

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Veriana Ribeiro Alves

O Cinema Documentário de Zezinho Yube

São Paulo
Dezembro, 2022

VERIANA RIBEIRO ALVES

O Cinema Documentário de Zezinho Yube

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: História, Teoria e Crítica

Orientador: Drº Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Alves, Veriana Ribeiro
O Cinema Documentário de Zezinho Yube / Veriana
Ribeiro Alves; orientador, Henri Pierre Arraes de
Alencar Gervaiseau. - São Paulo, 2022.
81 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Cinema Brasileiro . 2. Documentário. 3. Cinema
Indígena. 4. Zezinho Yube. I. Arraes de Alencar
Gervaiseau, Henri Pierre . II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: ALVES, Veriana Ribeiro

Título: O Cinema Documentário de Zezinho Yube

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

AGRADECIMENTO

Primeiramente, agradeço ao Mestre Irineu e a Madrinha Peregrina, por terem me permitido seguir nesta jornada. Muita da minha conexão com os povos indígenas aconteceu porque sou filha da Rainha da Floresta e carrego, em minha vida, seus ensinamentos.

Para Zezinho Yube, que gentilmente me cedeu seus filmes, seu tempo, sua amizade e sua sabedoria, permitindo que eu pesquisasse seus filmes. Sempre aprendo muito com nossas conversas, nos encontros que a vida nos proporciona. Em nome dele agradeço também ao povo Huni Kuĩ e aos povos indígenas do Brasil, por todo o trabalho valoroso que fazem para proteger nossas florestas e manter viva suas tradições, muitas vezes enfrentando o pior da humanidade para isso. Espero que minha pesquisa ajude de alguma forma nesta luta.

Ao meu orientador Henri Gervaiseau, por conseguir me guiar com conselhos valiosos, tirando o melhor de mim nesta pesquisa e sabendo como lapidar as minhas ideias. Obrigada por toda a paciência e generosidade. Ao grupo de orientandos, que foram minha maior ligação com a academia em meio à pandemia: Josafá Veloso, Rodrigo Marques, Marco Escrivão, Fábio Menezes, Patrícia Helena, Guilherme Scalzilli, Juliana Gusman, Michael Aniele, José Miranda, Tainá Tokitaka e Gabriel Tonelo. Agradeço a todos os ensinamentos, aprendi muito com cada troca.

À Iara Vicente e Lara de França, pela paciência. Ao Marcelo Piedrafita, pela generosidade em compartilhar comigo uma pesquisa valiosa sobre os povos indígenas do Acre. A todos que, de alguma forma, participaram desta jornada comigo.

E, por último, mas não menos importante, à minha família. Minha mãe, Rejane Ribeiro, por ter despertado em mim o amor pela academia. Ao meu pai, Antônio Alves, por ter me ensinado desde pequena a importância da floresta e dos povos que vivem nela. A Marina Bylaardt, por ter sido uma companheira de pesquisa, fazendo trocas valiosas sobre o povo Huni Kuĩ e sobre a vida. E aos meus irmãos Samuel, Francisco, Elias e Flora, por existirem e serem o meu porto seguro. Vocês são mais importantes do que imaginam.

RESUMO: Esta pesquisa se propõe a ser uma análise do cinema indígena feito por Zezinho Yube, cineasta Huni Kuĩ formado pelo projeto Vídeo nas Aldeias. Iremos contextualizar sua trajetória de vida no audiovisual e como ela está ligada a construção de um cinema indígena no Brasil, passando brevemente por sua filmografia para, então, nos concentrarmos com mais atenção aos filmes *Ma Ê Dami Xina - Já me transformei em imagem* (2008) e *Kene Yuxi - As voltas do Kene* (2010). Tendo como base o conceito de “cultura” de Manuela Carneiro da Cunha (2009), investigaremos como os elementos culturais do povo Huni Kuĩ aparecem em cena, e como elementos como as imagens de arquivo, os vídeos, as entrevistas e a cosmologia são utilizados pelo diretor para construir a narrativa fílmica. Zezinho constrói um cinema a partir da mediação, sendo um tradutor do seu povo com aqueles que não fazem parte desta comunidade, nos inserindo através do audiovisual em um universo particular, criado a partir da relação entre quem filma e quem é filmado.

Palavras-chave: documentário, cinema indígena, Zezinho Yube

ABSTRACT: This research is intended to be an analysis of indigenous cinema made by Zezinho Yube, a Huni Kuĩ filmmaker formed by the Vídeo nas Aldeias project. We will contextualize his life trajectory in the audiovisual sector and how it is linked to the construction of an indigenous cinema in Brazil, passing briefly through his filmography to then focus more attention on the films *Ma Ê Dami Xina - I've Already Become an Image* (2008) and *Kene Yuxi - The Twists of Kene* (2010). Based on the concept of “culture” by Manuela Carneiro da Cunha (2009), we will investigate how the cultural elements of the Huni Kuĩ people appear on stage, and how elements such as archive images, videos, interviews and cosmology are used by the director to construct the filmic narrative. Zezinho builds a cinema from mediation, being a translator of his people with those who are not part of this community, inserting us through audiovisual in a particular universe, created from the relationship between those who film and those who are filmed.

Keywords: documentary, indigenous cinema, Zezinho Yube

SUMÁRIO

Introdução.....	08
Por que pesquisar Zezinho Yube?.....	09
Capítulo 1 - Zezinho Yube, o cineasta mediador.....	14
O cinema indígena de Zezinho Yube.....	15
O cinema Huni Kuĩ e o projeto Vídeo nas Aldeias.....	24
Capítulo 2: Ma Ë Dami Xina: a “cultura” transformada em imagem.....	32
Introdução ao filme.....	32
Recontando a história.....	35
Registros, restos e rastros da memória.....	41
Cultura e "cultura".....	46
A mediação em cena.....	51
Capítulo 3 - <i>Kene Yuxi</i>: conflitos, dissensos e a cosmologia em cena.....	56
Introdução ao Filme.....	56
O filme que deu errado: conflitos e negociações em cena.....	57
O conhecimento da jiboia.....	65
Espíritos visíveis: a cosmologia em cena.....	70
“Nós não podemos virar brancos”.....	75
Considerações Finais.....	79
Referências Bibliográficas.....	82

INTRODUÇÃO

A minha relação com os povos indígenas começou ainda na infância: cresci ouvindo as histórias de meu pai sobre suas viagens para as comunidades do Alto Juruá, sobre a luta dos seringueiros e indígenas para defender suas terras na década de 70 e 80, e os encantos dos seres da floresta que protegiam a mata. Também ouvia atentamente a história sobre como minha bisavó foi uma índia “pega” na mata ainda nova e depois, quando mais velha, casou com meu bisavô. A verdade é que, mesmo sendo uma acreana nascida na capital e até os 24 anos não ter pisado floresta adentro, eu sentia que sempre estive envolvida com os povos indígenas.

Foi por isso que comecei a trabalhar na área da comunicação em uma Organização Não Governamental, a Comissão Pró-Índio do Acre, em 2011. Foi lá que conheci Zezinho Yube. Na época, ele tinha acabado de assumir o cargo de Assessor Especial de Assuntos Indígenas e estava sempre participando de reuniões na ONG, principalmente quando aconteciam encontros com diversos povos indígenas. Mas, foi apenas alguns meses depois, que descobri que ele também era cineasta. Também foi lá que trabalhei, lado a lado, com várias lideranças indígenas e antropólogos da região.

A primeira vez que vi um filme de Zezinho foi nesta mesma época, durante o Festival de Cinema Pachamama, realizado em Rio Branco, que reúne anualmente filmes do Brasil, Bolívia e Peru. Zezinho estava sendo homenageado pelo festival e eu assisti, no mesmo dia, *As Voltas do Kene* e *Já Me Transformei em Imagem*. Fiquei encantada. Em meio a tantos filmes que eram exibidos no festival, nacionais e internacionais, os filmes de Zezinho se destacavam por sua poética, por sua delicadeza e pela forma direta com que inseria o telespectador no universo indígena. Os filmes ficaram fixados na minha memória. Alguns anos depois, surgiria a ideia de realizar uma pesquisa sobre os seus filmes.

Em 2013, comecei a trabalhar como repórter no G1 Acre e fui convidada para acompanhar o I Festival Mariri Yawanawa, que iria acontecer na Terra Indígena Rio Gregório. Durante três dias, acompanhei a então Secretária de Turismo do Acre, Rachel Moreira, e o Assessor Especial de Assuntos Indígenas, Zezinho Yube. Foram necessárias horas de carro, um pernoite em um assentamento e mais oito horas de viagem de barco para que conseguíssemos chegar na aldeia no dia do festival. Eu estava emocionada, era a primeira vez que visitava uma terra indígena.

Na primeira noite, acompanhei a abertura do festival em um belíssimo ritual. Cheirei rapé, conversei com Txai Terri, um famoso antropólogo que ajudou a demarcar a maioria das terras indígenas no Acre e que eu conhecia desde a minha infância, e encontrei outros amigos

do movimento socioambiental acreano que estavam lá. No dia seguinte, recebi o aviso que Zezinho estava me chamando. Ele queria me apresentar um Pajé, amigo de meu pai. Conversamos na beira do rio por uma hora, enquanto o Pajé me fazia perguntas sobre minha família e amigos em comum. Nessa viagem entendi que, apesar de nunca ter pisado em uma floresta antes, já tinha desenvolvido uma trajetória no movimento ambiental de Rio Branco e era acolhida pelos povos indígenas como uma aliada da causa.

Na viagem, também criei uma relação de amizade com Zezinho e decidi que gostaria de pesquisar seus filmes, assunto que conversamos bastante ao longo das horas no barco e na aldeia. Alguns meses depois, apareci em seu escritório, que ficava no centro de Rio Branco, e pedi que me emprestasse as cópias dos seus filmes e me concedesse algumas entrevistas. Ele gentilmente atendeu meus pedidos e, durante seis anos, fiquei germinando a ideia desta pesquisa. Vendo os filmes de Zezinho, descobrindo autores que pesquisavam cinema indígena e antropólogos que conheciam os Huni Kuĩ. Descobri outros filmes do Vídeos nas Aldeias, participei de eventos e colóquios sobre o assunto, conversei com professores e pesquisadores. Formada em jornalismo, também comecei a estudar cinema, cursando disciplinas da área. Até que, em 2020, iniciei o mestrado no Programa de Pós-Graduação de Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo, orientada por *Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau*.

Por que pesquisar Zezinho Yube?

A imagem colonizada dos indígenas brasileiros, repleta de estereótipos e preconceitos, estiveram presentes em nossas sociedades desde os primeiros registros feitos pelos brancos, primeiramente de forma escrita há mais de 500 anos e, mais recentemente, através de imagens em fotos, vídeos, filmes ou reportagens jornalísticas. No Brasil, atualmente, existem mais de 300 povos falantes de 200 línguas diferentes, além do português. Ainda assim, muitas vezes, é passada uma visão unificada e congelada no tempo do que significa ser indígena.

Araújo (2015) ressalta como o uso da câmera fotográfica e de vídeo foi ressignificado dentro das aldeias com o passar do tempo, em um contexto de verdadeiro embate intercultural. Inicialmente, a presença destes objetos se dava por meio dos fotógrafos e cinegrafistas da cidade que iam até a aldeia, nesse momento a câmera era um elemento estranho e desconhecido do universo indígena. Uma equipe de filmagem e fotógrafos invadiam o espaço deles, passavam pouco tempo e iam embora sem lhes dar retorno acerca do material filmado. Em um segundo momento, entretanto, a câmera começou a ser colocada na mão dos indígenas e constituiu-se em um instrumento que não era mais estranho para estes povos, além de ser responsável pela

garantia da memória para gerações futuras. O projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) foi importante neste contexto.

Ao analisar os filmes desenvolvidos por cineastas indígenas formados na metodologia do Vídeo nas Aldeias, o autor identifica procedimentos estilísticos que podem ser considerados como uma estética no campo do cinema indígena, tais como: a narração em voz-over em primeira pessoa; o olhar fixo e a imagem corporal do sujeito; a ressignificação das imagens de arquivo e o uso de encenações.

Os filmes produzidos pelos cineastas indígenas formados pelo VNA, como ressalta Queiroz (2008), vem cumprindo um papel essencial na construção e produção de imagens em uma perspectiva ameríndia, sendo reconhecido no circuito dos festivais de filmes documentários e etnográficos no Brasil e no mundo. Mas, apesar de existir um reconhecimento dos cineastas indígenas formados pelo projeto no circuito de mostras e festivais, as produções destes cineastas ainda são pouco pesquisadas no âmbito acadêmico, se comparado com outros cineastas brasileiros do campo do documentário. Além disso, muitas vezes as análises são feitas com ênfase ao trabalho da metodologia do VNA ou de um recorte etnológico. Acredito que, se desejamos, como pesquisadores, construir um panorama da produção audiovisual brasileira, é necessário também ater nossos olhares aos trabalhos desenvolvidos pelos cineastas indígenas.

A escolha de pesquisar os filmes de Zezinho Yube ocorreu, tanto pela minha aproximação pessoal com o cineasta, mas principalmente pela importância do diretor no cinema acreano. Seu nome destaca-se pela potência de suas produções e pela sua trajetória cinematográfica em uma região que tem grande dificuldade de realizar produções cinematográficas e, principalmente, distribuir o que é produzido. Além de ser reconhecido como um dos principais diretores do Acre, Zezinho também é um dos principais realizadores indígenas formado pelo VNA. Entre os 37 povos indígenas que realizaram registros audiovisuais através do projeto, Zezinho foi selecionado como um dos nomes de destaque no livro comemorativo de 25 anos do VNA, representando o seu povo no capítulo direcionado aos Huni Kuĩ, e estando presente também na série “Cineastas Indígenas” realizados entre 1999 e 2011, que conta com seis curtas-metragens e 22 médias-metragens das etnias Ashaninka, Huni Kuĩ, Kisedje, Kuikuro, Mbya-Guarani, Panará e Xavante.

A experiência feita pelo projeto Vídeo nas Aldeias de formar cineastas indígenas através de oficinas de vídeo tem proporcionado o surgimento de narrativas únicas, de grupos sociais que antes eram vistos como personagens ou objetos de estudo, mas que nestas novas produções tornam-se condutores da própria narrativa. Este é o caso do cineasta Zezinho Yube. Em seus filmes, ele busca realizar um registro da história e da cultura do seu povo, mas o que

encontramos em cena é muito mais do que isso: são gestos, falas, memórias e relações que mostram o cotidiano das aldeias ao mesmo tempo que fazem um resgate vivo das tradições, revivendo cerimônias, realizando o encontro de gerações, apresentando as contradições internas de um povo. São potentes espaços de construção e transformação, onde as imagens materializam um conhecimento e mediam relações complexas entre os atores sociais envolvidos em cena e fora dela. Filmando como quem olha de dentro, Yube mostra um discurso dos Huni Kuĩ sobre sua “cultura” ao mesmo tempo em que evidencia os conflitos internos das comunidades filmadas, colocando-se em um papel de mediador entre aqueles que estão dentro e fora da aldeia.

Nesta pesquisa, entendemos que o cinema indígena seria uma manifestação daquilo que Manuela Carneiro de Cunha (2009) identifica como “cultura” (cultura com aspas). Partimos deste pressuposto para analisar os documentários de Zezinho Yube, articulando a teoria de Cunha com as noções de *auto-mise-en-scène* desenvolvidas por Comolli (2008) e France (1998). No campo do cinema indígena brasileiro, utilizamos autores que já pesquisaram o fazer fílmico dos cineastas indígenas no projeto Vídeo nas Aldeias, tais como Araújo (2012; 2012b; 2015), que fez uma análise sobre a autoetnografia dos filmes indígenas, identificando procedimentos estilísticos que podem ser considerados como uma estética no campo do cinema indígena; Brasil (2013; 2016) e os estudos sobre a exposição do antecampo e como este movimento, feito pelos cineastas indígenas, é uma forma de estar simultaneamente como diretor do filme e como membro da aldeia, ou seja, como membro da aldeia e como mediador entre a aldeia e o que está fora dela; e Queiroz (2008) que relaciona o fazer fílmico dos cineastas indígenas ao pensamento selvagem, de Claude Lévi-Strauss.

Também baseamos nossa pesquisa nos estudos que já existem sobre as produções audiovisuais Huni Kuĩ, como o artigo de Georges e Queluz (2018) que discute a interculturalidade que permeia o documentário *Kene Yuxi - As voltas do Kene*, partindo das ideias de desterritorialização e reterritorialização; a dissertação de Canguçu (2016) que propõe investigar o lugar e o papel do cinema no novo “tempo da cultura” vivido pelos Huni Kuĩ, em que a autora relaciona as imagens produzidas com o pajé Augustinho Muru nos filmes de Zezinho Yube *Já Me Transformei em Imagem* e *Xinã Bena*; o artigo de Marchese (2013) que analisa a filmografia de Zezinho Yube e como o tema da cultura e da “cultura” emergem em suas produções; o capítulo sobre *Já me Transformei em Imagem* no trabalho de Pereira (2017), sobre o papel do cinema indígena como ferramenta simbólica e política da visibilidade indígena, como mediador do diálogo intercultural e na preservação da memória; e a etnografia das oficinas do Vídeo nas Aldeias realizada por Busso (2011), acompanhando a Oficina de

Formação de Realizadores Indígenas Ashaninka do Rio Amônia no Acre, que resultou no filme *Uma aldeia chamada Apiwtxa* e o processo de edição do filme *Kene Yuxi: As voltas do Kene*, que ocorreu na sede do VNA, em Olinda (PE).

Como o nosso objetivo é fazer uma análise do trabalho de Zezinho Yube, decidimos que o primeiro capítulo terá um caráter expositivo, realizando uma breve contextualização história do cinema indígena no Brasil e no povo Huni Kuĩ. Também abordamos a trajetória cinematográfica de Zezinho, realizando um relato cronológico da sua filmografia, ao mesmo tempo que também falamos sobre a metodologia do VNA é aplicada nos respectivos filmes. No segundo e terceiro capítulo, fazemos um estudo teórico e crítico dos documentários *Ma Ê Dami Xina - Já me transformei em imagem* (2008) e *Kene Yuxi - A volta do Kene* (2010), respectivamente. Estes filmes foram escolhidos devido sua importância na trajetória cinematográfica de Zezinho, sendo os filmes que tiveram maiores circulações em mostras e festivais, além de abordarem com maior profundidade temas que o diretor já tinha trabalhado em filmes anteriores, tal como a história do povo Huni Kui e a importância do registro para manter a cultura do seu povo viva. Também abordamos como a cosmologia Huni Kui influência na produção cinematográfica do diretor, que precisa ficar em uma posição de mediador-tradutor da sua cultura para aqueles que não fazem parte dela, e estão vendo o filme.

Em *Ma Ê Dami Xina - Já me transformei em imagem* (2008), fazemos uma breve contextualização da história dos povos indígenas no estado do Acre, principalmente os Huni Kui. Abordamos como o diretor utiliza as imagens de arquivo para recontar esta história a partir da perspectiva ameríndia, principalmente ao dividir o seu filme a partir dos cinco tempos indígenas, uma teoria desenvolvida pelos professores indígenas acreanos. Assim, o filme acaba funcionando como um discurso unificado da história deste povo, uma representação da “cultura” (com aspas), discurso este que acaba sendo desconstruído no filme *Kene Yuxi - A volta do Kene* (2010). Quando Zezinho adentra ainda mais em sua comunidade para fazer um registro dos Kenes, acabamos descobrindo os vários conflitos internos que existem entre aldeias e comunidades. Se no primeiro filme analisado, a união que fica evidente, no segundo filme a narrativa é feita através do conflito (ou dos conflitos) que se apresentam em cena. Ainda assim, através do filme, o fazer cultural vai sendo elaborado em cena, alimentando o filme e sendo alimentado por ele. Ao longo da pesquisa, iremos abordar com mais profundidade estes assuntos e como eles se apresentam em cena.

