. Em suas palavras,

as leituras imagéticas nos ajudam a compreender conceitos cruciais como os de realidade, representação, simulação, falso, verdadeiro, cópia, original – conceitos que nos guiam na percepção do mundo e na forma como construímos nossas relações sociais (GONÇALVES, 2010b, p. 14).

Um grande interesse atual pela visualidade estaria construindo um mundo "superpovoado por imagens" (GONÇALVES, 2010b, p. 17), onde as relações sociais passariam justamente por mediações imagéticas como uma nova forma, por excelência, de concebermos e nos apropriarmos do mundo ao redor.

Essas seriam linhas gerais que possibilitam contextualizar a prática indígena do vídeo em um quadro mais amplo. A seguir, procuro analisar as especificidades que o caso kayapó nos oferece.

3 Caracterizando o video entre os Kayapó

Ao serem perguntados sobre filmagem, os Kayapó sempre me diziam estar guardando a cultura para os filhos e netos, de modo que ela não acabasse. Uma tendência intuitiva teria sido a de relacionar o uso do vídeo a uma razão prática, segundo a qual o audiovisual proveria melhores resultados em uma dinâmica de transmissão e manutenção de conhecimento. Procurei não seguir essa intuição, que acreditava estar tão informada pelas *minhas* razões práticas, especialmente porque eu me encontrava na condição de representar um projeto de documentação. Obviamente, não se trata de negar que as atividades entre os Kayapó, como em qualquer grupo humano, possam envolver cálculo. Entretanto, a prática nativa de filmagem se mostrou estar para além de uma perspectiva baseada unicamente em finalidade - e isso, em verdade, tornou cansativo o trabalho de ensiná-los sobre vídeo e fotografia na medida em que parecíamos muitas vezes não estar fazendo ou querendo fazer a mesma coisa. Foram desencontros que, se dificultaram o trabalho de documentação, agora enriquecem o trabalho de análise. A despeito das razões práticas (minhas e deles), o que segue é uma descrição inicial do uso do vídeo entre os Kayapó, onde procuro justamente compreender *como* guardam por imagens.

Realizamos em Mõikarakô oficinas audiovisual e fotográfica com três alunos participantes do "projeto" (este termo é frequentemente enunciado pelos indígenas, em português, para se referir às várias parcerias estabelecidas com a sociedade envolvente). As atividades do projeto consistiram em aulas expositivas sobre vídeo e fotografia, exibição de filmes e exercícios de captação de imagens. Mais tarde, atendendo a uma demanda da comunidade, passamos a realizar também sessões noturnas de visionamento das filmagens que realizávamos durante o dia. Os alunos foram os jovens Axuapé, Pawi-re e Bepnhô - este último da aldeia de Kôkramôro, onde também realizamos trabalho de documentação. Mokuká, mais velho que os demais, tem contato com o vídeo desde o final dos anos 1980 e sua participação se deu de modo a fornecer um exemplo de trabalho com o vídeo.

A escolha dos participantes já coloca o primeiro ponto para o qual desejo chamar a atenção, indicando a necessidade de reconhecermos diferentes motivações e sentidos que podem assumir a prática nativa do vídeo enquanto um "projeto". Isso porque as pessoas escolhidas não correspondiam necessariamente àquelas com maior "aptidão" ou mesmo "interesse" para o manuseio dos equipamentos³. Havíamos

³ As aspas utilizadas nessa sentença procuram relativizar conceitos nativos do antropólogo, enfatizando certa arbitrariedade inerente ao uso de quaisquer critérios. Não quero sugerir que os alunos não tenham tido "aptidão" ou "interesse", mas esses, definitivamente, não foram os critérios acionados para a escolha dos participantes.

pensado inicialmente em abrir inscrições para a participação nas oficinas, mas não foi preciso: antes de propormos qualquer coisa, os três alunos foram escolhidos por um consenso do conselho de homens, reunido no *ngà*, espaço que ocupa o pátio central da aldeia⁴.

A escolha se baseou claramente na distribuição política de recursos adquiridos do exterior, como são vistos os "projetos". Participar dessa decisão, definitivamente, não fazia parte do nosso escopo de trabalho. As "vagas" não foram oferecidas para que as pessoas se dispusessem voluntariamente e se tratou, a meu ver, da distribuição simultânea de um direito e um dever, de modo que às vezes os alunos pareciam realmente estar envolvidos com aquilo por obrigação (o que provavelmente nos seria estranho com relação ao trabalho de um "cineasta"). Eu diria que apenas um deles demonstrou interesse espontâneo, o que não significa que essa questão fosse vista como um problema pelos próprios índios: ser designado para uma atividade de um "projeto" é também uma maneira de status.

Em nossas oficinas, exibimos diferentes filmes, com temáticas indígena e não-indígena. Desejávamos estimular os alunos para que eles tivessem ideias para a produção de novas imagens. Insistimos que *cada* um trouxesse propostas de argumentos para filmagem. Não funcionou. O filme que conseguimos realizar envolveu toda a comunidade, tendo a ideia partido de uma reunião coletiva em que, após assistirem a um vídeo dos Panará (que encena uma guerra contra os Kayapó), resolveram revidar com um filme-resposta, em que fariam "melhor que eles".