Esperamos que esta pesquisa possa apresentar a produção cinematográfica de Zezinho e as particularidade de sua criação, que é feita em conjunto, tanto com o VNA, quanto com a comunidade em que ele faz parte – trabalhando também a mediação entre o mundo material e

o mundo dos espíritos, carregando a cosmologia Huni Kui para a sua cinematografia. De forma que, entendendo os filmes de Zezinho, conseguimos identificar e compreender também algumas das particularidades do cinema indígena brasileiro.

CAPÍTULO 01 - Zezinho Yube, o cineasta mediador

O cineasta indígena Zezinho Yube nasceu em 09 de janeiro de 1983, na Colocação Paraíba, localizada no Seringal Três Fazendas, no município de Jordão, interior do Acre. Ainda criança, mudou-se para a Terra Indígena Praia do Carapanã, na aldeia Mibaya, onde viveu até os 17 anos. É também conhecido pelo seu nome indígena, Yube Huni Kuĩ, ou pelo seu nome de registro, José de Lima Kaxinawá¹. Seu nome destaca-se pela potência de suas produções e pela relevância da sua trajetória cinematográfica, sendo um dos principais diretores acreanos e, também, um dos nomes mais importantes do cinema indígena brasileiro.

Com uma expressiva filmografia, Zezinho já realizou uma série de produções audiovisuais, entre curtas e médias metragens: *Xinã Bena / Novos tempos* (2006); *Manã Bai, o caminho do meu pai* (2007); *Ma Ê Dami Xina / Já me transformei em imagem* (2008); *Katxanawa* (2008); *Uma escola Huni Kuĩ* (2008); *Bimi, mestra de Kene* (2009) e *Kene Yuxi / As voltas do Kene* (2010). Zezinho também é co-diretor de algumas produções audiovisuais, como o documentário *Troca de Olhares* (2009) realizado em parceria com Ernesto de Carvalho e Wewito Piyãko, no qual os dois realizadores indígenas mostram suas vivências em uma favela no Rio de Janeiro; do documentário *Bimi, Shu Ikaya* (2018), feito em parceria com Siã Huni Kuĩ e Isaka Huni Kuĩ, sobre a história da mestre Bimi e a criação de sua própria aldeia; e do episódio Beiradão na série documental acreana *Nokun Txai – Nossos Txais* (2019), dirigida pelo cineasta Sérgio de Carvalho, que fala sobre a realidade de diferentes comunidades indígenas no estado do Acre. Mais adiante, neste capítulo, iremos passar de forma cronológica por suas produções.

Seus filmes foram reconhecidos em festivais, mostras e premiações nacionais e internacionais. Entre os 37 povos indígenas que realizaram registros audiovisuais através do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), Zezinho foi selecionado como um dos destaques no livro comemorativo de 25 anos do projeto, representando o seu povo no capítulo direcionado aos Huni Kuĩ. Está presente, ainda, na série *Cineastas indígenas* realizada entre 1999 e 2011, que conta com seis curtas-metragens e 22 médias-metragens das etnias Ashaninka, Huni Kuĩ, Kisedje, Kuikuiro, Mbya-Guarani, Panará e Xavante.

¹ É muito comum que indígenas no estado do Acre tenham dois nomes, um para ser usado nos processos burocráticos do mundo não-indígena, conhecido como “nome para os brancos” ou “nome de registro”, e outro nome indígena, o “nome verdadeiro” e com significado na língua nativa.

Zezinho busca realizar um registro da história e da cultura do seu povo, mas o que encontramos em cena é muito mais do que isso: são gestos, falas, memórias e relações que mostram o cotidiano das aldeias ao mesmo tempo que fazem um resgate vivo das tradições, revivendo cerimônias, realizando o encontro de gerações, apresentando as contradições internas de um povo. São potentes espaços de construção e transformação, onde as imagens materializam um conhecimento e mediam relações complexas entre os atores sociais envolvidos em cena e fora dela.

Ao longo deste capítulo, iremos apresentar a cinematografia de Zezinho e fazer um breve apanhado das experiências audiovisuais entre o povo Huni Kuĩ, assim como outros projetos em parceria com comunidades indígenas no Brasil e no mundo.

O cinema indígena de Zezinho Yube

O primeiro contato de Zezinho com o projeto Vídeo nas Aldeias ocorreu em 2002, quando participou dos cursos de capacitação da Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-AC)², que o formou como Agente Agroflorestal. Durante as aulas, teve a oportunidade de assistir a filmes dos povos Ikpeng e Ashaninka. Neste período, Zezinho fazia parte da coordenação da então recém-criada Associação do Movimento dos Agentes Agroflorestais Indígenas do Acre (AMAAIAC) e, por isso, conheceu³ o fundador do projeto, Vincent Carelli, que na época estava fazendo um documentário sobre o trabalho dos agentes agroflorestais.

No ano seguinte, em 2003, ocorreu uma oficina de vídeo em uma aldeia do povo Yawanawá, ministrada por Vincent e Mari Corrêa, da qual participaram Wewito Piãko, Nilson Sabóia Huni Kuĩ e Zezinho Yube. Esta foi a primeira experiência do cineasta com a metodologia do VNA e com o uso de uma câmera. Inicialmente, Zezinho não deveria participar desta oficina.

A AMAAIAC tinha direito a uma vaga na oficina de vídeo, devido ao documentário sobre o trabalho dos agentes agroflorestais desenvolvido por Vincent, mas o nome escolhido

² A Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre) é uma organização da sociedade civil brasileira fundada em 1979, sem fins lucrativos, com sede em Rio Branco (AC). Sua missão é apoiar os povos indígenas do estado em suas lutas pela conquista e o exercício de seus direitos coletivos por meio de ações que articulem a gestão territorial e ambiental das terras indígenas, a educação intercultural e bilíngue e as políticas públicas.

³ Vincent, no entanto, narrou no livro *Vídeo nas Aldeias – 25 Anos* (2011) que sua primeira lembrança com Zezinho ocorreu alguns anos antes, quando filmou o pai do cineasta, Joaquim Maná, na série *Índios dos Brasil*. Abordaremos esse encontro no Capítulo 02 desta dissertação, mas é importante entender que a relação profissional entre Zezinho e Vincent só tem início a partir de 2002.

tinha sido de Nilson Sabóia, que era o coordenador da entidade. Mas, desde criança, Zezinho era encantado pelas câmeras e pela arte de filmar.⁴ “Era uma vontade que eu tinha desde pequeno, quando via o Siã filmando. Me lembro de uma festa no Jordão, quando ainda morávamos lá, o Siã com a câmera e o tripé nas mãos e todas aquelas pessoas em volta. E via aquilo e me encantava” (ARAÚJO, 2011, p.112), relembra Zezinho no catálogo “Vídeo nas Aldeias: 25 anos”. Por isso, quando teve a oportunidade de viajar com Vincent nas filmagens do documentário sobre os agentes agroflorestais, Zezinho pediu diversas vezes para participar da oficina que ocorreria na aldeia do povo Yawanawá, até que, após muita insistência, conseguiu convencer o coordenador do VNA a lhe ceder uma vaga.

O relato de Zezinho sobre o primeiro uso da câmera, durante a oficina, mostra um olhar inicial, marcado pela curiosidade, o encantamento e a descoberta do aparelho.

E, enfim, chegou o grande dia de pegarmos na câmera, receber as instruções, aquela velha história das oficinas do VNA, pega a câmera, ensina a ligar e sai para filmar. Recebi uma câmera VHS e sai filmando, filmava aqui, filmava ali. O que achava mais bonito era o zoom, poder ver as coisas mais próximas do que a gente vê com os próprios olhos. Eu realmente achava incrível. Vincent já havia me alertado para não usar o zoom, porque balançava muito, que qualquer movimento da câmera se tornava muito brusco com o uso dele, etc. Mas não dei ouvidos e a primeira coisa que fiz, claro, foi usar o zoom. Voltei com as imagens do dia e quando Vincent e Mari assistiram o material me deram uma bronca. Daí, parei de filmar com o zoom, passei a usá-lo apenas com a câmera desligada. Ah, como eu deliciava usando o zoom! (ARAÚJO, 2011, p. 112-113)

Seguindo neste relato, Zezinho recorda-se que esta primeira oficina lhe ensinou a usar a câmera, filmar os planos e criar imagens. A fala abre espaço para discussões sobre como o método do VNA pode influenciar os indígenas a criarem filmes a partir de um modelo já estabelecido pelos não-brancos. Esta é uma crítica comum aos filmes do Vídeo nas Aldeias. Quando Vincent critica o uso do zoom, não estaria ele estabelecendo regras que são inerentes ao cinema não-indígena? O que seria, então, o cinema indígena? Essas questões são levantadas em “Conversa a Cinco”, entrevista da qual participaram Eduardo Scorel, Eduardo Coutinho, Mari Corrêa, Sérgio Bloch e Vincent Carelli.

⁴ Osair Sales Siã, também conhecido como Siã Huni Kuĩ, é o primeiro cineasta que se tem conhecimento do povo Huni Kuĩ, no estado do Acre. Ele adquiriu um equipamento de filmagem e começou, por conta própria, a registrar as mobilizações do seu povo na década de 80, documentando os encontros da Aliança dos Povos da Floresta, formada por seringueiros e indígenas. Zezinho conheceu o cineasta na infância.

Na conversa, o cineasta Eduardo Coutinho questiona inclusive a falta de uso do zoom. “Tempos de um documentário que tem, como você me falou, regras: não tem zoom, não tem nada a ver com o que é mostrado na televisão. Mas é muito bem filmado, a câmera nunca erra, não tem um erro de diafragma, a câmera não treme” (CORRÊA, 2004). Mais adiante, neste capítulo, iremos falar sobre a metodologia do Vídeo nas Aldeias e as referências que inspiraram a formação dos cineastas indígenas. Neste momento do trabalho, no entanto, achamos importante salientar que a potência dos filmes indígenas não está na criação de um cinema indígena puro, sem a interferência de não-indígenas e as regras estabelecidas por eles, mas na forma como este cinema media diferentes mundos (a comunidade da aldeia, os cineastas indígenas, os instrutores não-indígenas, as instituições ligadas a estas produções cinematográficas) e como cabe ao cineasta indígena, que assina estes filmes, o papel de mediador-agente, ou seja, aquele que transita entre estes diferentes mundos, agindo sobre eles e possibilitando que o filme se construa. Quando Zezinho precisa adequar-se às regras cinematográficas ensinadas na oficina, ele está aprendendo a lidar com estes diferentes mundos e com esta linguagem. Mas, é através da experimentação e da experiência, do “aprender fazendo”, que ele começa realmente a ter consciência do que é construir um filme, como ele mesmo aborda na continuação do seu relato sobre suas primeiras experiências filmando:

Mas eu ainda não tinha consciência de um filme, o pensamento. Acreditava que me bastaria vários ângulos para a realização de um bom filme. Para mim, o bonito eram os enquadramentos diferentes, como a gente via nas edições de TV: plano geral, corta, plano fechado, corta. Eu fazia o máximo possível de planos. Minha expectativa era, de cara, fazer um filme como o Shomôtsi. Mas, claro, não funcionou. Porque eu não pensava no conteúdo, na história que queria contar, me detinha apenas nas imagens. Nessa oficina, descobri apenas a câmera. Fui realmente compreender o que era um filme, como pensar um filme, na oficina de 2005, na aldeia São Joaquim, no rio Jordão. (ARAÚJO, 2011, p. 113)

Em 2005, Zezinho participou de sua segunda oficina do Vídeo nas Aldeias, que resultou em seu primeiro documentário: *Xinã Bena, novos tempos* (2006). No filme, Zezinho acompanha o dia a dia do pajé Agostinho e sua família (mulher e sogro), que relembram a época dos cativeiros nos seringais e festejam os novos tempos, em que as terras estão demarcadas e os povos indígenas podem voltar a ensinar as tradições para seus filhos e netos. O filme se constrói a partir da relação entre aquele que filma e aquele que é filmado, principalmente a relação entre o pajé e Zezinho.

Fiquei durante 15 dias acompanhando a vida cotidiana dele, e daí surgiu o primeiro documentário, com demais realizadores seguindo outros personagens, como por exemplo a esposa do Agostinho, o sogro dele. Enquanto meu personagem principal

era o Agostinho, uma outra aluna, a Vanessa, acompanhou a esposa do Agostinho. O Fernando e o Josias acompanharam o sogro do Agostinho, e no final, na edição nós juntamos todos os nossos personagens e fizemos um documentário sobre a vida cotidiana da família e da aldeia do Agostinho. (YUBE, 2014)⁵

Em sua dissertação, Canguçu (2016), analisa o cinema Huni Kuĩ e a relação do pajé na feitura dos filmes em que participa. Agostinho Muru teve um papel importante na demarcação das terras indígenas, no fortalecimento da medicina tradicional da floresta e na implantação da Educação Indígena Diferenciada nas aldeias. Como já tinha uma relação próxima com Zezinho, é escolhido para ser seu personagem no filme *Xinã Bena, novos tempos*, em que também foi articulador e chegou até mesmo a roteirizar e dirigir sequências inteiras. Um exemplo é a encenação em que Agostinho vai extrair látex das seringueiras, enquanto aprende a ler e entoa músicas para lhe ajudar no trabalho. Na edição, a produção optou por deixar a cena em preto e branco, para enfatizar o teor teatral da sequência. Agostinho também roteirizou o filme *Huni Meka, cantos do cipó* e participou ativamente dos filmes *Basne Puru, a aranha encantada* (2005), *Katxanawa* (2007), *Uma escola Huni Kuĩ* (2008), *Kene Yuxĩ, as voltas do Kene* (2010) e *Shuku Shukuwe, a vida é para sempre* (2011). “O pajé mobilizava os processos de feitura dos livros e dos filmes como lugares de elaboração, de pensamento e reflexão, da sua própria história e das transformações e conhecimentos do povo Huni Kuĩ, estabelecendo novas conexões a cada processo de criação” (CANGUÇU, 2016, p. 59).

Como dito anteriormente, o filme acompanha três personagens: Agostinho, sua esposa Dani e seu sogro Joaquim. Eles aparecem em atividades cotidianas, interagem entre si e conversam sobre o passado do seu povo. Ao longo da narrativa, é abordada a feitura do filme e como o contato interétnico da oficina de vídeo proporciona a criação daquelas imagens. A montagem em paralelo, de certa forma, procura dar a mesma importância a cada um. Mas, para Canguçu (2016), esse equilíbrio não condiz com material bruto. Durante a oficina que gerou *Xinã Bena*, foram gravadas 52 horas de material bruto, sendo que desse total, 35 horas foram produzidas por Zezinho Yube e o pajé Agostinho.

Junto a Zezinho, Agostinho se empenhou em refletir sobre o uso das imagens e como elas poderiam ser usadas para “fortalecer” a cultura indígena. Suas reflexões tiveram grande influência na trajetória cinematográfica de Zezinho, tanto a respeito da forma como ele pensava o fazer cinematográfico na aldeia, quanto sobre os objetivos de um filme como obra e como

5 YUBE, Zezinho. [Entrevista concedida a] Veriana Ribeiro Alves, 2014.

registro. Em *Xinã Bena*, Yube estabeleceu com seu personagem momentos propícios para a fabulação, instigou a invenção e deixou que o mais velho lhe ajudasse a construir a cena. O filme é feito junto. “O cineasta tornou-se interlocutor do pajé e acabou também se transformando em mediador: ao mesmo tempo em que estava “dentro” da cultura Huni Kuĩ, filmando um dos seus, estava também no antecampo, na esfera da produção das imagens” (CANGUÇU, 2016, p. 97).

Em *Xinã Bena, novos tempos*, a escolha de mostrar o processo de feitura na própria narrativa privilegia a relação interétnica com os brancos, é um filme feito “para fora”, para apresentar aos espectadores brancos a história Huni Kuĩ e reafirmar o valor político da sua produção cinematográfica.

A narrativa de *Xinã Bena, Novos Tempos* expõe o imbricamento de três diferentes esferas de relações que envolvem sua feitura: os processos históricos, os processos da oficina e os processos propriamente filmicos. O filme é fruto dos “novos tempos” ao mesmo tempo em que constrói esse tempo novo ao se realizar. Sua elaboração é uma forma de sistematizar aspectos históricos e sociais e, ao mesmo tempo, ele intervém no presente para reelaborar o passado e apontar direções para o futuro. Nesse novo e atual momento histórico, os Huni Kuĩ pensam sistematicamente sua própria cultura. Novas formas de transmissão do conhecimento são incorporadas à vida tradicional e essas mudanças são repensadas pelos indígenas. (CANGUÇU, 2016, p.99)

O segundo filme de Zezinho foi *Manã Bai, a história do meu pai* (2006), desenvolvido a partir do projeto “Revelando os Brasis Ano II”, do Ministério da Cultura (Minc). No filme, Zezinho acompanha a graduação de seu pai, Joaquim Maná, que se tornou doutor em Linguística pela Universidade Estadual do Mato Grosso. Ao filmar a festa e a grande recepção na volta deles para a aldeia, o cineasta reconta também a história do seu povo, dos seus ancestrais, da vida nos seringais e o processo de demarcação das Terras Indígenas no Estado do Acre, até chegar na educação diferenciada nas aldeias, processo no qual seu pai faz parte como professor indígena.

Como explica Marchese (2013), o filme enfatiza a trajetória de Joaquim, que deixa de ser um “seringueiro analfabeto” para se tornar um “índio graduado”, uma metamorfose identitária que se associa à valorização da cultura. No caso, não se trata apenas da cultura e tradição Huni Kuĩ, mas também da cultura erudita dos não-indígenas. “Estas duas formas de cultura se relacionam de modo dialético e se completam. Uma não pode existir sem a outra na atual realidade indígena, em época da globalização” (MARCHESE, 2013, p. 200). Joaquim é,

portanto, representado como alguém que transita entre estes dois universos, o da aldeia e o da sociedade ocidental, e torna-se mediador da relação entre estas duas culturas.

No filme-entrevista *Filmando Manã Bai*, realizado por Vincent Carelli, Zezinho reflete sobre a experiência deste filme, que nasceu de um encontro de desejos: do pai, que queria filmar a própria formatura, e de Zezinho, que desejava realizar um filme sobre o pai. O processo de filmagem, no entanto, carrega uma delicada relação entre pai e filho. “Foi um filme difícil para mim, porque eu precisei romper uma barreira para chegar até o meu pai. Na nossa cultura não temos essa proximidade e liberdade com os nossos pais. Mas eu precisava fazer o filme, então fui rompendo essa distância aos poucos” (ARAÚJO, 2011, p. 119). Zezinho também descreve a experiência de trabalhar com uma metodologia diferente da ensinada pelos projetos do VNA, tendo em vista que para realizar o filme participou da oficina de formação do projeto "Revelando os Brasis", no qual era o único indígena e, ao mesmo tempo, a pessoa com mais experiência com vídeo.

Depois de selecionado para o prêmio, participei, durante onze dias, de um curso de formação. Eram discussões mais técnicas de roteiro e produção. Uma abordagem mais teórica, bem diferente do aprender fazendo das oficinas do Vídeo nas Aldeias. Muitas coisas não batiam com o que eu vinha aprendendo até então, e mesmo com a realidade das filmagens na comunidade. Percebi, neste curso, que as pessoas não tinham a menor ideia do que era ser índio, algumas nunca tinham sequer visto um índio. Além disso, havia a questão dos prazos. Como fazer o filme no prazo que me pediram? Todas essas questões me fizeram pensar bastante, amadurecer as possibilidades que eu tinha com essa ferramenta nas mãos, com a câmera nas mãos, a comunidade ali e as ideias que eu poderia ter para novos filmes. (ARAÚJO, 2011, p. 119)

Ao fazer uma reflexão sobre esta metodologia mais teórica e técnica, tão distante da realidade das aldeias e do “ser indígena”, Zezinho é confrontado com esta outra forma de fazer cinema. A experiência lhe ajuda a pensar e estabelecer a sua forma de criar e das possibilidades que a câmera tem para promover a própria imagem de índio-cineasta, de refletir sobre a percepção que os outros têm dos indígenas na sociedade brasileira (MARCHESE, 2013). “Como fazer novos documentários que falassem da nossa cultura, da nossa história, a partir de diferentes abordagens? Meu desejo era, e ainda é, filmar o nosso conhecimento, pensar o filme tanto como uma obra quanto uma forma de registro” (ARAÚJO, 2011, p. 119). O filme torna-se, também, uma forma de transmissão de conhecimentos dos mais velhos para os mais novos, um dispositivo de criação, que possibilita o ensino e o diálogo dentro da comunidade e para quem está fora dela. Através do filme (e por causa dele), algumas manifestações culturais são “resgatadas”.

É o caso de *Katxanawa* (2008), terceiro filme do diretor, resultado do Prêmio Culturas Indígenas, recebido por Joaquim Maná, a partir do edital de fomento do Ministério da Cultura. O projeto previa a realização da festa tradicional do Katxanawa - a festa da fertilidade dedicada às colheitas de legumes, feita para agradecer e pedir prosperidade aos espíritos donos dos legumes - e a feitura de um filme sobre o tema. O ritual tradicional, até então pouco praticado entre os Huni Kuĩ, é revivido para a filmagem e isso incentiva as pessoas a refletirem sobre ele. Além de atualizar, reviver e reinventar a festa tradicional. O filme induz o ritual e o ritual sustenta o filme.

Depois de aprovado o projeto para a festa do Katxanawa, começamos a discutir o que fazer. Eu pensei numa festa grande, que envolvesse todo mundo. Com o projeto, teríamos verba para alimentação, combustível para as pessoas chegarem até a nossa aldeia. Era possível a realização de uma festa grande. Mas, ao contrário, a ideia de meu pai era fazer uma festa apenas para o filme, juntar algumas pessoas, deixar outros de fora, e filmar apenas aquelas pessoas que estavam bonitinhas, com pintura, com roupa. Uma ficção. Minha posição era radicalmente contrária. Disse a ele que, se quiséssemos chamar nosso povo para reviver nossa cultura, teríamos que deixar a festa aberta à participação de todo mundo, quem quisesse estava dentro. “Vamos deixar a câmera ligada e filmar a realidade que acontecer aqui, porque se a gente quiser controlar tudo, a gente não vai trazer as pessoas para sentirem a festa, sentirem o gosto da festa. Desse jeito, a gente vai fazer a filmagem de uma festa que não existe!”. Entramos em acordo e trouxemos velhos de outras aldeias, conhecedores da nossa cultura. A partir desse momento, comecei a sentir a força de verdade, a interação de verdade do meu povo. Era o que eu esperava, desde muito longe. Naquele momento, a gente conseguiu, eu consegui sentir, respirar fundo, e pensar que era exatamente isso que eu desejava. Então as pessoas se esqueceram da câmera, se esqueceram de que a gente estava filmando e conduziram a festa. Fiquei super animado, era esse o objetivo do trabalho. A interação dos velhos, das pessoas que não participavam mais, que não acreditavam mais, que achavam que aquilo era uma invenção dos mais jovens. Assistimos depois ao material bruto e todos comentavam e discutiam: “olha, isso está errado, da próxima vez, precisamos fazer melhor”. E, nesse momento, me senti uma pessoa realizada, com o meu trabalho, com o vídeo, com essa ideia antiga de retomar a cultura através do vídeo. (ARAÚJO, 2011, p. 121)

Em um procedimento usual nos filmes de Zezinho, o filme começa com uma contextualização sobre a realização da filmagem. Joaquim Maná explica que há alguns brancos que desejam apoiar os índios a praticarem sua cultura e que o Prêmio Culturas Indígenas faz parte disso. Na sequência, Zezinho explica em voz off que os antigos patrões seringalistas não deixavam que os indígenas praticassem suas festas. Isso fez com que os povos indígenas perdessem muitos dos seus costumes e, por isso, a comunidade decidiu realizar pela primeira vez, desde o processo de demarcação de terra, a festa do Katxanawa.

A festa e o filme foram idealizados para que os fundamentos desse ritual fossem conhecidos pelos Huni Kuĩ mais jovens, de forma que sua prática pudesse ser retomada pelas

comunidades que estivessem participando do processo. A filmagem da celebração, portanto, seria uma forma de potencializar o saber do ritual no interior das comunidades. Segundo Canguçu (2016), além de atualizar, reviver e reinventar a festa tradicional, *Katxanawa* reforça o alinhamento entre o cinema e a retomada cultural, onde as práticas, sejam elas cotidianas ou não, inéditas ou não, são fomentadas pelo filme e ao mesmo tempo garantem a sua continuidade.

O câmara, em *Katxanawa*, está atento às orientações dadas pelos pajés e sabe prever, de certa maneira, o que vai acontecer no transcorrer da festa. Um filme como esse jamais poderia ser feito guiado por um olhar estrangeiro. A câmara de Zezinho nos leva ao lugar certo, nos momentos certos, como na sequência final do filme, em que o câmara corre atrás daquele que partiu o tronco de paxiúba e saiu correndo do Shubuã (maloca tradicional). O câmara vai atrás para apanhar os últimos procedimentos do ritual. Só um Huni Kuĩ poderia nos conduzir nesse contexto. (CANGUÇU, 2016, p. 49)

Em 2008, Zezinho também lançou o curta-metragem *Uma Escola Huni Kuĩ* (2008). Com apenas dois minutos de duração, o filme mistura documentário com ficção e apresenta uma encenação sobre as duas formas de educação na aldeia, a tradicional e a escolar. No começo, vemos as imagens documentais de um café da manhã e da ida para a escola dos alunos, que levam seus livros escritos em Hãtxa Kuĩ. Em seguida, começa a encenação: um aluno está na sala de aula aprendendo os Kene tradicionais e desenhando-os nos cadernos. Durante a aula, um grupo vestido com folhas e roupas de algodão desenhadas com Kene dança fora da escola, no pátio. Todos os alunos saem da sala e correm para a festa, mas uma das crianças permanece na escola lendo. O pajé Agostinho adentra a sala de aula e convida o menino para participar da dança, pois ele já tinha aprendido a ler, então estava na hora de aprender o ritual. Os dois saem da escola e se juntam ao grupo. O filme, portanto, constrói uma narrativa que aborda a convivência entre o conhecimento tradicional com o conhecimento da escola.

Na sequência, o diretor lançou *Já me transformei em imagem* (2008), em que reconta a história dos povos indígenas através da visão da comunidade Huni Kuĩ, dividida em tempo das malocas, tempo da correria, tempo do cativo, tempo do direito e tempo da cultura. Do primeiro contato com os não-indígenas até o trabalho atual com o vídeo, os depoimentos dão sentido ao processo de dispersão, perda e reencontro vividos pelos Huni Kuĩ. Este filme retoma e aprofunda discussões que já tinham sido abordadas nas produções anteriores do diretor, principalmente o uso do vídeo para resgatar a história e as tradições culturais de um povo. Deixaremos para analisar este filme em maior detalhe no próximo capítulo desta pesquisa.

Em 2009, são lançados dois curtas-metragens menos significativos na filmografia do diretor, trabalhos intermediários entre *Já me transformei em imagem* e *As Voltas do Kene*. O primeiro é *Troca de Olhares* (2009), em que Zezinho assina como co-diretor juntamente com Ernesto Ignácio de Carvalho e Wewito Piyãko. Este é um projeto de intercâmbio entre os cineastas indígenas do Acre e os participantes da TV Morrinho, no morro Pereira da Silva, no Rio de Janeiro. Porém, o filme foi pensado para atender a uma demanda/expectativa do público por filmes que explicitassem o que os índios pensam dos não-indígenas, ou seja, não se tratava de um anseio dos indígenas ou das comunidades envolvidas. Talvez por isso não seja uma experiência bem-sucedida, pois a visita dos jovens cariocas às aldeias não rendeu um filme. Assim, a “Troca de Olhares” não vai muito além do estranhamento que pautou os encontros entre estes dois universos. A metodologia do VNA também não funcionou naquele espaço, gerando uma reflexão dos envolvidos, como reflete Carelli: “E, de fato, o que ficou no filme é essa devolução do olhar e o próprio processo de realização do vídeo, o embate dos índios com o lugar e com os procedimentos do VNA, que não funcionavam ali, por diversas questões” (ARAÚJO, 2011, p. 133).

O segundo curta-metragem é *Bimi, mestra de Kene* (2009), uma produção de quatro minutos de duração montado a partir do material gerado durante a gravação do longa *As Voltas do Kene*, privilegiando apenas uma das mestras dos Kene, Marina, também conhecida como Bimi. Ela conta um pouco de sua história, de como aprendeu os desenhos com sua mãe e dos procedimentos que uma artesã deve cumprir e respeitar. Esse filme dá relevância à visão Huni Kuĩ da aprendizagem, em que o conhecimento sobre Kene residiria nos olhos, por isso, eles são tratados com sumo de folhas que permitiriam "a visão" daqueles desenhos e, conseqüentemente, a possibilidade de reproduzi-los.

O curta é uma contrapartida para o projeto do IPHAN que financiou o filme *As Voltas do Kene*, que iremos abordar detalhadamente no terceiro capítulo desta pesquisa. *Kene Yuxi - As voltas do Kene* (2010), é o último filme que Zezinho dirigiu através do projeto Vídeo nas Aldeias, e também o último que ele assina sozinho. A partir de 2011, ele assume o cargo de Assessor Especial de Assuntos Indígenas pelo Governo do Acre, que exerceu até 2018, função esta que acaba interrompendo sua jornada como cineasta.

Ainda assim, em 2018 ele é chamado para auxiliar em duas produções cinematográficas, feitas em outro contexto, através de uma produtora de filmes acreana localizada em Rio Branco (AC), chamada Saci Produções. Estas experiências mais recentes espelham, também, uma certa

mudança no contexto cultural do estado do Acre, que após uma série de ações a nível municipal, estadual e federal, começa a profissionalizar algumas atividades culturais – entre elas o cinema acreano, que apesar de ter experiências significativas desde a década de 70, começa a ganhar destaque a nível nacional, com produções locais sendo exibidas em festivais, streaming e na TV aberta.

Até então, apenas os filmes indígenas tinham conseguido ganhar este tipo de visibilidade, com algumas exceções pontuais. É neste novo contexto, de uma profissionalização do cinema acreano, que surge *Bimi, Shu Ikaya* (2018), em que Zezinho assina como co-diretor junto com Siã Huni Kuĩ e Isaka Huni Kuĩ. Neste filme, Zezinho acaba tendo um papel secundário na produção, atuando como conselheiro e liderança dos diretores mais novos, que tomam à frente o projeto. Diferente do primeiro filme que tem Bimi como protagonista, com foco no ritual do Kene, esta produção mais recente destaca a personagem principal como uma mulher forte e determinada que, apesar de uma sociedade patriarcal, acaba formando sua própria aldeia.

Outra produção feita através da parceria com a Saci Produções é o episódio *Beiradão*, da série documental *Nokun Txai – Nossos Txais* (2019), dirigida pelo cineasta Sérgio de Carvalho, fundador da Saci Produções. Ao todo, são 13 episódios que tratam diversas questões contemporâneas dos povos indígenas do Acre, principalmente os que residem na região do Juruá. O episódio, co-dirigido com Zezinho, mostra os acampamentos na beira do rio da cidade de Tarauacá (AC), onde indígenas esperam por semanas pela liberação de benefícios sociais como aposentadoria e bolsa família, abordando também a relação conflituosa com comerciantes, que enganam os indígenas, mantendo-os em um processo de endividamento constante, muitas vezes ficando com os cartões de benefício e usando-os de forma indevida. Esse processo acaba remetendo a história acreana com os donos de seringais, que usavam do endividamento nos barracões (lugar de venda de produtos de primeira necessidade nos seringais), uma forma de escravizar seringueiros e indígenas. A série também teve a participação de Vincent Carelli, que inclusive co-dirigiu alguns episódios.

O cinema Huni Kuĩ e o projeto Vídeo nas Aldeias

Os Huni Kuĩ, também conhecidos como Kaxinawá, pertencem à família linguística Pano e habitam a fronteira entre o Brasil e o Peru, constituindo uma população de cerca de 11,5 mil

peças no Brasil e 2,5 mil no Peru. O nome Kaxinawá é traduzido como “gente do morcego”. Apesar de ser bastante usado pelos nawás (brancos), o nome é considerado uma ofensa entre o povo, que se autodenominam Huni Kuĩ (o nome pode ser traduzido como “povo verdadeiro”). Eles falam o Hãtxa Kuĩ, denominada como a “língua verdadeira”. Perseguidos e escravizados pelos senhores da borracha brasileiros e peruanos, os Huni Kuĩ começaram a conquistar o direito de demarcar suas terras na década de 1970.

A separação entre os Huni Kuĩ peruanos e brasileiros aconteceu no começo do século XX, após uma rebelião contra um seringalista no interior do Acre. Na época, um grupo que havia se concentrado em um seringal no rio Envira se mudou para as cabeceiras do rio Purus, no Peru. Os grupos oriundos do Peru ligaram-se por casamento aos brasileiros, porém até hoje é possível encontrar diferenças no estilo de vida entre os dois grupos. No Peru, os Huni Kuĩ habitam as margens do rio Purus e seu afluente, o rio Curanja. No Brasil, as terras dos Huni Kuĩ se concentram no Acre, onde formam a maior população indígena do estado e habitam nas margens dos rios Breu, Jordão, Tarauacá, Murú, Humaitá, Envira e Purus, situados nos municípios de Tarauacá, Jordão, Feijó, Marechal Taumaturgo e Santa Rosa do Purus.

No próximo capítulo iremos falar de forma mais detalhada sobre a história da colonização acreana e a escravidão dos povos indígenas na região, focando na perspectiva Huni Kuĩ. No entanto, neste momento, é importante contextualizar que a escravização dos indígenas no Acre durou até a completa desvalorização da borracha, em meados do século XX. Com a queda da demanda internacional, após a II Guerra Mundial, os donos de seringais da região se enfraqueceram. Em 1976, com a instalação de uma Ajudância da FUNAI para atender o Acre e o sul do Amazonas, tiveram início as demarcações das terras indígenas na região. Foi apenas depois deste processo que os Huni Kuĩ conseguiram retomar as festas, rituais e costumes, que eram proibidos de serem praticados pelos donos dos seringais. Com o fortalecimento político e cultural, eles começaram a utilizar diferentes tecnologias para registrar suas manifestações, tais como livros, gravações de CDs, gravações de filmes, entre outros.

Focando no tema desta pesquisa, Canguçu (2016) defende que existem três marcos decisivos para traçar um percurso do cinema Huni Kuĩ: 1) a experiência pioneira de Osair Siã; 2) a chegada do Vídeo nas Aldeias nas aldeias Huni Kuĩ e; 3) os trabalhos de Zezinho Yube.

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

lugares cruciais em seus processos de elaboração, assumindo a função de diretores de seus trabalhos. (CANGUÇU, 2016, p.29)

Siã foi o primeiro cineasta Huni Kuĩ a adquirir um equipamento de filmagem, na década de 1980, quando começou a filmar por conta própria, registrando viagens, reuniões e encontros nas aldeias. Em 1982, Siã começou a estudar fotografia e vídeo, auxiliando cinegrafistas como assistente. Documentou as mobilizações na recém-criada *Aliança dos Povos da Floresta*, durante a criação da Reserva Extrativista do Alto Juruá. Em 1986, realizou seu primeiro curta-metragem, *A estrada da autonomia* (1986) e no ano seguinte fez seu primeiro e mais famoso documentário, *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta* (1987), resultado de sua participação no projeto Vídeo nas Aldeias. O filme foi editado em parceria com Vincent Carelli. Em sua trajetória como cineasta, Siã ainda produziu *Os povos do Tinton Renê, rio de muitas voltas* (1991).

O filme *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, filmado por Siã e montado em parceria com Vincent Carelli, é resultado de um projeto coletivo que estava imerso em um contexto de muitas mudanças para os povos que foram submetidos a um regime de escravidão durante várias gerações. Os índios, os seringueiros e os ribeirinhos viviam sob a autoridade dos patrões e eram obrigados a trabalhar nos seringais em condições degradantes, onde contraíam grandes dívidas nos barracões, no chamado de sistema de aviamento. O filme de Siã mostra os Huni Kuĩ do Purus e do Jordão, aliados a seringueiros e ribeirinhos, diante de um inimigo comum: o patrão seringalista e o latifúndio da borracha. O filme tem por objetivo fortalecer os discursos em torno da demarcação das Terras Indígenas e da criação das Reservas Extrativistas para seringueiros e ribeirinhos, que se juntaram para a defesa da floresta e de seus recursos sustentáveis. (CANGUÇU, 2016, p.30)

Após a demarcação das terras do Jordão, em 2004, Siã acabou focando em seu trabalho político, como liderança indígena. Foi eleito vice-prefeito do município Vila Jordão, tornou-se cacique das três terras indígenas (Baixo e Alto Jordão e Alto Tarauacá) e também foi presidente da única associação representativa dos Huni Kuĩ nesta região.

Já a relação entre os Huni Kuĩ com o projeto Vídeo nas Aldeias iniciou em 1998, através de uma oficina de vídeo oferecida para os professores indígenas do Acre em parceria com a Comissão Pró-Índio (CPI-AC). Este grupo de professores formados pela CPI-AC era bastante seletivo, com uma experiência importante no campo da autoria indígena. Participaram da oficina professores de diferentes grupos, entre eles os Ashaninka, Manchineri, Kulina, Katukina e Huni Kuĩ. Nesta época, Zezinho Yube era ainda um garoto.

Precursor na área de produção audiovisual indígena, o VNA já atuou com 37 povos indígenas do Brasil desde a sua criação, possuindo um arquivo bruto com cerca de sete mil horas de material gravado, 87 filmes produzidos e inúmeros prêmios conquistados em festivais de cinema no Brasil e no exterior. Concebido no âmbito do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) em 1986, o projeto tinha desde o início o objetivo de apoiar e fortalecer a identidade indígena por meio de uma produção compartilhada com os povos indígenas. De acordo com Araújo (2015), os primeiros filmes do Vídeo nas Aldeias gravitam em torno de três temas centrais: a identidade, a troca entre diferentes grupos indígenas e a luta política pela demarcação dos seus territórios. Tais temas percorrem filmes como *A festa da Moça* (1987), *Pemp* (1988), *O espírito da TV* (1990), *Boca livre no Sararé* (1992), *A arca dos Zo'é* (1993), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996).