A inclusão de uma pessoa de outra aldeia também seguiu motivações políticas de distribuição de recursos. O cacique Horácio Akiabôro, "chefe da nação kayapó" na CNPI⁵, sempre destacou em seu trabalho a necessidade de conceder bens também para outras aldeias, o que às vezes causava desconfortos internos. Presenciei, perto do natal de 2009, uma distribuição de presentes obtidos a partir de mercadorias retidas na alfândega⁶ e, nessa ocasião, houve reclamações pelo fato do cacique ter disponibilizado uma parte dos bens para outras aldeias. Nossa ida para Kôkramôro

⁴ Nos subprojetos paresi e tupiniquim foram abertas inscrições para a participação nas oficinas (informações de Priscila Bittencourt, obtidas em comunicação pessoal). Entre os Ticuna, houve anúncio por alto-falante para que as pessoas se dispusessem a participar (informações de Felipe Agostini, obtidas em comunicação pessoal). Não há dados suficientes para analisar as particularidades envolvendo os critérios de participação entre os Paresi, Tupiniquim ou Ticuna. Este também não seria o nosso objetivo. Apresento essas informações aqui para destacar a especificidade ocorrida entre os Kayapó. Os casos mencionados fazem todos parte do mesmo projeto de documentação, mantido pelo Museu do Índio em parceria com núcleos de pesquisa e associações indígenas.

⁵ A Comissão Nacional de Política Indigenista foi criada por decreto de 22/03/2006 pelo presidente Luís Inácio Lula da Silva. Mantém reuniões bimestrais entre representantes do governo e lideranças indígenas, ambas as partes com direito a voto e garantida a paridade entre governamentais e não-governamentais (BRASIL, 2006).

⁶ Trata-se de uma medida governamental de distribuição de mercadorias retidas na alfândega brasileira aos povos indígenas. O acesso a esses bens constitui matéria política por excelência, aqui colocando em contato elementos das políticas nativa e nacional. Articula e apresenta diferentes e múltiplas maneiras de ser chefe.

seguia as mesmas motivações, onde *nós* éramos os bens compartilhados. Gerou também os mesmos desconfortos.

Ficou claro, desde o início, o quanto os índios controlavam nossas atividades e nossa vida na aldeia, dando o ritmo dos trabalhos e muitas vezes decidindo pela realização de festas e rituais *para a* filmagem. Acredito mesmo que a atividade ritual tenha se intensificado com a realização das filmagens. As imagens mais bonitas que pude registrar apresentam uma sessão de pintura corporal realizada por uma mulher em seu neto. Ela aplicou cuidadosamente o padrão do Jabuti em todo o corpo dele: na parte da frente e, depois de secar, em toda a parte dorsal. Cortou tipicamente seu cabelo e pintou também a região central da cabeça do menino. Enfim, pintou-lhe o rosto. A realização da pintura levou dois dias inteiros, durante os quais eu voltava à casa para conversar e realizar novos planos de filmagem. Soube que seria realizada através de Akiabôro, que *me designou* para registrá-la: "vá até aquela casa, vão pintar um menino *para você filmar*".

Outro exemplo envolvendo Akiabôro demonstra o quanto controlavam a situação: suas entrevistas eram sempre encerradas formalmente - "é isso que eu tinha para dizer", repetindo uma frase que frequentemente aparecia ao final dos discursos formais que caracterizam a fala pública na casa dos homens (*ngà*). Lembro-me de eventualmente tentar continuar, fazendo outras perguntas, e então ele respondia que já havia falado tudo.

É importante dizer que de nenhum modo os Kayapó foram intransigentes ou deixaram de demonstrar cordialidade, simpatia e amizade. São mesmo pessoas acolhedoras e que gostam de fazer amigos. Esses "desencontros", conforme estou chamando aqui, referem-se às diferentes expectativas, minhas e deles, quanto ao trabalho no projeto. Demonstram as dificuldades que tivemos algumas vezes para conciliá-las. Jamais se refletiu, no entanto, em uma dificuldade de convivência. Considero importante essa ressalva para que fique claro que a dimensão autoritária da cultura kayapó adquire um sentido social específico, não nega o estabelecimento de relações sociais ou impede sua manutenção. Ao contrário, justamente as torna possíveis através desse meio específico de sociabilidade⁷. Mais uma vez, eu diria que, se em alguns momentos pareceu difícil entrar em acordo quanto às atividades do projeto, sinto-me agora privilegiado por ter vivido essas situações que tanto me fizeram refletir sobre os modos de vida, meu e deles.

⁷ Estou chamando a atenção para algo parecido com o que Pierre Clastres elaborou sobre "a guerra nas sociedades primitivas" (CLASTRES, 2004, p. 229-270), a saber, sua positividade sociológica, ou seja, seu caráter não patológico, mas produtivo.

Entre tantos desencontros, o que mais me incomodava tinha uma consequência material clara. A quantidade de fitas decrescia em ritmo acelerado, sem que conseguíssemos realizar filmagens planejadas, sem que conseguíssemos gerar um "bom material" (novamente, as aspas relativizam *meus* conceitos nativos). Depois percebi que o potencial infinito de consumo das fitas tem a ver com uma ênfase na produção de imagens como etapa que se justifica em si mesma, deslocando a importância do conteúdo para a forma, para a própria atividade de filmagem, e colocando uma questão sobre o armazenamento, ou seja, sobre o modo como os Kayapó guardam por imagens já que produzem uma quantidade tão grande de material audiovisual.

Cabe destacar que as condições em que as fitas são armazenadas não são ideais, fazendo com que o material filmado se torne rapidamente inutilizável – (questão já apontada em Turner (1992a)). Tendo identificado o problema de armazenamento, logo notei que o verbo "guardar" deveria ter seus sentidos melhor examinados. E uma primeira conclusão foi a de relacionar o modo como os Kayapó guardam por imagens a uma dinâmica de (re)produção e uso constantes. Muitas vezes presenciei pessoas na escola abrindo pastas de fotos no computador e vendo todas as imagens que lá estavam disponíveis. Muitas vezes, a mesma pessoa (que eu sabia já ter visto todas aquelas fotos) as via novamente.

É algo semelhante ao expresso pelo poema de Antônio Cícero que aparece como epígrafe. Uma concepção de guardar que difere das ideias de acúmulo ou coleção: mais do que estoque ou variedade de material imagético (respectivamente, preocupações quantitativas ou qualitativas), o que importa é sua constante presença na vida diária da aldeia, seu visionamento e sua utilização muitas vezes redundante.

A ideia não é reveladora apenas do modo como os Kayapó guardam as/por imagens. A frequente utilização do material audiovisual, além de significar um modo de sedimentar valores através do tempo (ou seja, *guardar*), terá consequências para uma ênfase na produção que informa toda a prática do vídeo.

A exibição das imagens filmadas pelas atividades do projeto, que acontecia normalmente durante a noite, coloca-se como um momento privilegiado de relação entre a ideia de guardar e a ênfase dada à produção de imagens. Isso porque não faz sentido dizer para um Kayapó que o que filmamos naquela tarde ainda precisa ser decupado e editado. Eu diria mesmo que filmam durante o dia para ver à noite, ignorando uma distinção possível entre "material bruto" e "produto acabado". É preciso dizer que ignoram tal distinção não no sentido de desconhecerem-na, mas por

menosprezá-la. Isso parece extremamente importante ao passo que não indica uma prática em "estágio rudimentar", mas revela uma escolha. O visionamento coletivo é, desse modo, tanto uma forma de assimilação quanto de consumo imediato (no sentido de prover escassez, esgotamento) e, assim, impõe a necessidade de produção de novas imagens. É interessante perceber que temos, nesse caso, uma recepção ativa: o público ao qual se destinam as imagens não se localiza em um segundo momento do que seria a "cadeia cinematográfica kayapó", mas estão *antes da imagem*, demandam por ela com uma avidez que nos leva do momento de recepção à produção como consequência.

Tal observação ajuda, mais uma vez, a diferir o uso do vídeo entre os Kayapó daquilo que se quer chamar de "cinema indígena". Parece-me definitivamente inapropriado pensar o vídeo indígena a partir de paradigmas que informam as "nossas" visões sobre o cinema – sejam artísticos ou comerciais. Para "nós", o projeto de um filme muitas vezes está em primeiro lugar e a distribuição se coloca como um *problema de finalidade* (como fazer circular o que *já* filmamos), gerando uma oferta maior que a demanda. Esse não é um problema indígena na medida em que a filmagem se dá com o objetivo de guardar e eles guardam por imagens justamente assistindo a elas imediata e repetidamente.

Internamente, não há escassez de público e, ao contrário, os índios parecem ter um potencial infinito de consumo da imagem filmada. Isso faz com que o suposto "cinema indígena" possa abdicar de uma atividade que concentra muitos esforços no mercado cinematográfico (e que, muitas vezes, é acompanhada de políticas culturais): a "formação de plateias". Assim, a autonomia quanto ao consumo de sua própria imagem, por parte dos indígenas, descaracteriza um dos sentidos que o cinema assume na "nossa" cultura cinematográfica. Em oposição à "distribuição como um problema de finalidade", caracterizei em outro lugar (MADI DIAS, 2011) a *dispersão de informação* entre os Kayapó como uma questão que diz respeito à própria *natureza* da comunicação⁸.

Quanto ao conteúdo das imagens, eu diria que os Kayapó filmam e fotografam preferencialmente processos em andamento. Conforme me contou Bepnhô, as pessoas não gostam de assistir a planos em que nada acontece: preferem danças,

⁸ Obviamente, há também em nossa cultura imagética uma demanda por determinados tipos de imagem. Não quero negar a existência de condições sócio-culturais específicas que possibilitem e mesmo proporcionem o surgimento de padrões de imagens nas sociedades modernas contemporâneas. A diferença reside no fato de que, entre os Kayapó, a demanda por imagens endógenas é maior que a oferta, estimulando diretamente a produção de novas imagens. Essa relação não é direta no caso da indústria do cinema (e mesmo no caso de um circuito alternativo de cinema). Trata-se mais, nesse caso, de uma relação estatística e não específica, que possibilita a ocorrência de verdadeiros fracassos de bilheteria – algo que, guardadas as proporções, parece ser algo impensável para o vídeo kayapó.

pinturas, caçadas, pescarias, trabalhos manuais, preparo de comidas, jogos, viagens, encontros e outras situações em que haja uma ação sendo desempenhada por alguém. A ênfase no desempenho processual ajuda a compreender a valorização da imagem filmada em detrimento da fotografia.

Guardar, desse modo, deve ser entendida como uma atividade primordial, que concentra e apresenta de forma privilegiada (mas também simplificada) diferentes usos das imagens. É justamente *o que os índios dizem que fazem com o vídeo* e, também por isso, foi o modo pelo qual comecei a observar desdobramentos que vieram a se tornar mais complexos, caracterizando – em um empreendimento analítico e conceitual – outros usos da imagem. As ideias tratadas aqui, particularmente, relacionam-se ao ato de guardar e dão atenção aos discursos de patrimônio engendrados pelo grupo em questão.

4 Visibilidade, interdição, controle

As fotos das casas também estão contidas nessa modalidade de uso da imagem: guardam histórias. Cada casa tem sua caixa de fotografias, o que aciona narrativas acerca das diferentes situações e momentos registrados nas fotos, rendendo invariavelmente uma boa conversa. As fotos aparecem muitas vezes impressas, emolduradas e penduradas nas paredes, em meio a tantos objetos de uso cerimonial. É como se, assim como os *nekrets*⁹, a imagem existisse exatamente para ser vista.