Desde 2000, o projeto se configura como uma Organização Não Governamental com sede em Olinda (PE). Sua maior conquista, no entanto, se expressa na formação de inúmeros cineastas indígenas de diferentes etnias brasileiras (GORGES; QUELUZ, 2018). Apesar de ser um desejo desde o início do projeto, as oficinas de vídeos iniciaram e ganharam a configuração atual a partir de 1997, com a participação de Mari Corrêa, uma documentarista formada pela escola francesa *Ateliers Varan*, movida pela prática pedagógica do cinema documentário de Jean Rouch. Com a realização dessas oficinas, as câmeras começaram a passar para as mãos dos indígenas, sendo eles os responsáveis pelos documentários. Entre os realizadores indígenas destacam-se nomes como Ariel Ortega, Divino Tserewahú, Takumã Kuikuro, Valdete Ashaninka, Siã Kaxinawá e Zezinho Yube.

E embora, de fato, no contexto do VNA já tivessem sido realizados filmes de autoria indígena – é o caso de *Jane Moraita: nossas festas* (1995) e *Hepari idub'rade: obrigado irmão* (1998), filmes dirigidos, respectivamente, pelo cineasta da etnia Waiãpi, Kasiripinã Waiãpi, e pelo cineasta da etnia Xavante, Divino Tserewahú –, a presença dos indígenas no processo de edição era mínima. O conceito de “realizador indígena”, com a prática do cinema verdade à la Rouch – câmera na mão, filmar os acontecimentos do interior, e, por isso, quase abolir o zoom, captar o som direto e na língua nativa, opção pelo plano-seqüência contra os planos curtos etc. – teve de fato o incentivo de Mari Corrêa. (QUEIROZ, 2008, p. 108)

Fundado em 1981, em Paris, o *Ateliers Varan* funciona como uma escola de formação de documentaristas, levando oficinas de roteiro, montagem e iniciação ao documentário a diversos países que não tenham, ainda, uma produção cinematográfica consolidada. Foi criado após uma experiência do antropólogo-cineasta Jean Rouch e o diretor Jacques d'Arthuys, em que elaboraram uma oficina com alunos do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique.

Jean Rouch é uma grande influência do projeto Vídeo nas Aldeias, com sua forma de fazer cinema em conjunto com as pessoas que estão sendo filmadas e a possibilidade de elas poderem ver as filmagens e darem feedbacks, que podem ou não serem incluídos no filme. Inspirado por Dziga Vertov e Robert Flaherty, cria duas importantes teorias: o conceito de cinema-verdade e de antropologia compartilhada. O primeiro, trata da necessidade de reconhecer o impacto da presença do realizador sobre a realidade observada. “Para Rouch, a câmera deveria assumir uma postura interventiva, participativa e reflexiva” (OLIVEIRA, 2014, p. 166). O cinema-verdade explicita a relação entre o cineasta e os sujeitos da mise-en-scène, defendendo que o etnólogo-cineasta seja por eles afetado. Já o segundo conceito trata-se da experiência de filmar junto com as pessoas que estão sendo filmadas, construir em conjunto a narrativa do filme. Estes são conceitos chaves que influenciaram Jean Rouch e, conseqüentemente, a metodologia do VNA.

Esta experiência de construir junto tem como grande inspiração o filme *Nanook, o Esquimó* (1922), um marco nas produções documentais. A produção se destaca, principalmente, na construção de uma relação de diálogo entre quem filma e quem é filmado, em que os membros da comunidade faziam parte da equipe de produção, inclusive sugerindo a criação de cenas. Nesta produção um importante elemento, usado posteriormente pelo VNA, é da projeção das imagens para as pessoas filmadas, momento este em que as informações recolhidas estimulavam novas filmagens.

Estas inspirações influenciaram a metodologia das oficinas do VNA. A formação é dividida em três momentos: preparação, filmagem e edição. O primeiro momento gira em torno de uma preparação que se realiza, basicamente, ao mesmo tempo em que ocorrem as filmagens, já que não existe um roteiro prévio. A proposta é que a construção do filme seja feita em parceria com a pessoa filmada, que pode definir temas e sugerir cenas. A rotina diária de trabalho das oficinas consiste na captação do material audiovisual pelos alunos na parte da manhã e na exibição das imagens para a aldeia na parte da tarde, o feedback da comunidade é parte essencial do processo, podendo definir novas filmagens ou até mesmo orientar o terceiro momento, da edição. A montagem do material pode ser feita na aldeia ou na sede em Olinda, com a presença de pelo menos um dos realizadores indígenas como porta-voz da comunidade (GORGES; QUELUZ, 2018).

Entre os Huni Kuĩ, o Vídeo nas Aldeias proporcionou a criação de filmes como *Basne Puru, a aranha encantada* (Tadeu Siã, 2008); *Educação indígena diferenciada* (Tuwe Nilson Sabóia, 2010); *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta* (Siã Huni Kuĩ, 1987); *Shuku Shukuwe*,

a vida é para sempre (Agostinho Manduca Ika Muru, 2012); além dos filmes já citados de Zezinho Yube.

É importante ressaltar que a apropriação das tecnologias, sobretudo o audiovisual, é comumente criticada como uma forma de promover o desaparecimento das culturas indígenas – colocando-as em um espaço estático, imutável, que necessita ficar “parado no tempo” para ser reconhecida como pura. Mas, ao invés disso, o acesso à informação de modo mais abrangente entre os diferentes grupos indígenas possibilitou a produção e o uso de imagens de acordo com seus interesses e tem fortalecido as diferenças culturais e a abertura de espaços para reivindicações próprias.

Até 1980, os índios estiveram submetidos no âmbito da comunicação, em nível nacional, a uma falta de representação digna pela mídia brasileira, que ainda insiste em construções estereotipadas e exóticas das populações indígenas, fixando os índios em um passado histórico e alimentando a ideia de fragilidade em suas culturas, de forma a reforçar a superioridade do não-indígena. Entendendo o lugar do “índio” genérico que lhes foi imputado historicamente, o material produzido pelo Vídeo nas Aldeias torna-se ainda mais importante quando acentua o intercâmbio de experiências entre os diferentes grupos que, ao se conhecerem, identificam os problemas comuns em relação aos não-indígenas. Estas imagens estão mais preocupadas em expressar e fazer circular suas vozes, demandas e posições a respeito do convívio com a sociedade não-indígena, proporcionando múltiplas possibilidades de representações (NUNES, 2016).

Ao longo dos anos, podemos encontrar diversas experiências no Brasil e no mundo em que filmes são produzidos em conjunto com a comunidade filmada para criar as imagens e narrativas de um filme. Quando falamos sobre o uso do audiovisual entre povos indígenas, encontramos alguns momentos marcantes que auxiliaram a construir o que pode ser chamado de cinema indígena. Araújo (2015), destaca algumas experiências como a pesquisa desenvolvida nos Estados Unidos, na década de 1960, por Sol Worth e John Adair com os índios Navajos ou a implementação de mídias indígenas no Canadá e na Austrália em, respectivamente, 1970 e 1980. Mas, ao falarmos sobre o cinema indígena brasileiro, precisamos nos concentrar em dois casos específicos: a realização de *Conversas no Maranhão* (1977) pelo cineasta Andrea Tonacci e as experiências de vídeo feitas com o povo Kayapó.

Conversas no Maranhão é o terceiro longa-metragem de Andrea Tonacci, realizado com os indígenas do povo Canela Apanyekrá, da aldeia de Porquinhos, no município de Barra do Corda, no interior do Maranhão. O filme acompanha uma duvidosa demarcação de terra feita pelo governo e, mais do que um documentário, é classificado pelo diretor como um manifesto oficial das reivindicações deste povo indígena em relação às suas terras.

Acompanhado dos antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira e do cineasta Walter Rogério, Tonacci inicialmente tinha como objetivo distribuir câmeras portáteis aos indígenas, mas este plano não foi possível de se concretizar, já que a equipe não conseguiu os equipamentos necessários. No lugar, o diretor usou uma câmera super 8 e a Éclair NPR 16mm e assumiu a fotografia do projeto. Ele chegou a dar a câmera super 8 para alguns indígenas, na esperança de fazê-los filmar, mas ao perceber que as imagens produzidas não estavam sendo satisfatórias, decidiu permitir que os indígenas dirigissem o que deveria ser filmado, elaborando com eles a narrativa do filme.

Essa experiência foi importante para que o cineasta recebesse duas bolsas da Fundação Guggenheim e viajasse para o sul dos Estados Unidos, América Central e América do Sul, visitando reservas indígenas nestes lugares. Após conversas no Maranhão, Tonacci realizou outros filmes como *Guaranis do Espírito Santo* (1979), *Tupiniquins do Espírito Santo* (1979) e *Guaranis de Parelheiros* (1979), e a série *Os Arara* (1980-1983). Neste contexto, o diretor procurou em 1970 o recém-criado Centro de Trabalho Indigenista (CTI), no qual atuavam os já citados antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, e também Vincent Carelli, com o objetivo de criar um projeto de comunicação intertribal. Esta ideia, que não pôde se concretizar na época, seria a gênese do projeto Vídeo nas Aldeias, desenvolvido anos depois por Carelli.

Outra experiência interessante de produção audiovisual realizada com indígenas no Brasil descrita por Araújo (2015) foi a desenvolvida pelo antropólogo Terence Turner com o povo Kayapó, na comunidade de Mentuktire, que começou a trabalhar com filmes etnográficos na comunidade em 1976, quando foi consultor para uma série de filmes da BBC. Em 1988, o antropólogo implementou o projeto Vídeo Kayapó.

Os Kayapó já tinham experiência com algumas tecnologias de comunicação desde a década de 1960, com o uso de gravadores e os transmissores de rádio da Fundação Nacional do Índio instalados nas comunidades. Em 1980, foi criado o projeto Mekaron Opoi Djoi, conduzido por Luiz Henrique Rios e Renato Rodrigues Pereira, dois antropólogos ligados à produção e à

criação em vídeo; e Mônica Feitosa, uma cineasta e profissional de televisão. Este projeto tinha como objetivo ensinar aos Kayapó o uso de câmeras de vídeo, mas logo foi inviabilizado por falta de recursos. Apesar disso, estabeleceu uma base técnica na comunidade, tornando possível que o projeto de Turner existisse anos depois.

Embora já houvesse excelentes cinegrafistas entre os Kayapó, oriundos do projeto Mekaron Opoi Djoí, o primeiro problema encontrado por Turner foi a consciência entre os indígenas da importância, do poder e do prestígio do indivíduo que detivesse o controle e o uso do vídeo, fato que fez com que os líderes indígenas procurassem monopolizar os poucos equipamentos existentes na comunidade. Apesar disso, os dois anos do projeto de Vídeo Kayapó foram bem-sucedidos, tendo mais de cinco horas de imagens editadas sob o título *O arquivo de vídeo Kayapó*, e três cinegrafistas foram treinados para realizar a edição, conseguindo adquirir um certo nível de autonomia nesse processo. O antropólogo também estabeleceu uma parceria com o já formado VNA para utilizar a infraestrutura física e os recursos humanos que o projeto dispunha para edição, além de criar um espaço de armazenamento do material bruto. Mas os problemas internos da aldeia inviabilizaram a continuação do projeto de Turner.

Estas experiências do uso do audiovisual com povos indígenas no Brasil aconteceram, no entanto, de forma isolada, com povos específicos, enquanto o projeto Vídeo nas Aldeias atuou com diferentes povos indígenas no Brasil ao longo da sua história. Mas ajudam a entender a criação do cinema indígena e como ele foi se estabelecendo no Brasil, sendo importantes pontos de partida para entendermos o cinema produzido por Zezinho Yube através da metodologia do VNA. Nos próximos capítulos, iremos realizar uma análise fílmica dos filmes *Já me Transformei em Imagem* e *As Voltas do Kene*, a fim de compreender a singularidade deste cineasta.

CAPÍTULO 02 - Ma Ê Dami Xina: a “cultura” transformada em imagem

Introdução ao filme

“Preste atenção e olhe bem pra mim. Sem mexer os olhos para os cantos, como se eu estivesse falando besteira. Sem ficar cuspidando! E sem conversar enquanto eu falo. Preste atenção no que eu vou falar e entendam bem”. É com estas palavras enfáticas que o pajé Nilo Bixku, sentado nas raízes de uma árvore Sumaúma, chama a atenção do público nos primeiros segundos do filme *Ma Ê Dami Xina - Já me transformei em imagem* (2008), do cineasta Zezinho Yube. Esta cena inicial resume alguns aspectos importantes que iremos abordar com mais detalhe ao longo deste capítulo, tais como a *auto-mise-en-scène*, discutida por Claudine de France (1998) e pelo ensaísta e cineasta Jean-Louis Comolli (2008) e o conceito de “cultura” (cultura com aspas) proposto por Manuela de Carneiro da Cunha (2009). Ao falar com a câmera, o indígena olha diretamente para o público, conversa com ele. Ele não está falando com a equipe de filmagem ou com o realizador indígena, ele conversa com aqueles que futuramente irão ver aquelas imagens nas quais ele se transformou.

Desenvolvido através do projeto Vídeo nas Aldeias, *Já me transformei em imagem* é um filme de 2008 que conta a história dos Huni Kuĩ a partir de uma perspectiva ameríndia, mostrando como as diferentes tecnologias, principalmente o vídeo, são apropriadas e usadas no resgate histórico e cultural deste povo. Através de entrevistas, imagens de arquivo e uma narração em off na língua originária do povo, o filme divide-se nos cinco tempos indígenas, usado pelos Huni Kuĩ: 1) Tempo das Malocas, quando todos os indígenas viviam de forma tradicional, habitando uma grande maloca chamada Shubuã e ainda sem contato com o homem branco; 2) Tempo das Correrias, quando as terras foram colonizadas e os indígenas perseguidos em expedições armadas (chamadas de correrias) com o objetivo de matar líderes e pajés, aprisionar homens para trabalhar nas colocações de seringas e capturar mulheres para serem vendidas aos seringueiros; 3) Tempo dos Cativéis, período em que os indígenas foram escravizados e obrigados a trabalhar para os seringalistas⁶, sendo proibidos de falar a língua materna e de praticar suas manifestações culturais; 4) Tempo dos Direitos, quando a substituição da borracha pela pecuária obrigou que indígenas e seringueiros se unissem em defesa da floresta e da manutenção dos seus estilos de vida, este período é marcado pela criação

⁶ Donos de seringais.

de sindicatos e cooperativas, pelos conflitos fundiários e pela luta da demarcação de terras; 5) Tempo da História Presente ou Tempo da Cultura, um resultado de todas as conquistas adquiridas anteriormente, em que as comunidades indígenas têm obtido financiamento para implementar projetos nas áreas de gestão ambiental, vigilância territorial e revitalização cultural. Para os Huni Kuĩ, a garantia da terra permite que eles recuperem a vida em comunidade e retomem costumes que se perderam nos tempos de fuga e trabalho nos seringais (CANGUÇU, 2016). Ao utilizar estes cinco tempos para conduzir a narrativa do filme, Zezinho reconta a história da colonização acreana através das vivências ameríndias, colocando os indígenas como protagonistas desta história e dando um novo sentido para as imagens de arquivo.

No filme, o cineasta também aborda como a produção audiovisual é usada pelas comunidades indígenas para contar narrativas, fazer um registro cultural e revitalizar antigas tradições. Partindo da reflexão de três personagens - os pajés Nilo Bixku e Agostinho Muru, e o chefe da Praia do Carapanã e pai do cineasta, Joaquim Maná - o documentário aborda como o uso das imagens podem ser usadas para difundir conhecimento para as gerações futuras, fazendo um registro dos saberes dos mais velhos que perpetuarão mesmo após as suas mortes. A mensagem fica ainda mais simbólica quando pensamos que a frase “Eu já me transformei em imagem. Mesmo que eu morra, vocês vão me assistir, os meus netos e as novas gerações” é proferida no filme por Agostinho, que faleceu em dezembro de 2011.

Canguçu (2016) ressalta que o título *Já me transformei em imagem*, inspirado nesta fala do pajé Agostinho, foi a tradução em português encontrada para a expressão *Ma Ë Dami Xina*, em que Ma= Já / Ë= eu / Dami= transformação e imagem / Xina= passado recente. Um dos desafios da tradução é o uso do termo *Damiai*, que designa a “transformação do ser” (material ou imaterial) em algo que é diferente dele, mas ainda em conexão direta com sua existência - um exemplo para entender é a palavra *hidami*, que é usada para designar uma escultura de madeira e significa “transformada do pau”. Dami, como substantivo, significa desenho, imagem, foto, escultura, figura, retrato, caricatura. Ao ser associado a um sujeito ou objeto, significa transformação (*damiai*). Além de uma série de outros significados que o termo pode suscitar, como as visões da Ayahuasca, a transformação da borboleta, ou até mesmo ser traduzido como um disfarce.

Para a autora, ao ser utilizada a palavra Dami para caracterizar a imagem de cinema, são atribuídas ao filme propriedades nativas. Dami é adaptado ao surgimento de um novo tipo de imagem, que é posta a circular, impregnada de novos sentidos. Assim, estas imagens produzidas

pelo cinema indígena vão além do registro, ganham vida e espírito. Para os Huni Kuĩ, a imagem tem agência⁷ e produz transformação.

A afirmação feita pelo pajé – “Já me transformei em imagem” – aponta para uma metamorfose escolhida: ele assume a forma da imagem para prolongar a existência de seus conhecimentos na terra. Ao mesmo tempo, as imagens adquirem vida própria e circulam em diferentes contextos. As imagens que consistem na transformação do pajé Agostinho revelam, em todos os aspectos da construção das cenas, muita negociação – interna e externa – e processos duradouros de reflexão. O pajé se dedicou integralmente ao processo de filmagem com o intuito de dar a ver o modo de vida Huni Kuĩ a partir de seus costumes e hábitos diários na aldeia. (CANGUÇU, 2016, p. 86)

O filme, portanto, é dividido em dois momentos, em que no primeiro o diretor-narrador conta a história do seu povo como um narrador onipresente, em que explica os cinco tempos indígenas para o espectador. Ao recontar a história que conhecemos do contato entre indígenas e não-indígenas, Zezinho lida com uma memória coletiva desta comunidade. Já no segundo momento, quando o filme começa a abordar o uso da câmera no "tempo da cultura", o diretor se coloca em cena, interage com os personagens e chega a narrar em primeira pessoa sobre o trabalho dos realizadores indígenas, entrevistando também seus colegas de filmagem. O filme mostra então como a comunidade está reutilizando as imagens que antes eram usadas como uma forma de exploração – validando uma necessidade de civilização – para o fortalecimento das tradições. Isso é feito em um duplo movimento, tanto ao reutilizar as imagens de arquivo para se contrapor a uma história oficial, como através do metadiscorso feito no filme que aborda (e mostra) como o vídeo pode ser usado no fortalecimento cultural do povo indígena.