É importante dizer que não quero sugerir uma relação de equivalência entre as fotos e os objetos rituais. Ao contrário, meu objetivo tem sido justamente o de perceber novos sentidos colocados pela presença das imagens na vida aldeã. Essa aproximação parece interessante apenas na medida em que permite sugerir uma hipótese quanto à assimilação de recursos visuais entre os Kayapó¹⁰. Isso porque podemos pensar nos *nekrets* como indicadores em uma dinâmica ostentatória que mobiliza beleza e riqueza, prestígio e distinção, por meio de uma arte legível (VIDAL, 1992). São sinais diacríticos que expressam aspectos visíveis da sociedade, a saber: sua estrutura e sua organização social. Refiro-me, portanto, a uma legibilidade própria às sociedades Jê - em oposição aos grupos amazônicos, descritos por sua relação

⁹ Bens cerimoniais utilizados de acordo com prerrogativas rituais e transmitidos a partir de idioma de parentesco. Os *nekrets* kayapó têm relação direta com as concepções nativas de beleza e riqueza, indicando prestígio e distintividade; foram inventariados e cuidadosamente descritos em Lea (1986).

¹⁰ Nas sociedades modernas contemporâneas, "nós" também acumulamos fotografias e as utilizamos para acionar a memória de acontecimentos passados. Também as dispomos para que sejam vistas. Estou mais interessado aqui, no entanto, em buscar uma particularidade dos Kayapó em relação a outros povos indígenas do que em comparação às nossas práticas fotográficas não-profissionais. A pergunta é: por que os Kayapó aderiram ao vídeo enquanto povos do Rio Negro passaram a editar livros?

com o invisível e o sobrenatural, onde a ênfase estaria na relação entre arte e cosmologia. Em outras palavras, a rápida e permanente absorção dos recursos imagéticos pelos Kayapó, que caminha para completar três décadas, talvez possa ser entendida a partir da visão e da visibilidade como, respectivamente, faculdade e característica caras aos povos da família Jê.

De modo condizente com o princípio de legibilidade Jê, Terence Turner (1992a) descreveu o uso dos recursos audiovisuais pelos Kayapó como uma maneira performática de se colocar frente à sociedade envolvente nas situações de encontro político. Chamou a atenção para o fato de os índios terem total consciência quanto ao poder midiático de suas imagens veiculadas na imprensa em lhes proporcionar ampla *visibilidade* e, por consequência, em lhes proporcionar rendimentos políticos.

Uma coisa que os Kayapó dizem ser realmente preciso guardar é a negociação política. Sempre que chegamos, nossos discursos foram registrados, às vezes também com gravador de áudio. Isso acontece regularmente nos encontros com diferentes instâncias da sociedade nacional e é necessário para que fiquem registradas as discussões e, principalmente, as promessas. Uma outra forma de memória relacionada às promessas é uma marcação na madeira que dá estrutura ao telhado da casa dos homens: lá é contabilizada cada vez que a promessa de um *kuben* não foi cumprida (*kuben* = "homem branco", ou simplesmente "não-índio"). Aqui estaríamos novamente diante da assimilação de recursos tecnológicos para fins de suporte a uma razão prática, onde o vídeo incrementaria a eficácia de um processo já realizado anteriormente (a marcação das promessas na madeira). Esse raciocínio, no entanto, parece negligenciar toda a inventividade com a qual os Kayapó realizam a tarefa de guardar os discursos políticos: sobre o papel específico desempenhado pelos recursos audiovisuais nos contextos políticos, veremos posteriormente de que forma os equipamentos ajudam na tarefa de mediação, sugerindo um modo de *estar* através de imagens.

Não é apenas com o objetivo de guardar a negociação política que os Kayapó exploram o caráter indiciático¹¹ das imagens. Elas são utilizadas também para denunciar alguém que dormiu durante uma festa em que não era permitido dormir, por exemplo. É uma forma de controle em que a *imagem-prova* permite reconstituir o momento da filmagem ou da fotografia. Ainda sobre a capacidade da imagem em reconstituir um momento específico no tempo, ou seja, ainda quanto ao caráter

¹¹ A noção de índice decorre da semiótica de Charles Sanders Peirce. Trata-se de um signo que existe através de seu vínculo com o objeto que representa, indicando um fluxo de causalidade. O exemplo clássico é "onde há fumaça, há fogo", aqui a fumaça como índice (indício) do fogo. Para mais informações, ver Peirce (2000).

indiciático do filme ou da foto, há também aquilo que não pode ser guardado. A cerimônia de encerramento dos Jogos Tradicionais, por exemplo, não pôde ser inteiramente registrada, pois o cacique Horácio Akiabôro não autorizou a filmagem da performance dos palhaços ou a atuação de “Lula-lá”, personagem que ironizava a política nacional a partir de uma imitação do presidente Lula. Também não permitiu que filmássemos a apresentação das crianças, que dançavam música regional paraense (“tecnobrega” ou “tecnomelody”).

A interdição aqui aparece como reveladora de uma consciência clara quanto ao alcance dos recursos audiovisuais em um quadro político no qual se deseja demonstrar a “cultura”. Indica a seleção de determinados elementos (e a exclusão de outros) para a construção de uma auto-imagem uniforme e coerente. Para utilizar a ideia de Roy Wagner (2010), indica mesmo a *invenção da cultura*.

Há, porém, considerações que estão para além de uma perspectiva relacional interétnica. Isso porque, se o problema fosse todo esse, o de controlar a própria imagem em um quadro político interétnico, o controle poderia também ser exercido na circulação das imagens e não necessariamente em sua captação. Em primeiro lugar, penso que controlar a distribuição de imagens é algo impensável para os Kayapó, que concebem a imagem em sua capacidade de dispersão, por definição. E mesmo que a interdição do registro de situações não-tradicionais aponte, certamente, para o desenvolvimento de uma concepção específica de “cultura”, eu diria que se refere também a uma dimensão hiper-realista que é particular ao regime imagético.

Acredito que, para além da construção de uma imagem de si para o outro, o desejo de aparecer na foto ou no filme de determinada maneira tem relação com uma capacidade de objetivação da imagem - que torna problemática a coexistência de elementos que na vida cotidiana não são tidos como contraditórios do ponto de vista da auto-imagem. Isso porque as imagens apresentam um mundo ao qual é sempre possível voltar e que podemos acessar repetidamente. Em outras palavras, quero dizer que nesse registro, de um mundo hiper-realista, a imagem revela sua potência em mobilizar um juízo, de modo que as próprias concepções nativas de beleza [*mejx*], que indicam também um modo correto de se apresentar, são postas em jogo. Enfim, trata-se mesmo, muitas vezes, de aparecer “bonito” ou “de modo correto” na foto ou no filme.

A interdição apresentou também recorte de gênero e classe etária: muitas vezes, as mulheres se demonstravam contrárias à filmagem ou à fotografia justificando “vergonha”. Mulheres e homens bem velhos não desejam guardar sua imagem por

estarem mais perto da morte. Depois de mortos, a imagem poderia produzir lembrança e fazer com que seu parente chore, fique triste.

Meu objetivo, no entanto, é justamente demonstrar que a imagem como índice da realidade filmada adquire sentidos específicos que não se resumem em dar visibilidade a um acontecimento passado, apresentando complicações interessantes para a tarefa de guardar por imagens. Isso porque as imagens colocam uma ambiguidade própria na medida em que apontam para a realidade ao mesmo tempo em que não se confundem com ela. Ao explorar o caráter indiciático da imagem, em última instância, os Kayapó estão fazendo questão de não esquecer que aquelas imagens são produtos de um momento pretérito, ou seja, "é um filme". Declaram, assim, uma profunda descrença quanto à capacidade de uma imagem em substituir a realidade. E então está colocada a questão de como guardar por imagens se as imagens são cópias e, portanto, são falsas.

5 "Para os nossos netos"

Voltemos, enfim, à formulação "*para os nossos netos*". A explicação de que estariam guardando sua cultura para os filhos e netos é deveras recorrente e sugere uma primeira relação com a questão de que a população aumenta em um ritmo acelerado. O registro audiovisual seria uma boa forma de prover alcance espaço-temporal aos ensinamentos dos velhos. Trata-se, portanto, em alguma medida, de adequar recursos tecnológicos a uma prática de transmissão de conhecimento que já existia (mas que antes se baseava unicamente em uma tradição oral).

Mais do que mera adequação de meios a fins, no entanto, como tenho insistido, os discursos nativos sobre o ato de guardar revelam configurações próprias. São verdadeiros discursos de patrimônio e, assim, relacionam-se com concepções importadas de "cultura", oferecendo diferentes elementos para a análise.

"Para os nossos netos" é também o nome de um filme produzido pelo Vídeo nas Aldeias entre os Panará, grupo também pertencente à família linguística Jê¹². Apresenta uma reflexão empreendida pelos Panará sobre o uso do vídeo na comunidade, tornando exemplar um discurso comum entre os povos indígenas brasileiros envolvidos com a prática audiovisual. Demonstra, assim, de modo intrigante, e a despeito da extrema diversidade de práticas culturais entre os diferentes povos, um paradigma relativamente homogêneo que situa a prática em um debate contemporâneo sobre patrimônio cultural.

¹² Os Panará (Krenakore) são um sub-grupo kayapó que se separou destes há muito tempo, mas mantém muitas características. (Informação de André Demarchi, em comunicação pessoal).

Com direção de Vincent Carelli e Mari Corrêa, *Para os nossos netos* foi finalizado no ano de 2008. Refere-se ao processo de criação de dois filmes anteriores, realizados com os Panará, a partir das oficinas de formação do Vídeo nas Aldeias: 'O amendoim da cutia' e 'Depois do ovo, a guerra'. O filme começa com o depoimento de dois cinegrafistas. O primeiro revela que inicialmente esquecia de desligar a câmera, filmava o chão, mas com o tempo foi aprendendo a apertar os botões certos. Um outro conta que achava a câmera muito pesada. O depoimento de um homem panará coloca as principais questões:

Os brancos fazem filmes sobre suas culturas. Contam suas histórias de guerras e festas. Então pensamos: 'nós também temos histórias para fazer filmes.

[...]

Os filmes ficam para sempre para a gente assistir. Antes, os velhos só contavam as histórias pela boca.

[...]

Cada um tem uma cultura diferente. Nossa cultura não é igual à dos brancos. O filme serve para não esquecer a nossa cultura, para manter sempre vivas as nossas festas. Temos que lembrar como a gente plantava a roça para a gente nunca esquecer (CARELLI; CORRÊA, 2008).

E então uma mulher, que "não sabia o que era o cinema antes", conta que sentiu muita vergonha ao ver sua imagem na tela, mas acabou decidindo participar das filmagens.

Deixa eu explicar para vocês porque eu fiz isso. Foi para minha filha e meus netos assistirem. E se, de repente, eu morrer de uma doença grave? Ninguém avisa quando a gente vai ficar doente. Então fiz o filme para eles (CARELLI; CORRÊA, 2008).