É importante frisar que, ao falar do processo de fortalecimento das tradições dos Huni Kuĩ, nos referimos a uma série de cantos, ritos e modos de vida que os povos indígenas voltam a praticar ao viverem em comunidade, mas não queremos dar a entender que a cultura ou as manifestações culturais destes povos são estáticas, presas em um passado ideal que precisa ser resgatado. A palavra resgate é usada neste trabalho por ser um termo comumente utilizado pelo cineasta e muitos representantes de diferentes povos indígenas no estado do Acre, ao falar desse processo de fortalecimento cultural e retomada de festas e costumes. Na verdade, partimos do pressuposto de que as culturas são mutáveis, funcionando de acordo com a dinâmica social dentro da qual estes povos estão inseridos e sendo atualizadas constantemente. O próprio uso de ferramentas como os livros e os vídeos são, como mostra o documentário, uma forma de

⁷ Nos inspiramos nos estudos de Alfred Gell sobre o conceito de agência indígena, em que a obra de arte, mais do que representar, age intencionalmente no mundo. Abordaremos melhor este conceito no próximo capítulo ao analisar o filme *As voltas dos Kene*.

contribuir para um resgate cultural atualizado para o tempo de hoje, conforme as necessidades que os povos indígenas enfrentam na contemporaneidade.

Já me Transformei em Imagem é o quinto filme do cineasta e, ao mesmo tempo que é um manifesto do povo Huni Kuĩ, também é uma síntese do trabalho desenvolvido por Zezinho até então, reutilizando cenas filmadas em outros projetos e repensando o seu papel na comunidade como realizador indígena. É interessante pensar que, da mesma forma que Zezinho dá outro significado para as imagens de arquivo ao longo da narrativa, ele também encontra novas formas de usar as filmagens de outros filmes, feitos por outros cineastas, para contar a história de seu povo e a utilização das imagens entre os Huni Kuĩ em *Já Me Transformei em Imagem*.

Na produção, Zezinho elabora a sua voz como narrador e como cineasta, uma voz que é coletiva, mas que ao mesmo tempo sintetiza seu papel como realizador indígena perante a comunidade da qual ele faz parte. O texto que conduz a narrativa e une os diferentes temas abordados pelo filme foi escrito por Ernesto Ignacio de Carvalho, Ana Carvalho e Zezinho, em um trabalho conjunto, que em poucas frases tenta dar conta da complexidade que são os cinco tempos Huni Kuĩ.

O Zé é um realizador, está sempre atrás da câmera, e, de repente, ele tem que encontrar um tom de voz certo para narrar o filme e, neste caso, um filme que vai contar a história do seu povo. Essa é uma questão que eu penso ser dos realizadores indígenas de modo geral, que é como achar a sua voz pública como narrador, uma voz que vai representar muita gente. Afinal, é a língua dele que vai ecoar pelas salas de cinema. (ARAÚJO, 2011, p. 124)

Ao longo deste capítulo iremos abordar como esta história é contada pelo cineasta, como ele utiliza as imagens - sejam as de arquivo ou as elaboradas pelos próprios povos indígenas - para fortalecer o seu discurso e criar uma representação da sua "cultura". Para isso, é importante entender o contexto histórico no qual os Huni Kuĩ estão inseridos e como os povos indígenas resistiram às diferentes formas de violência no território do Acre, conquistando direitos e chegando ao atual estado de organização nas aldeias.

Recontando a história

A colonização do Acre está estreitamente ligada ao extrativismo da borracha e a chegada dos seringueiros nordestinos no território a partir de 1870. Até então, a região era pouco

conhecida, com as populações indígenas vivendo de forma tradicional e em relativo isolamento, época que é caracterizada no documentário como *Tempo das Malocas*. Com a Revolução Industrial europeia, a borracha natural tornou-se um item valorizado no comércio internacional, transformando as atividades extrativistas do látex em um negócio lucrativo. Isso levou milhares de seringueiros para a região amazônica, possibilitando uma intensa urbanização em cidades como Manaus e Belém. A história econômica e social relacionada a exploração do látex da seringueira na Amazônia ficou conhecida como o Ciclo da Borracha, que pode ser dividido em dois momentos importantes: o primeiro ciclo da borracha, que viveu o seu auge entre 1879 e 1912, e o segundo ciclo da borracha, que ocorreu entre 1942 e 1945, durante a Segunda Guerra Mundial.

Nesta época, existiam duas formas de exploração do látex, uma feita pelos seringueiros brasileiros e outra pelos caucheiros peruanos. A primeira é considerada de longa duração, pois preserva a seringueira. Nela, são feitos pequenos cortes no tronco da árvore, ocasionando um “sangramento” do látex. Já a segunda ocorria principalmente com o caucho, árvore do gênero *Castilloa* e semelhante a seringueira. Este tipo de exploração é considerado de curta duração, em que se derruba a árvore para extrair, de uma só vez, 30 quilos de látex (AQUINO; IGLESIAS, 1999). O látex era extraído, defumado e transformado em borracha natural, que era exportada para países industrializados.

A região onde hoje fica localizado o estado do Acre tornou-se bastante disputada pelo seu potencial econômico, devido a abundância de seringueiras. Apesar de ficar em território boliviano, uma grande quantidade de seringueiros e exploradores brasileiros viviam no local e usavam Manaus como seu principal polo econômico e de escoamento da produção. Ao ter conhecimento dos brasileiros explorando a região, a Bolívia enviou um exército de ocupação em 1898. Em contrapartida, o estado do Amazonas enviou diversas expedições a fim de tomar controle da região. Foram anos de conflitos, até que os dois países finalmente chegaram a um acordo diplomático em 1903, comandado pelo Barão do Rio Branco, que levou os governos do Brasil e da Bolívia a assinar o Tratado de Petrópolis. O documento previa que a Bolívia cederia a região em troca de territórios no estado de Mato Grosso, além do pagamento de 2 milhões de libras esterlinas para o governo boliviano e a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, com o objetivo de auxiliar no escoamento da borracha na região.

A vida nos seringais era difícil, tanto para indígenas quanto para seringueiros, que viviam em um regime de semiescravidão, presos a dívidas que nunca conseguiam ser pagas por

causa de taxas e cobranças absurdas implementadas pelos donos dos seringais. Os seringueiros, em sua maioria nordestinos, eram levados à região através da promessa de ficarem ricos com a exploração da borracha, popularmente chamada de “ouro branco”. Ao chegarem, descobriam que além de precisarem pagar os custos da viagem e da moradia, todos os itens essenciais precisavam ser comprados nos barracões⁸, comandados pelos patrões, que também ditavam o valor da borracha e impediam o cultivo de alimentos próprios ou outras formas de subsistência. Assim, estes seringueiros ficavam presos a dívidas, já que os patrões se aproveitavam do analfabetismo de seus funcionários para enganá-los, além de cobrarem taxas, comissões, transporte para a cidade em caso de doença e adulterarem balanças (AQUINO; IGLESIAS, 1999).

Os professores indígenas de diferentes povos do Acre que participaram dos cursos de formação promovidos pela Comissão Pró-Índio do Acre começaram, a partir de 1996, a conceber uma pesquisa e reflexão sobre a colonização acreana através de uma perspectiva ameríndia, que divide a história indígena em cinco tempos: o tempo *das malocas*, o tempo *das correrias*, o tempo *do cativo*, o tempo *dos direitos* e o tempo *da história presente* ou tempo *da cultura*. Entre os professores que participaram desta elaboração está Joaquim Maná, o pai do cineasta Zezinho Yube, um dos primeiros pesquisadores indígenas a conseguir o título de mestre em uma universidade brasileira - trajetória que é contada em detalhe no filme *Manã Bai, o caminho do meu pai* (2007). Esta cronologia é incorporada ao filme de Zezinho que, também, divide o seu filme através destes tempos indígenas.

O *Tempo das Malocas* é o mais antigo, o tempo imemorial, que vai desde a época da origem dos povos indígenas – que diferem em sua cosmologia de acordo com cada etnia – até o contato com os “brancos”, ou *nawás*, como são chamados pelos Huni Kuĩ. Estes povos, e especialmente os falantes da família linguística Pano, viviam em grandes moradias conhecidas por *shubuã*, ou *kupixawas*. Cada grupo tinha sua economia, seu território e sua própria organização social. Os rituais eram praticados, as línguas maternas eram faladas, as festas, danças e pinturas corporais seguiam os costumes de cada povo, além de alianças políticas, relações de troca e guerras acontecendo entre etnias diferentes (SILVA, 2010).

Em *Já me transformei em imagem*, este período é contado através das entrevistas com os pajés Agostinho Muru e Nilo Bixku, que são considerados os antigos e detêm o conhecimento

⁸ Os barracões eram localizados próximos à residência do patrão, onde também ficava o armazém, o porto de embarque e desembarque de mercadorias e o depósito das bolas de borracha.

sobre estes tempos - apesar de não terem vivido, ouviram as histórias de seus pais e avós, por isso repassam este conhecimento para as próximas gerações. Assim, Zezinho utiliza-se de imagens de arquivo, principalmente trechos do filme *Fishing expedition and ensuing festival*, documentário de 1951 realizado pelo alemão Harald Schultz no âmbito do Instituto do Filme Científico, de Göttingen, na Alemanha. Mais adiante, abordaremos como este arquivo é usado no documentário, mas neste momento queremos ressaltar como as imagens feitas após o contato são usadas no filme de Zezinho para contar o *Tempo das Malocas*. Elas ilustram uma história sem registro, que só existe na memória coletiva⁹ de um povo, passada de geração a geração de forma oral pelos mais velhos, mas que através da "tecnologia", sejam os livros escritos pelos professores indígenas ou pelo vídeo, pode ser documentada. Tornam-se, portanto, registros, provas de uma história silenciada e por tanto tempo encoberta.

O próximo período retratado no documentário é o *Tempo das Correrias*, momento da história que compreende as duas últimas décadas do século XIX, quando as frentes de exploração da borracha invadiam a região e os povos indígenas viveram um genocídio. Eles eram massacrados através de expedições armadas, as chamadas correrias, organizadas por seringalistas brasileiros e caucheiros peruanos, tendo como objetivo expulsar os indígenas de suas terras. Os invasores cercavam malocas e matavam as famílias, as mulheres e crianças que sobreviviam aos ataques eram capturadas para viverem nos seringais, muitas vezes sendo vendidas para seringueiros, já que era muito escassa a presença de mulheres na região. Por conta das correrias, muitas nações indígenas foram exterminadas e as famílias se refugiaram em lugares longínquos, em geral nos altos dos rios (cabeceiras e nascentes) (SILVA, 2010).

As populações indígenas foram incorporadas aos seringais a partir de 1910, após se instalar uma crise na economia da borracha. Sem recursos para trazer novos seringueiros e mercadorias, os donos dos seringais começaram a usar a mão-de-obra indígena, obrigando-os a cortar seringa e desempenhar uma série de atividades fundamentais para o funcionamento dos

⁹De forma pioneira, o sociólogo Maurice Halbwachs (1968), nos anos 20-30, sublinhou que a memória deveria ser entendida como um fenômeno coletivo e social, mostrando que a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Para o autor, boa parte das lembranças que temos é relativa a momentos em que a memória é compartilhada com outras pessoas e, ainda que exista uma parcela de momentos que foram vivenciados por uma pessoa sozinha, a nossa memória individual ancora-se em construções sociais. Assim, quando uma lembrança que foi vivida por uma pessoa (ou repassada para ela) diz respeito a uma comunidade, ou grupo, essa lembrança vai se tornando um patrimônio daquela comunidade. Dessa forma, as informações mais relevantes dessas lembranças vão sendo repassadas de pessoa a pessoa, constituindo a história oral de um determinado lugar ou grupo. (POLLACK, 1989)

seringais. Para muitos povos indígenas, esta era uma forma de evitar novas violências, mas eles ficavam sujeitos aos mesmos tipos de explorações que os seringueiros.

Os grupos familiares indígenas que trabalhavam em colocações de centro, mais afastadas das sedes dos seringais, dedicavam mais tempo ao corte da seringa, mas gozavam de maior autonomia para realizar outras atividades de subsistência, tais como, a agricultura, a criação de animais, caçadas e pescarias. Os grupos indígenas que ocupavam colocações de margem, mais próximas às sedes, cortavam menos seringa e sofriam constante condicionamento do patrão nas suas estratégias de reprodução social e econômica, sendo freqüentemente arregimentados para “trabalhar na diária” com a finalidade de realizar um conjunto de tarefas necessárias ao funcionamento do seringal. (AQUINO; IGLESIAS, 1999)

Estes trabalhos para o patrão implicavam numa menor disponibilidade de tempo para as atividades de subsistência, o que tornava as famílias ainda mais dependentes dos produtos comercializados no barracão. Os indígenas também eram proibidos de falar a língua materna e manifestações culturais eram ridicularizadas. Este momento é registrado pelos povos indígenas como o *Tempo do Cativoiro*.

Ao longo dos anos, a borracha foi perdendo valor, deixando seu status de “ouro branco”, tendo um breve retorno durante a Segunda Guerra Mundial, que trouxe um novo êxodo rural de seringueiros nordestinos. Assim que a guerra acabou e as plantações de seringa no exterior voltaram a suprir a necessidade do comércio internacional, a borracha brasileira ficou novamente desvalorizada. É apenas a partir de 1970, com a implementação da pecuária na região, que os conflitos de terra mudam a situação dos seringueiros e indígenas que viviam nas colocações de seringa.

Apesar dos povos indígenas até os dias atuais lutarem pela conquista e manutenção dos seus direitos, desde a demarcação de terras indígenas a uma educação diferenciada, é convencionalizado pelos professores indígenas chamar de *Tempo dos Direitos* os anos 70 e 80, marcados por uma série de conflitos entre posseiros e fazendeiros no estado do Acre. Um marco fundamental, nesta época, foi a instalação da Ajudância da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) em 1976, que passou a atuar diretamente na defesa dos direitos dos povos indígenas, sobretudo em relação à regularização das terras indígenas. Ao mesmo tempo, diversas outras entidades indigenistas surgiram em todo o país e no estado do Acre, tais como o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), criado em 1972, a Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-AC), em 1979, e o Conselho de Missão Entre Índios (COMIN), trabalhando com os povos indígenas e auxiliando na demarcação de terras (SILVA, 2010). Se antes os indígenas estavam dispersos em

colocações de seringa, logo eles começaram a se reagrupar para reivindicar seus direitos, criando cooperativas e associações como forma de organização social.

Nesta época, os donos dos seringais estavam vendendo suas terras para fazendeiros (ou tornando-se eles mesmos fazendeiros), para isso, expulsavam os indígenas e seringueiros que viviam ali e desmatavam a floresta a fim de gerar pasto para a criação de gado. Além das iniciativas pela demarcação das terras indígenas, também ocorria as lutas dos seringueiros pela preservação do seu modo de vida, com a reivindicação da reforma agrária e da criação de reservas extrativistas. Tendo como um dos seus principais líderes o seringueiro Chico Mendes, que ficou internacionalmente conhecido pela sua atuação em prol do meio ambiente, eles usavam a tática do “empate”, uma forma de manifestação não-violenta em que mulheres e crianças faziam uma corrente em torno da área que seria desmatada. Como mostra o filme de Zezinho, indígenas e seringueiros se uniram na luta pela preservação ambiental e criaram a *Aliança dos Povos da Floresta*.

O clima era tenso, os conflitos de terra se agravavam, os fazendeiros não aceitavam a autonomia dos trabalhadores, e as lideranças eram alvos de diferentes tipos de ameaças. Mas, com a repercussão internacional ocasionada pelo assassinato de Chico Mendes, em dezembro de 1988, o Estado brasileiro se viu obrigado a criar as primeiras áreas reservadas para as populações tradicionalmente ligadas às atividades extrativistas. Assim, após a redemocratização, teve início o que os professores indígenas chamam de *Tempo da História Presente* ou *Tempo da Cultura*, em que os povos indígenas no estado do Acre voltaram a viver em comunidade e revitalizar suas tradições, rituais, língua e diversas outras formas de manifestações culturais.

Em *Já me Transformei em Imagem*, essa época é marcada pela utilização da cultura como forma de validar a importância da terra. É um período formado pelos processos atuais de documentação, transmissão e divulgação dos saberes tradicionais. Nas aldeias, os indígenas organizam-se através de cooperativas ou associações, as lideranças começam a adquirir funções como professores, agentes de saúde e agentes agroflorestais. Neste processo, o vídeo, como mostra o documentário, torna-se uma importante ferramenta de registro e de diálogo com as pessoas externas à aldeia. Ao associar o fazer filmico com este período, Zezinho mostra em tela como a “cultura” torna-se uma moeda de troca nesta mediação com o Estado, com as entidades indigenistas, as organizações internacionais e as pessoas externas à aldeia - algo que abordaremos mais à frente neste capítulo.

No próximo tópico, iremos analisar como as imagens de arquivo são usadas e reinterpretadas no documentário para recontar a história pela perspectiva ameríndia. Zezinho, ao articular diferentes imagens do século passado, faz uma reflexão interessante sobre a história do Brasil. Ao colocar o indígena como protagonista da história, ele mostra como as terras foram invadidas e os povos que ali viviam foram capturados, assassinados, estuprados e obrigados a trabalhar em um regime de semiescravidão. Assim, as imagens ganham um novo sentido, tornam-se uma prova das violências relatadas pelos personagens do documentário.

Registros, restos e rastros da memória

Há muito tempo se discute a possibilidade de o cinema ser um lugar de construção de memória, principalmente quando falamos sobre o uso de imagens de arquivo em documentários. Cineastas como Dziga Vertov, Harun Farocki, Alain Resnais e Chris Marker já utilizavam imagens existentes, sejam de arquivos públicos ou privados, para compor os seus filmes.

No ensaio *Mal de arquivo*, Derrida (2001) coloca em questão o conceito de arquivo, tendo como base os estudos da psicanálise com os conceitos de inconsciente e de pulsão de morte. A oposição entre os conceitos de verdade material e verdade histórica é o fio condutor que o autor traça para uma leitura dos textos de Yerushalmi, historiador israelense radicado nos Estados Unidos.

Assim, o ensaio sobre o “Mal de arquivo” aqui se inscreve, de fato e de direito, onde os conceitos de história, de verdade e de poder foram então conjugados com o de arquivo, sendo todos esses declinados na mesma direção crítica. A ousadia teórica de Derrida se formula justamente na colocação em questão que realizou do suporte, que não apenas registra os nossos enunciados, mas também os ordena hierarquicamente nas suas várias séries discursivas, isto é, o arquivo. (BIRMAN, 2008, p. 108)

O autor nos lembra que a palavra arquivo remete para a palavra grega *arkhé*, que condensa um duplo significado, o de começo e o de comando. “Se o começo remete à dimensão ontológica do arquivo, que se constituiria de enunciados de ordem física e histórica, o comando alude à dimensão da lei, que regularia aquele necessariamente” (BIRMAN, 2008, p. 114). Assim, o arquivo seria um conjunto de documentos que remeteriam a diversos acontecimentos, que ocorreram numa dada ordem social. Porém, alguém guardou, organizou e classificou tais documentos. Quem escolhe quais arquivos guardar e quais não? Quais poderes definem o que deve permanecer para a posterioridade e o que não será preservado? E quem dá sentido para

estas imagens que permanecem? Estes são alguns questionamentos que o texto de Derrida suscita e que são pertinentes para este trabalho, principalmente quando estamos abordando grupos sociais minoritários, como os povos indígenas.

Lins, Rezende e França (2011) ao analisarem o uso de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo, argumentam que as fotografias, isoladas do contexto, dizem muito pouco sobre a história e a memória. São fragmentos, imagens frágeis, insuficientes, e que precisam ser trabalhadas para que se possa preencher as lacunas do que não está exposto. Utilizando-se dos pensamentos do historiador da arte G. Didi-Huberman, os autores enfatizam que a imagem de arquivo é indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem.

Fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos — outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos. Segundo Didi-Huberman, ou se pede demais da imagem, que ela represente o Todo, a verdade inteira — o que é impossível, pois elas serão sempre inexatas, inadequadas, lacunares—, ou se pede muito pouco, desqualificando-a, sob a acusação de que não passa de simulacro, excluindo-a, portanto, do campo da história e conhecimento. (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p.57)

As imagens de arquivo utilizadas em *Já Me Transformei em Imagem*, por si só, não contam a história do massacre indígena que aconteceu durante o processo de colonização do estado do Acre. Não há ali um registro dos crimes - famílias sendo dizimadas, homens e idosos sendo assassinados, crianças e mulheres sendo capturadas e vendidas. O mais próximo de uma prova é a marca F.C, em alusão ao seringalista Felizardo Cerqueira, deixada no braço de alguns indígenas, vista nas imagens de arquivo e durante a entrevista com um dos personagens do filme. Por isso, inclusive, esta imagem acaba sendo tão impactante no filme, pois é uma prova viva de como os nawás “marcavam os índios como se fossem gado”, nas palavras do próprio Zezinho. Somos confrontados com um registro vivo da história que até então estava sendo contada e imaginada pelos relatos.

Na maior parte do filme, temos vídeos dos indígenas mostrando seus artefatos, dançando, caçando, fazendo fogo, performando seus costumes tradicionais antes do contato. Quando o narrador conta a cruel história das correrias, temos imagens de indígenas vestidos posando para a câmera, o que mostra uma tentativa de padronização destes povos, para que agissem e se vestissem de uma determinada forma, como os "brancos". Com uma outra narração, estas imagens poderiam falar sobre a salvação destes povos ao paganismo ou fazer um discurso ufanista sobre a colonização acreana. Ao serem associadas às entrevistas e a narração indígena

sobre os sofrimentos que viviam, as imagens tornam visível o que não pode ser mostrado, o que carece de provas (os assassinatos, as perseguições, os estupros, a escravidão e as mais diversas violências que estes povos enfrentavam).

No livro *Imagens Apesar de Tudo*, Didi-Huberman (1953) conta a história de quatro fotos tiradas do campo de concentração de Auschwitz por membros do *Sonderkommando*, um grupo de judeus responsáveis por levar os prisioneiros à câmara de gás e, posteriormente, lidar com os corpos. Estes grupos trabalhavam diariamente no extermínio do próprio povo até que, eventualmente, eram assassinados nas câmaras de gás e substituídos por um novo grupo. As quatro fotografias, aparecem como um rastro, um fragmento daquilo que é inimaginável. As imagens são, também, provas de um extermínio feito para não deixar registro nenhum, já que o esquecimento fazia parte do próprio extermínio – não bastava a morte e a desumanização, era necessário o desaparecimento total dos corpos e de todo e qualquer tipo de registro, a morte da morte.

Quando pensamos no extermínio dos povos indígenas que aconteceu durante o *Tempo das Correrias*, podemos fazer um paralelo com a história contada por Didi-Huberman, já que também não encontramos provas dos horrores vivenciados por estes povos. Não existem imagens para comprovar o que é dito, o que é lembrado através da memória dos antepassados. Relatos estes que são passados geração por geração, através da memória coletiva deste povo. As poucas fotos registram a época do cativeiro, como as fotos dos indígenas usando roupas de seringueiros ou a imagem do braço marcado pelas iniciais do seringalista, é apenas um vestígio, um rastro, de todas as crueldades que não são vistas, que não há imagens que comprovem, daquilo que é inimaginável e, ainda assim, aconteceu.

Como mostram Canguçu (2016) e Araújo (2015), Zezinho Yube utiliza em seu filme inúmeras fotografias e vídeos que originalmente foram construídos para expor o “desenvolvimento” e o processo de “civilização” do homem branco, tais como *No país das Amazonas* (Silvino Santos, 1921), *Fishing expedition and ensuing festival* (Harald Schultz, 1951) e *Fordlândia, o sonho amazônico de Henri Ford* (Alfeu França, 2001). Há, ainda, fotografias do acervo de Harald Schultz, do Serviço de Proteção aos Índios, tiradas no contexto da Comissão Rondon. As imagens ganham um novo significado quando são associadas à narração feita na língua nativa, que conta a história do povo Huni Kuĩ pelo ponto de vista da comunidade.

O cineasta indígena Zezinho Yube emprega as imagens de arquivo na perspectiva de narrar a história dos Huni Kuĩ e faz, como nos sugere Didi-Huberman, uma espécie de montagem, pois somadas aos depoimentos, entrevistas e à narração em voz-over, o material de arquivo adquire um novo sentido. As imagens de arquivo, por meio da montagem, mostram-nos, como afirma Didi-Huberman (2009, p. 78), “que as coisas talvez não sejam o que são e que cabe a nós vê-las de outra forma, segundo a disposição proposta pela ‘imagem crítica’ obtida pela montagem”. (ARAÚJO, 2012, p. 209)

Além disso, Zezinho utiliza as imagens feitas pelo também cineasta indígena Siã Kaxinawá, primeiro Huni Kuĩ a utilizar a câmera de vídeo para potencializar a luta de seu povo, no filme *Fruto da aliança dos povos da floresta* (1987), e por trechos do filme *Borracha para a Vitória* (Wolney Oliveira, 2004), que conta a história dos soldados da borracha e as dificuldades que os seringueiros passaram no interior da Amazônia. Estes dois filmes, em vez de mostrar uma abordagem desenvolvimentista, reforçam a importância da luta por direitos e a demarcação de terra para índios e seringueiros, mostrando os diferentes tipos de violências enfrentadas pelas comunidades tradicionais.

Em sua tese, Araújo (2015) reforça que o emprego de imagens de arquivos é uma característica comum nos documentários desenvolvidos por cineastas indígenas formados pelo VNA e que a forma como estas imagens são trabalhadas na montagem possibilitam a criação de novos sentidos. Ao analisar *Já Me Transformei em Imagem*, ele destaca o uso de dois filmes: *Fishing expedition and ensuing festival*, documentário de 1951 realizado pelo alemão Harald Schultz, e *No país das Amazonas*, filme realizado em 1921 pelo cineasta português Silvino Santos em parceria com Agesilau de Araújo. Ao empregar as imagens de arquivo na perspectiva de narrar a história dos Huni Kuĩ, Zezinho faz com que elas ganhem um novo sentido a partir da montagem, totalmente diferente daquele no qual foram inicialmente apresentadas, e que iremos abordar a seguir.

O filme *Fishing expedition and ensuing festival* retrata a pesca tradicional entre os indígenas Huni Kuĩ, feita com uma folha que, quando seca, é pilada com argila, formando uma espécie de bola para ser dissolvida na água do rio. Além desse filme, Harald Schultz realizou no Brasil uma série de documentários etnográficos sobre os povos indígenas para a *Encyclopaedia Cinematographica* e atuou no Serviço de Proteção aos Índios, sob orientação do marechal Cândido Rondon, entre 1939 e 1947, sendo influenciado pelos ideais positivistas da Comissão Rondon (ARAÚJO, 2015).

É interessante pensar como as imagens de Schultz são usadas para remontar o *Tempo das Malocas* no documentário de Zezinho, sendo que, inicialmente, estas mesmas imagens eram vistas como perigosas. De acordo com Canguçu (2016), a partir de uma pesquisa feita por Lagrou, a chegada de Harald Schultz às terras Huni Kuĩ do Peru na década de 1950 é vista como um terrível evento que afetou profundamente aquela população, já que uma epidemia de sarampo afligiu a comunidade pouco tempo depois da visita e foram vistas como um efeito da filmagem realizada na ocasião.

As filmagens de Schultz foram consideradas pelos Huni Kuĩ como “reduzoras de almas”, pois atingiam diretamente o yuxin da pessoa filmada que, capturada e reduzida em seu tamanho, era levada à morte. A imagem objetificante do pesquisador era mais uma arma de aprisionamento. A imagem era causa e consequência de um fenômeno dolorosamente real: era, ao mesmo tempo, agente mortífero, reflexo do genocídio e o próprio veículo da relação interétnica. (CANGUÇU, 2016, p. 91)

Estas imagens ganham uma nova releitura ao serem utilizadas no filme de Zezinho e, como reforça Canguçu (2016), materializam-se como as memórias dos antepassados, impulsionando que os indígenas reproduzam alguns costumes vistos em vídeo - como a passagem em que eles tentam fazer fogo a partir da fricção da madeira sob o algodão. As imagens que outrora foram usadas como armas e podem aprisionar os espíritos (yuxin), ocasionando até mesmo a morte, nas mãos dos Huni Kuĩ são usadas para fortalecer este povo, ajudando a construir vínculos, memórias e identidades.

Já o filme *No país das Amazonas* (1921) foi desenvolvido com o intuito de promover o potencial de exportação da região amazônica, sendo financiado pela J.G. de Araújo & Cia Ltda, uma empresa que estava no processo de industrializar e exportar vários produtos regionais para o exterior e outras partes do Brasil. Filmado em diversas localidades - Manaus (AM), rio Madeira (RO), rio Purus (AM), Ayapuí (AM), Maués (AM), Porto Velho (RO), Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (RO), rio Branco (RR) - o longa metragem é considerado o mais expressivo documento visual da Amazônia dos anos 20, mostrando a indústria da borracha (o funcionamento do porto, dos armazéns de carga e descarga, e os principais estabelecimentos comerciais e industriais do período) ao mesmo tempo que faz um mergulho no universo amazônico ao expor a pesca do peixe-boi e do pirarucu, o trabalho nos castanhais, a extração do látex, a colheita do fumo e o cotidiano de dois povos indígenas (os Huitoto, no Peru, e os Parintintins, na divisa do Amazonas com Rondônia).

O filme, portanto, se alinha à onda de desenvolvimento e expansão da época, mas no documentário de Zezinho as imagens são articuladas com as narrações que evidenciam a exploração que existia nos seringais, em que indígenas e seringueiros viviam em um sistema de semiescavidão. Ao associar estas imagens com o *Tempo do Cativo*, todo o material de arquivo empregado é ressignificado, mostrando a história por trás das imagens e da publicidade que o filme originalmente pretendia passar.

As imagens de arquivo utilizadas em *Já me transformei em imagem*, bem como os testemunhos e relatos, proporcionam uma reelaboração da experiência histórica dos Huni Kuĩ. A apropriação da história faz do tempo uma matéria a ser elaborada e a natureza dessa reelaboração é configurada por elementos próprios do mundo Huni Kuĩ. Hoje, eles reconfiguram-se para dar consistência a algo que estava desmembrado, disperso. (CANGUÇU, 2016, p. 86)

Assim, usadas em contextos diferentes, as imagens tornam-se outras. Transformam-se. Enquanto as imagens feitas pelos brancos apresentavam cenas de uma vida exótica, estruturadas pelo percurso dos viajantes ou publicitária, com um teor desenvolvimentista vendendo um "progresso" na região, estas mesmas imagens tornam-se memória, viram potência e apresentam um outro ponto de vista, uma nova forma de ver o mundo, de recontar uma história que ficou tanto tempo escondida, silenciada. A câmera de cinema que antes capturava os Yuxin (espíritos) das pessoas, agora traz de volta suas lembranças coletivas, suas memórias, e nas mãos dos Huni Kuĩ transformam-se em imagens radicalmente distintas.

Cultura e "cultura"

Para entender os filmes de Zezinho Yube, e em especial *Já me transformei em imagem*, nos ancoramos no entendimento de diversos autores, no qual destacamos aqui Brasil (2013; 2016) e Canguçu (2016), que consideram os filmes indígenas como uma manifestação daquilo que Manuela Carneiro da Cunha (2009) conceituou como “cultura” (cultura com aspas). Para isso, é importante diferenciar este conceito com o de cultura (sem aspas).

Desde a primeira vez que o termo cultura foi formulado pelo antropólogo Edward Tylor, em 1871, a antropologia vem discutindo, debatendo e analisando os costumes e modos de vida das mais diferentes sociedades. Roque de Barros Laraia (1986), em seu livro *Cultura: um conceito antropológico*, ressalta que este conceito é o tema central dos debates antropológicos nos últimos 100 anos e, mesmo assim, não se chegou a um consenso sobre a questão. Não

pretendemos aqui fazer uma contribuição para o debate antropológico, mas, a partir dele, entender como a cultura (e a "cultura") indígena são colocadas em cena. Para isso, vamos fazer um breve apanhado sobre o uso do termo ao longo dos anos.

Laraia (1986) lembra que desde a Grécia Antiga já existia um debate sobre os "costumes vividos por outros", citando pensadores como Confúcio, Heródoto e o romano Tácito. Quando Tylor definiu cultura pela primeira vez, em 1871, como “conhecimentos, crenças, artes, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” ele estava, na verdade, formalizando um conceito que já havia sido debatido por outros pensadores, tais como John Locke e Jean-Jacques Rousseau. Mais do que preocupado com a diversidade cultural, o antropólogo estava interessado em mostrar a igualdade existente na humanidade. Inspirada nos estudos de Darwin em *Origem das Espécies*, a antropologia era, nesta época, dominada pela perspectiva do evolucionismo em que a diversidade cultural é explicada por diferentes estágios no processo de evolução. Assim, as sociedades “primitivas” estariam em uma fase diferente das sociedades “mais avançadas”, na qual se encontravam as culturas europeias. A antropologia acreditava que era possível analisar o passado ao ver como os povos mais "primitivos" viviam e, assim, uma série de estudos antropológicos tentou buscar no passado as explicações para os procedimentos sociais.

A principal crítica ao evolucionismo, na época denominado como método comparativo, iniciou-se com o alemão Franz Boas que desenvolveu a ideia de particularismo histórico, segundo o qual “cada cultura segue seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou” (LARAIA, 1986, p. 33). Outro importante estudioso destacado pelo autor é Kroeber, que procurou mostrar como o homem se libertou da natureza e tornou-se um ser cultural. Para ele, o ser humano precisa satisfazer algumas funções fisiológicas como dormir, comer ou fazer sexo. Mas, a maneira como estas necessidades são satisfeitas mudam de uma cultura para outra. A cultura, mais do que a genética, justifica as suas realizações. Ele explica, ainda, que o homem é resultado do meio cultural em que foi socializado, assim, se uma criança francesa foi criada desde o nascimento por uma família chinesa, na China, ela agirá tal qual os chineses. É o processo de aprendizagem que determina o comportamento, as capacidades artísticas ou profissionais de um indivíduo, e não a genética. A cultura é, portanto, um processo acumulativo, resultante de toda a experiência das gerações anteriores. Assim, ao mesmo tempo que a linguagem humana é um processo cultural, sem a capacidade de comunicar o conhecimento adquirido através da fala, não haveria cultura.

Ao longo dos anos, os estudos sobre cultura continuaram no campo antropológico na tentativa de descobrir a origem da cultura, ou seja, em que momento o ser humano tornou-se um ser cultural. Para Laraia (1986), uma das tarefas da antropologia moderna tem sido a reconstrução do conceito de cultura. Usando os estudos de Roger Keesing, ele afirma que, inicialmente, existiam as teorias que consideravam a cultura como um sistema adaptativo - difundida principalmente por neoevolucionistas como Leslie White, Harris, Vayda e outros. Em segundo, existiam as teorias idealistas de cultura, que podem ser subdivididas em três tipos: a cultura como um sistema cognitivo, a cultura como sistemas estruturais e a cultura como sistemas simbólicos. Sendo que, no Brasil, os sistemas estruturais abordados por Lévi-Strauss foram os mais difundidos. Por fim, o autor reforça que estas discussões não terminaram - e talvez, nunca terminem.

Entre as várias noções da antropologia moderna sobre o tema da cultura, uma que pretendemos destacar é a abordada por Roy Wagner no livro *A invenção da Cultura* (1975), que inspirou os estudos de Márcio Goldman, Eduardo Viveiros de Castro e a própria Manuela Carneiro da Cunha. Ao abordar o trabalho de campo do antropólogo, o autor argumenta que o choque cultural entre a cultura do pesquisador e daquele que está sendo pesquisado, faz com que o antropólogo invente a outra cultura tendo como padrão a sua própria realidade. As analogias que o pesquisador de campo inventa para explicar uma cultura são, portanto, o seu entendimento a partir do que ele consegue traduzir das suas vivências em campo, tendo como referência a sua própria cultura

Antes disso, poder-se-ia dizer, ele não tinha nenhuma cultura, já que a cultura em que crescemos nunca é realmente "visível" - é tomada como dada, de sorte que suas pressuposições são percebidas como autoevidentes. É apenas mediante a uma "invenção" dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendida, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna "visível". No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura. (WAGNER, 1975, p. 29)

Ao mesmo tempo, cabe aos nativos o processo de inventar a própria cultura em parceria com o antropólogo, uma construção resultante dessa relação cotidiana, baseada nas leituras que os nativos fazem do antropólogo e vice-versa. Da mesma forma que o antropólogo tenta dar sentido ao modo de vida com o qual entra em contato, os nativos - e Wagner usa o exemplo de sua pesquisa de campo com os Daribi - procuram compreender aquela pessoa tão diferente que vive entre eles.

Ao pensar no processo de elaboração dos filmes, é possível perceber o cinema indígena como uma forma de inventar a cultura, em que o cineasta indígena precisa encontrar na linguagem cinematográfica e na relação com as instituições, entre elas o VNA, uma forma de traduzir a sua cultura ao mesmo tempo que a registra, já que o filme não fala apenas com aqueles que estão inseridos na comunidade - mostrando um ritual, um festival ou uma manifestação cultural - mas se direciona também para aquelas pessoas externas à aldeia. Assim, é necessária uma tradução, uma elaboração da própria cultura. Ao mesmo tempo, o filme indígena (re)cria manifestações que estavam antes adormecidas, como no caso do filme *Katxanawa* (2008), em que a festa não existiria sem o filme, e o filme não existiria sem a festa. O filme vira este espaço de mediação, entre a cultura indígena e a cultura não-indígena, que vão sendo construídas no filme e para o filme. Torna-se, portanto, "cultura".

Manuela (2009) explica que a "cultura" é um metadiscorso reflexivo feito pelos povos indígenas sobre a cultura, esta rede de crenças, artes, leis, costumes e conhecimentos de uma determinada sociedade. Uma analogia que pode ser usada para entender os dois termos, cultura (sem aspas) e "cultura" (com aspas), seria pensar na sutil diferença entre “quem você é” e “quem você diz que é” ou “como você se apresenta” em determinadas situações para fins específicos. A “cultura” é, portanto, usada como um recurso, uma ferramenta para afirmar identidade e, no caso dos povos indígenas, como uma moeda de troca com entidades, o Estado e comunidades internacionais.

Mas a questão é justamente esta: falar sobre a “invenção da cultura” não falar sobre a cultura, e sim sobre a “cultura”, o metadiscorso reflexivo sobre a cultura. O que acrescentei aqui é a coexistência de “cultura” (como recursos e como arma para afirmar identidade, dignidade e poder diante de Estados nacionais ou da comunidade internacional) e cultura (aquela “rede invisível na qual estamos suspensos”) gera efeitos específicos. (CUNHA, 2009, p. 373)

No livro *Vídeo nas Aldeias 25 anos*, organizado por Araújo (2011), o idealizador do projeto Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli, conta sobre o seu primeiro encontro com Zezinho Yube. Esta história é bastante simbólica para exemplificar como os povos indígenas usam a percepção que o não-indígena tem sobre eles e o uso da “cultura” pelos povos indígenas em determinadas situações, principalmente ao serem gravados, ou como diria Agostinho, serem transformados em imagem.