Um último relato ajuda a entender como a atividade de guardar está necessariamente relacionada a uma dinâmica constante de visionamento. Como consequência, aponta para o estabelecimento de uma rede de comunicação (intra/inter)comunitária:

Os filmes têm que circular. Eu tenho que ver os filmes dos outros povos e eles, o meu. Eu gosto de ver os filmes dos outros. Eles têm que ver meu filme lá também. Eu fiquei muito feliz por termos feito o filme sobre a cutia. Esta história faz parte da nossa cultura (CARELLI; CORRÊA, 2008).

Passemos a uma descrição do filme que realizamos entre os Kayapó. A ideia para a filmagem surgiu coletivamente, após assistirem ao vídeo *Depois do ovo, a guerra* - em que crianças panará encenam uma guerra contra os Kayapó-Txukarramãe: "nós, mais velhos, podemos fazer da mesma forma que eles fizeram. Ficaré ainda melhor!", dizia Mokuká, estimulando a comunidade para a realização do filme em conjunto. A situação engendrou não apenas uma rivalidade entre diferentes etnias, mas também uma hierarquia entre diferentes classes de idade.

O vídeo é intitulado *Memudjê*, palavra que designa o estojo peniano utilizado antigamente pelos guerreiros mebêngôkre. O nome foi escolhido após percebermos que todos se referiam ao vídeo dessa maneira: "o filme do *memudjê*". Tematiza a tradição guerreira kayapó, com ênfase para todo o processo de preparação necessário à expedição de guerra - pintura corporal, adorno do corpo e confecção do estojo peniano. São realmente centrais no filme a fabricação e a utilização do *memudjê*: para Mokuká, as imagens servem para demonstrar como os antigos utilizavam esse artefato. É, assim, um modo de ensinar para os jovens e para as mulheres sobre o que "até aqui eles não estão entendendo", elabora. E continua: "é muito importante para o jovem saber, pra não perder, não esquecer".

Mokuká vai até um "boca de ferro" (alto-falante) e pede para que as crianças não riam. Pede para que todos se concentrem e façam direito. Ôro também convoca a comunidade para participar das filmagens, ressaltando a importância de manterem vivas as tradições, como pedem os chefes. E finaliza enfatizando o objetivo de circulação: "é pra comunidade se preparar pra gente fazer imagem. Pra vocês gravarem imagem pra levar pra fora", aqui se referindo à nossa presença.

Após longa preparação na aldeia, os homens entram na mata. Dividem-se em dois grupos: jovens e guerreiros. Em verdade, tratou-se de uma subdivisão da categoria dos *mekrare*, aqueles que já têm filhos mas ainda não são velhos. São, portanto, homens adultos subdivididos por classe de idade. Preparam-se ainda no interior da floresta, agora vestindo a "cueca dos antigos". E então os grupos se encontram, novamente articulando hierarquia etária: os mais velhos, apesar de estarem em número expressivamente menor, são os que partem para o ataque. Eles também vencem a guerra, tendo derrotado seus inimigos (que agora riem enquanto ainda estão no chão).

Em primeiro lugar, gostaria de chamar a atenção para a consciência de uma "cultura" enquanto traços distintivos do modo de vida de uma coletividade. E em seguida pensar a relação entre cultura e "cultura", para o caso kayapó. Investindo em uma distinção contextual, conforme proposta de Cunha, é importante ressaltar que os termos (com e sem aspas) se referem a domínios diferentes:

um deles é dado pelo contexto multiétnico mais amplo, que constitui o registro privilegiado no qual a diferença pode se manifestar. O outro é o cenário cultural interno de cada sociedade (CUNHA, 2009, p. 372).

Mas, então, o que acontece quando buscamos a correspondência entre cultura e "cultura"? Na língua nativa, os Kayapó designam por *kukradjá* um conjunto de conhecimentos cerimoniais e mitológicos, além de códigos de conduta compartilhados coletivamente. É algo que os diferencia dos brancos e também dos outros povos indígenas. *Kukradjá* se refere também às prerrogativas rituais transmitidas por descendência matrilinear: os *nekrets*, bens imateriais relativos às Casas maternas como entidades jurídicas (LEA, 1986). Retém, portanto, tanto um sentido de repertório geral de traços culturais (compartilhado coletivamente) quanto uma conotação relativa à dinâmica de transmissão de propriedade, específica ao grupo residencial. Isso implica que, em certo sentido, podemos dizer que cada Casa kayapó tem sua cultura.

Assim, o uso corrente da palavra "cultura", em português, parece não dar conta de todo o sentido contido no termo *kukradjá*. Em primeiro lugar, torna difícil o entendimento da dimensão de patrimônio particular ao grupo doméstico. E ainda, não contempla o recorte de gênero existente na transmissão dessas prerrogativas, tão enfatizado por Lea (1986) na resenha que fez do livro de Nicole-Claude Mathieu (2007):

O livro de Mathieu encerra com um pequeno glossário, que inclui o neologismo *matrimoine*, usado por vários autores, uma bem-vinda alternativa ao termo "patrimônio", com seu viés "patri". A língua francesa partilha com o português o uso do termo "patrimônio" no que tange à obsessão contemporânea em relação à herança ou legado do passado – material e imaterial (como a culinária, eminentemente feminina) – abrindo uma brecha, em termos simbólicos, para o "passado patriarcal" voltar pela porta dos fundos numa nova roupagem (LEA, 2010, p. 239).

Outro ponto da relação entre cultura e "cultura" pode ser desenvolvido a partir do lugar reservado aos mais jovens em um ciclo de transmissão geracional de conhecimento e de prerrogativas. É evidente que já houvesse um mecanismo de transmissão de saberes e bens "para os nossos netos". E é mesmo inegável a importância que os Kayapó atribuem a esse aprendizado dos mais jovens. No entanto, essa talvez não seja toda a questão. Em um estudo dedicado à concepção kayapó-xikrin de infância e aprendizado, Clarice Cohn sugere que

os Xikrin, porém, dão como motivo da participação da criança desde cedo nos rituais, em primeiro lugar, a importância de que ela mostre (e não que aprenda) seu lugar em dado ritual, de que seu *kukradjá* "apareça", seja "mostrado" (amerin); só em segundo lugar o aprendizado é razão para sua participação precoce na vida ritual (COHN, 2000, p. 94).

Enfim, para além das correspondências possíveis (e elas existem), procurei demonstrar que a relação entre cultura e "cultura", para o caso estudado, é problemática na medida em que o uso em português simplifica uma concepção nativa

tão rica em possibilidades de sentidos para os Kayapó. Por outro lado, a enunciação em língua vernácula não dá conta de uma concepção de "cultura" como canal dialógico em um quadro interétnico, instrumento de afirmação e de construção de uma relação performatizada.

6 O vídeo como alegoria

Temos visto que a relação entre imagem e memória (lembrança) é mesmo o que caracteriza o *guardar por imagens*. É muito comum que os usos da imagem estejam relacionados a uma necessidade de "lembrar" ou "não esquecer". Há uma dimensão didática da imagem: a foto e o filme ajudam com que os mais jovens *aprendam* sobre sua própria cultura.

A maneira como se relacionam as práticas e os discursos nativos acaba por colocar uma tensão entre o que é dito e aquilo que vemos ser *feito* a partir das imagens. Parte-se de uma noção de "fragilidade cultural" e da necessidade de proteger traços distintivos do modo de vida daquela coletividade ("nossa cultura *não pode acabar*"). A explicação, portanto, ao investir em uma proposta de *preservação*, parece estar de acordo com um paradigma multicultural que fixa identidades e que baseia a política cultural no Brasil contemporâneo.

A prática do vídeo, porém, em detrimento da fixidez, não cessa de sugerir movimento, novidade e *mudança*. Definitivamente, não há nas imagens a formação de uma identidade estável. Pelo contrário, eu diria que a filmagem das situações ditas tradicionais ajudam a gerar consciência quanto à mudança na medida em que a filmagem denuncia um empreendimento ativo no sentido de preservar, evidenciando assim um caráter de excepcionalidade e colocando aquilo que se pretende registrar como tradicional no regime do extraordinário. Essa excepcionalidade se torna evidente no riso, que instaura a moldura da brincadeira (BATESON, 1972).

Estamos mesmo falando de uma transição entre os domínios de cultura e "cultura", passagem operada pelo vídeo na medida em que este torna flagrante uma mudança de contexto, alterando profundamente o sentido dos termos em questão.

Fazer com que as coisas pareçam exatamente iguais àquilo que eram dá trabalho, já que a dinâmica cultural, se for deixada por sua própria conta, provavelmente fará com que as coisas pareçam diferentes. A mudança se manifesta de fato no esforço para permanecer igual (CUNHA, 2009, p. 372).

Podemos dizer que o vídeo, para além de indicar uma realidade à qual faz referência, enuncia de maneira subliminar algo sobre a natureza do que está sendo filmado, a saber: seu caráter transitório e de perda. Trata-se, em verdade, de um enunciado indireto que informa/institui uma condição contingente.

Nessa mesma direção, recorrendo às definições da teoria literária, e recuperando uma sugestão de James Clifford (2008)¹³, José Reginaldo Gonçalves caracterizou os discursos de patrimônio cultural como alegorias da nação:

As alegorias não apenas ilustram ou expressam uma tal situação de perda, mas também atualizam, em sua própria estrutura, essa combinação de um sentido de transitoriedade e um desejo de redenção. Desse modo, elas não somente expressam um desejo por um passado glorioso e autêntico; elas, simultaneamente, expõem o seu desaparecimento. Estruturalmente, trata-se de uma forma de representação que está baseada na própria desconstrução do seu referente (GONÇALVES, 2002, p. 27).

Nessa perspectiva, os discursos sobre patrimônio podem ser pensados como portadores de um sentido duplo: "desaparecimento e reconstrução imaginativa, perda e apropriação, dispersão e coleção, destruição e preservação, contingência e redenção" (GONÇALVES, 2002, p. 30).

O registro das "tradições" kayapó a partir do que "os antigos faziam" torna logo evidente o fato de que as coisas mudaram. Não há mais guerra. O *memudjê* não é mais utilizado. Estamos então diante da contradição posta pela atividade de guardar por imagens. Isso porque o vídeo não apenas sugere, mas efetivamente cria um cenário contingente. Como sugeriu Gonçalves para as estratégias de patrimônio cultural no Brasil, o processo de perda não é algo exterior ao discurso de redenção, mas é mesmo constitutivo dessa forma discursiva que mobiliza os sentidos de destruição e preservação de maneira indissociável.

Nota-se, por meio do vídeo, a tentativa de construção de uma unidade contínua e coerente, "cultura", mas que não pode deixar de tornar visível seu processo inventivo. A especificidade do regime imagético ajuda a estabelecer uma relação intrínseca entre a realidade e seu processo de reconstrução na medida em que situa o espaço-tempo filmado no campo do extraordinário.

O discurso dos índios sobre o filme e o visionamento das imagens pela comunidade significou para mim um momento bastante importante de reflexão sobre esse aspecto. Isso porque a apreciação de um filme pelos Kayapó não apresenta expectativas quanto à capacidade de representação da imagem em coincidir com a

¹³ A saber: explorar a dimensão alegórica da etnografia como gênero discursivo.

realidade. Em outras palavras, e recorrendo à discussão oferecida por Bateson (1972) quanto às interações não verbais e seu poder de enquadramento, um Kayapó não espera que um filme seja "bom o suficiente" para fazer com que ele ignore a mensagem meta-comunicativa "isto é um filme".