Carelli relembra que o primeiro encontro com Zezinho foi em 2000, quando trabalhava nas filmagens da série *Índios no Brasil*, em parceria com a TV Escola e o Ministério da Educação.

O pai de Zezinho, Joaquim Maná, professor indígena e pesquisador da cultura Huni Kuĩ, era um dos nove personagens da série. Durante as filmagens na aldeia Carapanã, o professor dava aula em uma escola da floresta quando Zezinho, na época um de seus alunos, começou a entoar cânticos que foram registrados pela câmera. O ato, aparentemente espontâneo, impressionou Carelli, que anos mais tarde descobriu pelo próprio Zezinho que a cena fora ensaiada por Joaquim previamente, para aparecer nas filmagens. Ou seja, foi uma performance da própria cultura feita para aqueles que eram externas a ela.

Como afirma Canguçu (2016), a questão chave para Carneiro da Cunha é pensar como os povos indígenas lidam – prática e intelectualmente – com a imaginação limitada que os brancos têm sobre eles, e como eles reorientam ou reinventam, de maneira própria, os conceitos ocidentais. Os indígenas se utilizam dos termos “cultura” e “conhecimento” para falarem de si, mas os sentidos atribuídos a esses termos não são, necessariamente, os mesmos das concepções ocidentais. Nunca podemos estar certos de saber, de antemão, o que os índios querem dizer quando dizem cultura.

Neste debate, é importante entender que na luta pelos seus direitos, os indígenas precisaram se concentrar em uma unidade, o movimento indígena. Mas, esta unidade não existe, é uma ilusão, já que dentro deste grupo (o movimento indígena) existem diversos subgrupos, povos com idiomas, histórias, conflitos, crenças, hábitos, modos de pensamentos e práticas distintas. E, em cada etnia, cabe também uma complexidade de relações e conflitos internos, como famílias que não se dão bem ou diferenças entre lideranças. Quando, por exemplo, falamos dos Huni Kuĩ, tratamos esse povo como algo homogêneo e coeso. Esta visão só pode existir no campo do discurso, e não na realidade do grupo social, que é múltiplo, mutável e conflituoso. É neste sentido, na construção deste discurso, que filmes, livros, discos e outros tipos de manifestações culturais são usados como instrumentos de luta, materializações da “cultura”, entendendo que a sobrevivência dos povos indígenas depende das negociações feitas com outros grupos. “Essas materialidades possuem importância na afirmação de direitos específicos diante de pessoas, grupos ou instituições externas à comunidade e serão, principalmente, tratadas como produtos para fortalecerem os laços internos de transmissão de conhecimento” (CANGUÇU, 2016, p. 61).

Zezinho usa um discurso coletivo da comunidade, que é direcionado para aqueles que são externos ao grupo, e tem consciência disso. Ao contar a história do povo Huni Kuĩ em seus cinco tempos e o uso do vídeo nas aldeias, os indígenas em cena entendem que esta é uma

história desconhecida ou, ao menos, que nunca foi contada na perspectiva deles. A visão limitante que existe sobre os povos indígenas é usada para recontar a história, alterando o sentido de imagens de arquivo ao usá-las para um fim diferente do que elas foram inicialmente produzidas, usando-as ao seu favor.

No próximo capítulo, ao analisarmos o filme *As Voltas do Kene*, iremos aprofundar o debate sobre a “cultura” nos filmes de Zezinho, identificando as brechas, as rasuras deste discurso unificado, e como estas cisões internas do povo acabam movimentando e alimentando a cultura e a “cultura”.

A mediação em cena

Em maio de 1968, o cineasta Jean Rouch, que como visto anteriormente é uma das influências do VNA, criou em conjunto com Enrico Fulchignoni, Claudine de France e Colette Piault, o que viria a ser o curso de cinema etnográfico e documentário da Universidade Paris X – Nanterre. A partir destes estudos, em 1970, Claudine de France desenvolveu as bases conceituais de uma nova disciplina, a antropologia fílmica, que propõe metodologias, estratégias fílmicas e procedimentos éticos para o pesquisador-cineasta em campo.

Se um dos processos mais importantes da antropologia fílmica consiste na fase da inserção, em que o cineasta deve ser aceito pelas pessoas filmadas e convencê-las da importância de colaborar na realização do filme, este vínculo nos filmes indígenas se estabelece de uma forma diferenciada, porque, apesar do cineasta-indígena também precisar muitas vezes convencer a comunidade da importância do vídeo e estabelecer uma relação com seus personagens, ele não é um agente externo da comunidade filmada, mas está inserido nela. Isso não significa que, necessariamente, este processo seja mais simples, já que o filme indígena se constrói através da mediação entre diferentes forças (o realizador, a comunidade, os não-indígenas, as instituições que participam direta ou indiretamente da realização do filme etc). É importante lembrar que, como diz Brasil (2013), o cinema indígena é, desde o início, um dispositivo que aciona uma rede de relações que não existiria sem ele.

Na antropologia compartilhada, o filme se constrói junto, na relação entre aquele que filma e aquele que é filmado. Neste processo, o personagem escolhe como irá apresentar suas ações, atividades corporais, materiais e rituais ao cineasta, algo que France (1998) conceitua como *auto mise-en-scène*.

Pelo simples fato de que aceitem ser filmadas, as pessoas observadas se colocam em cena e são testemunhas da intervenção do cineasta. *Mise en scène* própria às pessoas filmadas e intervenção do observador-cineasta se manifestam em diversos níveis, mais freqüentemente à revelia de seus próprios autores. (...) a observação do etnólogo-cineasta, mesmo a mais distante é sempre “participante”. Ou seja, o etnólogo-cineasta participa sempre de alguma maneira, do processo observado, porque sua intervenção e a *auto-mise en scène* própria das pessoas filmadas são inevitáveis. Reciprocamente, as pessoas filmadas participam do processo de observação porque intervêm da *mise en scène* do cineasta. (FRANCE, 1998, p. 21-22)

Essa *auto mise-en-scène*, não necessariamente será reforçada pelo cineasta, mas Jean-Louis-Comolli (2008) defende que cabe àquele que filma acolher a *mise-en-scène* daquele que está sendo filmado. Para o autor, é preciso pensar que o outro, que está sendo filmado, também devolve o seu olhar para aquele que filma, convivendo e habitando a *mise-en-scène* que é criada por ele. Existe, portanto, uma consciência ao ser filmado, que se apresenta nos movimentos, gestos, olhares, fala, posturas etc.

Filmar pode ser: designar um lugar para o outro e aí enclausurá-lo - tanto por contrato (os atores) quanto por convenção (aqueles que, flagrados no esforço de sobreviver, devolvem às câmeras aquilo que elas lhe emprestam). O inverso disso possivelmente seja dar início à obra do lugar do outro, lugar a ser construído com ele, lugar que coloca em jogo o nosso, e talvez o ameace, e talvez também lhe dê sentido. (COMOLLI, 2008, p. 12)

A *auto mise-en-scène* seria, portanto, a combinação de dois movimentos: a forma inconsciente que o personagem atua dentro da sua realidade social e a maneira como ele se apresenta ao filme. Ela está sempre presente, algumas vezes de forma mais acentuada, outras sendo mascarada ou apagada pelo gesto do cineasta.

Quando Nilo Bixku faz seu discurso enfático no início do filme, dirigindo-se para a câmera e o espectador que futuramente irá ver estas imagens, ele está construindo uma *auto mise-en-scène* que é acolhida pelo filme. A forma como ele se direciona para a câmera, a maneira com que fala, o jeito ríspido com que chama a atenção do espectador. Nilo interpreta para a câmera e a sua escolha estética é acolhida pelo diretor. Em outros momentos, essa *auto mise-en-scène* se apresenta de uma forma mais sutil, como o pai de Zezinho ao falar sobre seus livros, apresentando-os para a câmera, olhando diretamente para aquele "olho" que grava seus movimentos - mais do que conversar com Zezinho, ele conversa com a câmera, se porta para a câmera, performa seus gestos para a câmera. O olhar endereçado à câmera está sempre ali, mesmo quando ela tenta se fazer invisível, quando se insere nas relações e nas situações do grupo.

A cada momento que a câmera está presente, uma negociação também se faz entre aquele que filma e aquele que está sendo filmado. Em *Já me transformei em Imagem*, essa relação compõe a narrativa do filme, principalmente quando o diretor aborda o trabalho dos realizadores indígenas, uma temática que vem para reforçar o uso das imagens até então, defender a tese de como é importante o registro feito pelos indígenas e com o olhar da comunidade. Um dos momentos de negociação que se faz presente no filme é quando o pajé Agostinho conta para um dos seus parentes que será "personagem" no filme de Zezinho e, por isso, ele irá lhe acompanhar no dia a dia, filmando suas atividades cotidianas. Esta cena originalmente faz parte do filme *Xinã Bena, novos tempos* (2006) e é reutilizada em *Já me Transformei em Imagem* (2008) para mostrar o processo de filmagem e a relação entre cineasta e personagem. Agostinho é uma figura próxima de Zezinho e, ao longo de vários filmes, se apresenta como um ancião que detém um "conhecimento", um saber antigo, que deve ser registrado e passado para as próximas gerações.

Ao abordar o *Tempo da Cultura*, a presença de Zezinho no filme se altera. Se no começo ele se faz presente através de uma narração, como o enunciador que conta a história do povo Huni Kuĩ, ao abordar o uso dos vídeos nas comunidades indígenas, o cineasta se insere em cena, aparece conversando com outros indígenas e ensinando como utilizar uma câmera, uma narração em primeira pessoa ocorre de forma breve no filme. “Com as novas ferramentas, eu e demais realizadores, que já trabalhamos com vídeo, participamos deste momento, contando as nossas histórias, do nosso jeito, para nós mesmos e para os outros” (Ma Ë Dami Xina, 2008). Sua inserção no filme é sutil, mas em diversos momentos a aparição da equipe e dos equipamentos de filmagem se faz presente durante o filme. Os personagens conversam entre si e com a equipe de filmagem, muitas vezes dirigindo-se para alguém que está fora de cena. Como no momento em que os personagens falam sobre o *Tempo das Malocas*, no início do filme, e questionam como os indígenas daquela época faziam para caçar. Eles conversam entre si, apesar da câmera, mas ao mesmo tempo com os agentes que estão atrás da câmera. Todos, ali, fazem parte da mesma conversa, do mesmo diálogo. Neste movimento, eles deixam claro todo o universo que não está em cena, mas se faz presente. Estes momentos são o que Brasil (2013) denomina como *exposição do antecampo*.

Se o campo é o espaço da imagem que vemos em cena, o antecampo é o espaço atrás das câmeras, o que está fora de quadro, com os sujeitos que abrigam (o realizador, a equipe, os equipamentos). A exposição do antecampo é, portanto, o ato de revelar os bastidores da filmagem. Este movimento acontece em vários momentos em *Já me Transformei em Imagem*,

seja mostrando a equipe durante uma entrevista ou uma mesma cena em diferentes perspectivas. Um exemplo é a cena em que Zezinho grava o seu pai falando sobre os livros que já escreveu e como esta ferramenta, assim como o filme, é usada para fazer um registro cultural. Neste momento Zezinho filma o pai e é filmado por outro realizador. Ele tenta esconder o outro realizador em sua cena, mudando de posição para que ele não atravessasse o seu quadro. Em contrapartida, a edição alterna este plano com o plano do realizador, filmando Zezinho em ação.

Se entendemos que os filmes indígenas são manifestações da “cultura”, Brasil (2013) acredita que estas cenas se materializam formalmente nos documentários através da *exposição do antecampo*, que permite o cineasta estar ao mesmo tempo em dois mundos: como membro da aldeia e como mediador entre a aldeia e o que está fora dela. Cabe ao realizador indígena movimentar-se entre esses mundos, entre o que está dentro e o que está fora da cultura, entre ser alguém da comunidade e ao mesmo tempo ter que mostrar sua comunidade para o outro, que está fora. E é através da câmera e da *exposição do antecampo* que essa mediação acontece no filme.

Isso pode ser visto na cena em que os indígenas decidem fazer fogo de forma tradicional, em que se alterna os planos filmados próximo àqueles que estão tentando produzir a faísca no algodão com os planos que mostram a comunidade em volta acompanhando o acontecimento. Neste momento, as câmeras e os realizadores aparecem em cena, misturam-se ao grupo e precisam abrir espaço entre as pessoas. São mais um olho entre tantos outros que estão tentando ver de perto a ação que se desenrola. Ao mesmo tempo, as câmeras são as responsáveis para que este momento exista, já que o grupo decide fazer fogo de forma tradicional porque "viram em um filme", em uma das imagens de arquivo de Harald Schultz. A câmera está ali para registrar que eles podem recuperar a técnica, fazer como os antigos "caso algum dia acabe o isqueiro". Os realizadores são, ao mesmo tempo, mais um entre tantos olhos e o registro que precisa ser feito para comprovar que o objetivo foi alcançado. O processo de fazer fogo nas imagens de arquivo, que remete a um passado antigo, sendo performado novamente, atualizado, dessa vez em um novo contexto.

Assim, através da *exposição do antecampo*, o olhar que em um documentário se pressupõe que seja afastado, objetificando o mundo a sua volta, torna-se participante. “Aquele que filma compartilha com aqueles que são filmados uma mesma *mise-en-scène*” (BRASIL, 2013, p. 251). Nas concepções do autor, a *mise-en-scène* vira então uma *mise-en-abyeme*, pois,

para que o antecampo se exponha em cena, outro precisa se manter fora dela. Há sempre uma cena dentro da cena, uma câmera a filmar outra câmera.

A mise-en-abyme cinematográfica pode ser assim desenhada: trata-se da cena da "cultura" (com aspas) sobre a cena da cultura (sem aspas), que por sua vez se volta sobre a cena da "cultura" (com aspas), em transformações sucessivas: o cinema filma o ritual, que é visto pela comunidade, via cinema. Ela por sua vez tece comentários sobre o ritual, mas também sobre a maneira como o ritual é percebido, definido e mesmo filmado. Esse comentário retorna e incorpora-se ao filme, que será novamente exibido à comunidade. (BRASIL, 2013, p. 259)

Dessa forma, o antecampo se mistura à cena, o espaço atrás da câmera torna-se cena, e o filme narra o próprio processo de filmar. Transforma todos em imagem: os personagens, os realizadores, a comunidade, os monitores. O próprio processo de filmar vira o filme, move a narrativa. O antecampo é exposto, virado ao avesso, torna-se ele próprio o espaço da cena. Se a "cultura" é o metadiscurso sobre a cultura, em *Já me transformei em imagem* o filme é o metadiscurso sobre o filme. Aquele que filma joga seu olhar sobre aqueles que são filmados, que jogam seu olhar sobre aquele que filma.

CAPÍTULO 03 – *Kene Yuxi*: conflitos, dissensos e a cosmologia em cena

Introdução ao Filme

Kene Yuxi: As voltas do Kene (2010) é o último documentário assinado por Zezinho Yube através do projeto Vídeo nas Aldeias, antes dele assumir o cargo de Secretário Especial de Assuntos Indígenas no governo do Acre, de 2011 a 2018. Como vimos anteriormente, o cineasta chegou a assinar outros documentários como codiretor após 2018, mas esta produção se destaca por encerrar um ciclo de trabalho desenvolvido em parceria com o VNA e com foco no registro e revitalização da “cultura” Huni Kuĩ.

O filme é construído a partir da pesquisa de seu pai, Joaquim Maná, sobre os grafismos tradicionais das mulheres Huni Kuĩ, os Kene, usados em pinturas corporais, tecelagem em algodão, cestaria em palha, artesanato em miçanga, cerâmicas, entre outros objetos. Os Kene são desenhos abstratos e geométricos, com padrões que se entrelaçam e, muitas vezes, são associados à escrita alfabética. São uma importante forma de expressão cultural do povo Huni Kuĩ, mas também podem ser encontrados em outros povos da família linguística Pano.

Como parte de um projeto de patrimonialização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o diretor procura realizar um registro das padronagens do seu povo, a fim de possibilitar a patente do conhecimento dos Kene Huni Kuĩ. Acompanhado da mãe, Maria, uma exímia mestra tecelã, ele tenta investigar a origem dos Kene, a forma correta de fazer determinados desenhos, seus nomes e os rituais em torno do aprendizado tradicional. No entanto, quando uma associação indígena do seu povo condiciona as gravações a um pagamento em dinheiro, Zezinho se vê imerso em uma difícil jornada, em que expõe as relações, divergências e negociações existentes entre os indígenas do povo Huni Kuĩ. O diretor, então, é obrigado a fazer um atravessamento dos espaços cinematográficos para conciliar os conflitos que se apresentam e se materializam na tela.

O filme pode ser dividido em três momentos: o desejo inicial de fazer o filme e o conflito com a Associação do Jordão; a oficina de Kene na Terra Indígena Praia do Carapanã; e a ida de Zezinho ao Purus para encontrar as antigas mestras tecelãs, em que o diretor descobre a influência das igrejas evangélicas na região. Tendo o percurso de Zezinho e sua família como o fio condutor da construção narrativa do filme, o diretor expõe várias rasuras e dissensos internos de seu povo, tais como: a) a conflituosa relação do seu povo com as religiões evangélicas, que estão invadindo as terras indígenas e desestimulando as práticas tradicionais

da cultura Huni Kuĩ; b) a discordância das mestras com a classificação dos Kene e a dificuldade de fazer o registro das padronagens indígenas, em uma pesquisa que não consegue atingir seu objetivo inicial; c) a desconfiança entre o próprio povo Huni Kuĩ sobre como as imagens filmadas podem ser usadas para roubar o conhecimento dos indígenas, mesmo quando é gravada por um membro da comunidade. Mas, acima de tudo, Zezinho expõe as dificuldades diárias que os povos indígenas enfrentam para dar continuidade as suas tradições.

Durante a feitura do filme, entram em conflito as necessidades entre as aldeias, em que muitas mestras desejam ser recompensadas pelos conhecimentos compartilhados; Zezinho, que deseja fazer um registro dos Kene e fica frustrado com a falta de colaboração de outras comunidades; o Vídeo nas Aldeias, que acredita que o filme deve ser mais focado na jornada de Zezinho do que no registro em forma de vídeos dos Kene; e do IPHAN, que precisa de um registro em forma de vídeo de como devem ser feitas as padronagens Huni Kuĩ. O documentário, portanto, carrega essas divergências e negociações, deixando o diretor preso nas voltas do Kene, dando a sensação de que ele está sempre recomeçando sua pesquisa, sempre iniciando novamente o seu filme.

O filme que deu errado: conflitos e negociações em cena

As Voltas do Kene é um filme que se constrói a partir da impossibilidade de alcançar seu principal objetivo, que é fazer um registro do conhecimento das mulheres sobre os grafismos tradicionais Huni Kuĩ junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A intenção era fazer, em vídeo, um inventário dos diferentes tipos de grafismo que garantisse o registro oficial dos Kene como patrimônio cultural Huni Kuĩ, proposta esta que nunca chegou a acontecer de fato, mesmo com as tentativas do diretor. As gravações aconteceram ao longo de três anos e os problemas enfrentados pelo cineasta são incluídos na edição final, o que impulsiona a narrativa. Ao fazer isso, Zezinho constrói um outro filme, que fala sobre os conflitos, divergências e dificuldades que o seu povo enfrenta para manter viva suas tradições.