A mensagem "isto é um filme", inescapável, contribui para que possamos compreender o vídeo a partir de outra perspectiva para o grupo estudado (diferente do princípio contratualista que possibilita a emoção no cinema de ficção, em que o espectador concorda em receber as informações *como se* fossem verdadeiras). O riso escandaloso das mulheres e a diversão das crianças, ao verem os homens pelados na mata, justifica-se pelo fato de que "isto é um filme" (e não a realidade), reforçando a dimensão de excepcionalidade instaurada pela imagem.

Por esse motivo, por não esquecer em nenhum momento que "isto é um filme", os Kayapó acabam por acionar o vídeo como uma forma de enquadramento (*frame*) que desqualifica a imagem que se pretende guardar através dele.

De qualquer maneira, a despeito dessa tensão entre destruição e preservação, perda e apropriação de imagens, considero extremamente interessante o modo pelo qual o audiovisual dinamiza as relações sociais entre os Kayapó, tanto internamente quanto para com os seus outros. Isso porque, se voltarmos à descrição de Walter Benjamin sobre a obra de Proust, chegaremos ao potencial realmente incrível das imagens guardadas em propiciar sociabilidade:

um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois (BENJAMIN, 2008, p. 37).

7 Considerações finais

Iniciei com uma discussão que mobilizou diferentes concepções de cultura, demonstrando que é problemática (e não redutível) a adequação de uma concepção kayapó [*kukradjá*] ao conceito importado de "cultura". Em linhas gerais, a concepção nativa está relacionada a um conjunto de prerrogativas cerimoniais transmitido por descendência [*nekrets*], bens imateriais relativos às Casas maternas como entidades jurídicas (LEA, 1986). Nesse sentido, poderíamos dizer que cada Casa kayapó tem sua cultura. De outro modo, o uso corrente da palavra "cultura", em português, aponta para a apropriação nativa de um paradigma ocidental, tratando de algo efetivamente novo para os Kayapó, a saber: a instauração de um patrimônio cultural compartilhado coletivamente. O vídeo como instrumento para "guardar a cultura", utilizado para ensiná-la frequentemente aos mais jovens, acaba por ensinar a todos sobre uma

concepção coletiva de "cultura". A mudança de contexto, como sugere Cunha (2009), provoca mudanças profundas quanto ao sentido dos termos - e foi nessa direção que procurei analisar o ato de filmagem como investida alegórica, o filme como alegoria que contém em si a mensagem não-verbal, dada pelo *frame*, "isto é um filme", ou seja, "isto não é [mais] a realidade". É interessante notar aqui o lugar providencial encontrado pelo vídeo no interior de uma sociedade Jê, que está sempre lidando com modos performatizados e aparentes de expressão, formas corporais e visíveis, talvez concebendo de forma nativa a cultura com aspas ■

Referências

- BATESON, Gregory. *A theory of play and fantasy: steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine Books, 1972.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust: a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 36-49, p. 165-196. v.1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.
- BRASIL. Decreto de 22 de março de 2006. Institui, no âmbito do Ministério da Justiça, a Comissão Nacional de Política Indigenista - CNPI. *Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]*, Brasília, n. 57, 23 mar. 2006. Seção 1, p. 2.
- CARELLI, Vincent; CORRÊA, Mari. *Para os nossos netos*. Mato Grosso: VNA, 2008. (10', cor).
- CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. Pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: GONÇALVES, José Reginaldo (Org). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008. p. 59-91.
- COHN, Clarice. *A criança indígena: a concepção Xikrin de infância e aprendizado*. 2000. Dissertação (Mestrado)-Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, 2000.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda*. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: IPHAN, 2002.
- GONÇALVES, José Reginaldo. A obsessão pela cultura. In: _____. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007. p. 235-251.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *Traduzir o outro: etnografia e semelhança*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010a.
- GONÇALVES, Marco Antonio. De Platão ao photoshop: as imagens e suas leituras. *Ciência Hoje*, v. 298, p. 12-17, 2010b.
- LEA, Vanessa. *Nomes e nekrets Kayapó: uma concepção de riqueza*. 1986. Tese (Doutorado)-Museu Nacional de Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986.

LEA, Vanessa. Une maison sans fille est une maison morte: la personne et le genre en sociétés matrilineaires et/ou uxori-locales: resenha de N.-C. MATHIEU. *Mana*, v. 16, n. 1, p. 236-239, 2010.

MADI DIAS, Diego. *Mekaron Ipêx: cultura, corpo, comunicação e alteridade* [usos do vídeo entre os Mebêngôkre-Kayapó – PA]. Dissertação (Mestrado)-Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

MATHIEU, Nicole-Claude (Org.). *Une maison sans fille est une maison morte: la personne et le genre en sociétés matrilineaires et/ou uxori-locales*. Paris: Maison des Sciences de L'Homme, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

TURNER, Terence. Defiant Images: the Kayapo appropriation of video. *Anthropology Today*, v. 8, n. 6, p. 5-16, 1992a.

TURNER, Terence. Os Mebengokre Kayapó: história e mudança social, de comunidades autônomas para a coexistência interétnica. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Ed). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b. p. 311-338.

VIDAL, Lux Boelitz (Org.). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp: Edusp, 1992.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

WORTH, Sol; ADAIR, John. *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

Data de recebimento: 01.04.2011

Data de aceite: 16.06.2011