Além de fazer um registro dos Kene, Vincent explica que o filme pretendia ter Joaquim Maná, o pai do cineasta, como protagonista, sendo uma espécie de continuação de *Manã Bai, a história do meu pai* (2006). “Inicialmente, a ideia era que Joaquim Maná fosse mais uma vez o personagem central, na figura do professor pesquisador, e que ele iria seguir numa grande

viagem, revisitando os personagens da sua pesquisa, em busca da origem dos Kene, para a realização do filme” (ARAÚJO, 2011, p 127).

No filme de 2006, Zezinho acompanha a graduação de seu pai pela Universidade Estadual do Mato Grosso, em que ele apresenta uma pesquisa sobre os desenhos do povo Huni Kuĩ. Trechos do filme *Manã Bai* são retomados logo no início de *Kene Yuxi*, em que Zezinho, através de uma narrativa em primeira pessoa, explica que este é o ponto de partida para a realização do filme. Em *Já Me Transformei em Imagem*, o diretor também reutiliza as imagens de seus filmes antigos, como a cena em que o pajé Agostinho conta para um dos seus parentes que será "personagem" no filme de Zezinho. Esta cena originalmente faz parte do filme *Xinã Bena, novos tempos* (2006) e é reutilizada em *Já me Transformei em Imagem* (2008) para mostrar o processo de filmagem. Se em *Já Me Transformei em Imagem* ele dá novo sentido às filmagens para compor a narrativa do filme (de forma que se você não conhece a filmografia do cineasta, é difícil de perceber que a cena fez parte de outro filme), em *As Voltas do Kene*, Zezinho reforça a ligação do seu filme com a pesquisa de seu pai e com o filme anterior, evidenciando a passagem do tempo entre um filme e outro. Ao reutilizar imagens de filmes antigos, Zezinho vai interligando sua filmografia, retomando temas antigos e aprofundando-os. Se em *Manã Bai* ele aborda de forma breve a pesquisa do seu pai para falar sobre a história do seu povo, em *Já me Transformei em Imagem* ele aprofunda a história do seu povo, e em *As Voltas do Kene* ele explora a pesquisa através do vídeo. É como se em cada filme ele nos aproximasse ainda mais dos problemas de sua comunidade, retomando assuntos e trazendo um novo viés sobre eles.

No início de *As Voltas do Kene*, vemos Zezinho e sua família se prepararem para uma viagem de barco, em que o cineasta pretende levar seu pai, o pesquisador, e sua mãe, uma exímia tecelã, em uma jornada para o Rio Jordão, onde irão ter contato com seus parentes¹⁰ e conversar com as mestras tecelãs desta região sobre os Kene. Na cena, a mãe de Zezinho anda de casa em casa despedindo-se das pessoas, enquanto avisa que partirá para uma viagem, sendo sempre filmada pelo filho. A ação parece bastante ensaiada, já que a cada família que se despede, ela repete a mesma frase: “Eu vou lá para cima visitar os meus parentes”. Isso acaba causando um estranhamento com o tom documental da sequência inicial, a partir do momento que eles

¹⁰ É importante ressaltar que a palavra parente é usada, entre os indígenas acreanos, como uma forma de se dirigir a outra pessoa indígena, que pode ou não fazer parte da mesma família sanguínea.

entram no barco, que mostra as pessoas amontoadas tentando passar o tempo, seja tocando violão ou fazendo pinturas corporais uns nos outros.

O ponto de virada acontece, no entanto, quando Zezinho e sua família são barrados ao entrar na terra indígena do Jordão pelas lideranças locais, que exigem um pagamento em dinheiro para que eles possam entrar com as câmeras. Esta ação obriga Zezinho, até então no extracampo e se fazendo presente apenas pela voz em off em primeira pessoa, a se colocar em cena para mediar o conflito e tentar negociar sua entrada na terra indígena, algo que acaba não acontecendo.

Zezinho Yube: Queremos mostrar os filmes que já fizemos, e também fazer um registro da mostra. Trouxemos câmera para filmar projeções. Mas se vocês não quiserem, não vamos insistir.

Representante da Associação Indígena: Nosso conhecimento não é brincadeira.

Zezinho Yube: Eu não vim aqui para ganhar dinheiro. O pior é que os brancos entram, eu vejo na internet.

Representante da Associação: Não estamos cobrando dinheiro de ninguém, mas se vocês puderem pagar, melhor. A realidade é essa.

Josias Maná: Se deixarmos a câmera aqui podemos ir?

Representante da Associação: Podem entrar com a câmera, mas tem que deixar um agrado.

Zezinho Yube: Vocês se dizem autoridade. Eu não vou desrespeitar. Vim para fortalecer o nosso trabalho, fazer o registro, divulgar o material, mas desse jeito não dá.

(KENE YUXI, 5min.12s – 6min.24s).

De acordo com Marchese (2013), este movimento nos espaços cinematográficos, em que Zezinho deixa sua posição inicial no antecampo (fora de quadro) para entrar no campo (espaço da imagem), em decorrência das negociações que precisa fazer, pode ser entendido como um atravessamento do diretor. Trata-se de um movimento que marca o duplo lugar do cineasta indígena, ou seja, aquele que precisa ao mesmo tempo colocar-se de fora, à distância daquilo que filma, mas é convocado a participar da cena como membro do grupo, pois está inserido na comunidade filmada e precisa também negociar os conflitos da mesma. Esta cena mostra, acima de tudo, a posição de cineasta-mediador que Zezinho exerce no filme. Uma posição que será reforçada cada vez que Zezinho precisar mediar os conflitos do seu povo e as diferentes visões das tecelãs em relação à forma que um Kene deve ser feito.

Ao representante do Jordão, Zezinho procura esclarecer que não pretende lucrar com o documentário e os conhecimentos do Kene, pelo contrário, sua intenção é registrar, socializar e

divulgar o conhecimento do patrimônio comum entre os Huni Kuĩ. Em vários momentos do filme, inclusive, o diretor precisa reforçar o objetivo do projeto, pois enfrenta constantemente a desconfiança de como aquelas imagens podem ser usadas para roubar o conhecimento das mestras tecelãs. A cena também é interessante porque mostra que um outro indígena, da comunidade do Jordão, defende a entrada de Zezinho na terra, mas é ameaçado pelo representante da Associação que diz: “Isso é o meu trabalho, o seu é outro. Se continuar defendendo o cinegrafista, pode ir preso” (KENE YUXI, 6min.48s – 7min.08s). Não fica claro no filme se o representante da comunidade tem, realmente, este poder de prisão, mas a frase torna visível sua postura autoritária. Segundo Zezinho, o representante era uma espécie de “segurança” ou “policia indígena” da comunidade, ou se apresentava assim ao diretor, que não sabia se ele tinha de fato alguma legitimidade para efetuar prisões. De qualquer forma, a cena deixa evidente que, além da discordância entre as duas comunidades, há também um conflito, entre os diferentes membros do grupo, que está impedindo Zezinho de entrar na terra.

A proibição de entrar na Terra Indígena do Jordão quase faz com que o diretor desista do projeto, mas ele é convencido por Vincent e outros membros do Vídeo nas Aldeias a dar continuidade ao filme.

Passaram-se cerca de três meses desde a proibição da entrada no Jordão até que Zezinho decidisse retomar o filme. Decidiram, então, levar as mestras e jovens para a sua própria aldeia, no Carapanã, para a oficina dos Kene. Foi maravilhoso. Vieram mulheres do Jordão, do Purus, mulheres incríveis. Um encontro feliz. Mas essas dificuldades suscitaram questões para além do filme. Trata-se de um projeto que diz respeito a um povo, é um projeto político. É preciso negociar, debater com outras lideranças. Um projeto como este é passível de se tornar objeto de disputa e interesses conflitantes, como realmente aconteceu. Então foi preciso retomar as relações, conversas, negociações, apresentação do plano de trabalho, do orçamento. Apenas assim o filme tornou-se possível. *Já me transformei em Imagem* foi muito importante no contexto de realização desse projeto. Rever a sua história, com imagens de arquivo, o movimento de demarcação das terras Huni Kuĩ, tudo isso contribuiu para a mobilização da comunidade em prol do projeto. (ARAÚJO, 2011, p.128-129)

Zezinho, na narração do filme, expõe suas dúvidas de continuar o projeto, que acaba sendo retomado devido as insistências da equipe do Vídeo nas Aldeias. Se, por um lado, Zezinho desejava com o seu filme encontrar as origens do Kene em uma busca da patente dos grafismos, por outro lado, o VNA considerava que o filme não deveria se limitar à catalogação deste conhecimento, sendo mais importante a jornada de Zezinho em busca dos Kene. De forma que, enquanto na primeira parte do filme o cineasta expõe as dificuldades do fazer fílmico, na segunda parte, em que as mestras são chamadas para a oficina, o diretor consegue concentrar o

filme na produção dos Kene e no diálogo com as mestras, que contam suas histórias e suas percepções de como aquele conhecimento deve ser elaborado. Além disso, Zezinho precisa conciliar os seus desejos com o prazo e a contrapartida do projeto do IPHAN. Para isso, o diretor acaba editando uma versão menor da oficina, centrada na figura da mestra Marina, a fim de atender os prazos do edital.

Marchese (2013) afirma que a versão final do documentário *As Voltas do Kene* carrega os conflitos, negociações e entrelaçamentos entre a aldeia (que deseja realizar a patente), Zezinho (que anseia em fazer um registro cinematográfico dos Kene e do conhecimento das mestras tecelãs), o Vídeo nas Aldeias (que espera elaborar um filme sobre a jornada de Zezinho na busca do conhecimento) e o IPHAN (e sua necessidade de registrar e catalogar os Kene indígenas). Essas interações resultam em um documentário com várias camadas, mostrando as diferentes faces dessa prática cultural e como as estratégias políticas são tensionadas nas trocas de saberes técnicos, midiáticos e simbólicos entre o grupo (comunidade) e as instituições (VNA, IPHAN etc.).

Quando Zezinho chama as mestras tecelãs para irem até a sua aldeia, o filme chega mais próximo à proposta original do diretor, de forma que é neste momento que é explicado com mais detalhe a cosmologia em torno dos Kene e o processo de aprendizado deste conhecimento. Ainda assim, Zezinho encontra dificuldades para alcançar o objetivo do filme, já que ao apresentar a pesquisa de seu pai para as mestras tecelãs, os nomes registrados no livro de Joaquim não são reconhecidos. Também há uma discordância de como devem ser feitos alguns Kene. Zezinho tenta, através das entrevistas e do registro das oficinas, chegar à origem dos grafismos, mas não existe um entendimento unificado entre as tecelãs sobre o conhecimento, algo que se evidencia nos vários momentos de discordância durante a oficina.

Ao longo do próximo tópico, iremos abordar ainda mais atentamente as cenas da oficina, tendo os estudos sobre a cosmologia Huni Kuĩ como um dos principais pontos de partida, mas é interessante também perceber que existe um conflito político entre as tecelãs e até mesmo uma disputa entre Marina, a tecelã mais velha que lidera os trabalhos da oficina, com Maria, a mãe de Zezinho. Constantemente vemos Marina corrigindo Maria em cena, que parece um pouco desconcertada, mas acaba colocando-se em um papel de aprendiz e permitindo que a tecelã mais velha direcione os demais. Em alguns momentos chega a ser constrangedor ver a forma como Marina trata a mãe do cineasta.

Mas, além dos conflitos, ocorre a conversa, a troca, a criação coletiva da oficina, dos Kene e dos filmes, que iam acontecendo ao mesmo tempo. Um exemplo é quando a mãe de Zezinho não consegue responder à pergunta do filho sobre um dos desenhos e uma outra tecelã levanta-se e responde a pergunta, ensinando tanto o diretor, como as outras mulheres. Como explica Zezinho, a oficina e o filme mobilizam conversas e o compartilhamento de conhecimento:

A realização deste filme era de uma importância fundamental para nós, não se tratava apenas do conhecimento sobre os Kene, mas da nossa cultura. O Kene é muito importante para o nosso povo, e um conhecimento que só as mulheres têm. Com o desenvolvimento do filme, algumas questões apareceram para mim: quantos Kene existiam? Como são feitos? Qual a situação real da transmissão deste conhecimento para os mais jovens? Os nomes de hoje são os mesmo de antigamente? Eram essas coisas que eu desconhecia completamente até começar a fazer o filme. Motivado por essas questões e pelos acontecimentos no Jordão eu criei mais forças para lutar por uma maior integração do meu povo e pela retomada da nossa cultura. Fazia reuniões na comunidade, convidava todos a participar e colaborar, incentivava as mulheres, que não tem muita força política, a assumirem o projeto, a se sentirem parte do processo e ensinarem às mais novas os seus conhecimentos. E a comunidade se mobilizou inteiramente, se organizou. Juntamos as mulheres, as mestres e as mais jovens que queriam aprender os Kene, e fizemos a oficina. Depois dessa oficina, comecei a vislumbrar o filme. (ARAÚJO, 2011, p.129)

A oficina permite a revisão dos dados sobre os quais se elabora um novo livro, com fotos dos Kene produzidos pelas mestras tecelãs e as jovens que participaram do encontro. Zezinho decide levar este novo livro aos parentes do Purus, para que os Kene registrados pudessem ser comparados com os deles. A realidade encontrada no Purus é filmada e, novamente, o que foi produzido é criticado e questionado pelas mestras tecelãs que lá se encontram, dando a sensação de que a pesquisa constantemente encontra-se em um retorno a si mesma, sempre voltando ao início e as dificuldades de chegar à origem e ao registro deste conhecimento.

No Purus, Zezinho acaba se deparando também com uma difícil realidade, que é a pressão das igrejas evangélicas para que os mais jovens não perpetuem os conhecimentos ancestrais, ou seja, as práticas, ritos, músicas, idioma e religiões. Este é um novo conflito entre o povo que se apresenta em cena, mostrando as divergências que a religião evangélica insere na comunidade, e como as diferentes gerações acabam tendo uma visão distinta da cultura do seu povo. Ao finalizar o filme abordando a questão da religião, associando-a com a dificuldade de fazer o registro dos Kene, o filme acaba gerando um tom melancólico no final desta jornada, apontando uma frustração de Zezinho por não conseguir capturar o conhecimento dos Kene e deixando evidente a incompletude de sua missão. Esta relação entre a dominância da religião

evangélica e a dificuldade do diretor de fazer um registro dos Kene será abordada de forma mais detalhada ao final deste capítulo, mas neste momento achamos importante ressaltar esse como mais um dos vários conflitos que o filme expõe, dando luz aos dissensos da comunidade.

No capítulo anterior falamos que a “cultura” é uma ferramenta política, um discurso unificado do povo para conseguir, através dos seus costumes e expressões artísticas, advogar por seus direitos. Se em *Já me Transformei em Imagem* Zezinho faz um discurso unificado da “cultura” do seu povo, em *As Voltas do Kene* as discordâncias internas e os diferentes conflitos entre os Huni Kuĩ – seja no entendimento de como deve ser feito um Kene, as nomenclaturas, a religião evangélica ou uso das imagens – é o que impulsiona a narrativa do documentário. Zezinho expõe os dissensos do seu povo, como se colocasse uma lupa neste discurso-unificado e revelasse que, por trás dele, há uma complexa relação entre os membros da comunidade.

Ao tentar encontrar uma origem dos Kene, ou seja, colocar este conhecimento dentro das asas da “cultura”, Zezinho acaba revelando justamente a fragilidade do seu povo, que não consegue chegar ao consenso no discurso da “cultura”. Não apenas isso, acaba revelando também diversas fragilidades do povo, como as dificuldades de diálogo entre gerações e entre aldeias. Só que, ao expor todos os desafios de registrar o conhecimento dos Kene, ele reforça ainda mais a necessidade da luta dos povos indígenas, transformando os dissensos em um argumento para que haja um fortalecimento da luta política através da “cultura”. É um discurso que se retroalimenta, se a “cultura” está fortalecida, ela precisa ser preservada. Mas se a “cultura” está enfraquecida ou sendo esquecida, ela precisa ser fortalecida e/ou resgatada.

No filme, é o contraponto em mostrar os momentos de dissensos – como a cena inicial em que Zezinho é barrado ou as cenas dos indígenas na igreja evangélica – com os momentos de união – como as cenas em que as mulheres ensinam Kene umas para as outras durante as oficinas ou as cenas que Zezinho explica a necessidade de realizar o filme para a posterioridade – que o argumento da necessidade de fortalecer a “cultura” é tecido, aos poucos, como um Kene.

Se entendemos que os filmes indígenas são manifestações da “cultura”, como dito no capítulo anterior, as asas se materializam formalmente nos documentários indígenas através da *exposição do antecampo*, que permite o cineasta ser ao mesmo tempo um membro da aldeia e um mediador com o que está fora dela. Mas, no caso de *As Voltas do Kene*, Zezinho também precisa mediar o mundo dos humanos com o mundo dos bichos e dos espíritos. O xamanismo, em suas várias formas, se manifestaria nas dinâmicas das imagens (sejam grafismos, cantos, estatuetas ou o vídeo), que não apenas representam objetos, eventos e formas, mas agem sobre o mundo, “integram processos de socialidade e fabricação de pessoas, em cosmologias que não

partem da distinção entre ser e aparecer”, (BRASIL, 2016, p. 127). Um exemplo de como as imagens agem no mundo é o próprio fazer cinematográfico que, à medida que vai sendo produzido pelos indígenas, se entrelaça às demais práticas, como as festas que vão sendo retomadas por causa dos filmes, ou a história recontada por causa do filme, ou os Kene que vão sendo refeitos e renomeados por causa do filme. Não se trata apenas de registrar ou preservar, mas construir a “cultura” e a cultura durante e através do filme.

Mas, segundo Brasil (2016), por vezes, o cinema documentário parece “armar armadilhas” em *As Voltas do Kene*, em que o conhecimento dos Kene esquivava-se cada vez que o diretor parece se aproximar. O mundo dos espíritos, que está no campo do invisível, apenas se insinua no entrelaçar do filme. Zezinho fica preso a essas voltas, em uma pesquisa que parece reiniciar a cada novo momento, a cada nova informação, a cada entrevista ou viagem. Quanto mais investiga, mais Zezinho parece distante de encontrar a origem deste conhecimento. Assim como no Kene, aquilo que parece a repetição de um mesmo padrão vai sofrendo sutis desvios e, no fim da jornada, Zezinho não se encontra no mesmo lugar.

A armadilha funciona tanto pelo caráter transformacional das formas (sua inconstância) quanto por seu caráter sugestivo (sua incompletude). Como observa Lagrou, na iminência de se tornarem reconhecíveis, os desenhos se interrompem, sugerindo sua continuidade para além do suporte. Trata-se então, em minimalismo formal, apenas de sugerir, de lançar pistas que nos liguem a uma zona de invisibilidade (na verdade, como veremos, de outra visibilidade) para além do desenho. (BRASIL, 2016, p. 137)

Se os desenhos dos Kene tornam os espíritos (do algodão, das plantas que dão cor aos tecidos, dos seres da natureza) visíveis, como iremos ver mais adiante neste capítulo, eles também revelam a inconstância e a incompletude dos suportes. Quando Lagrou explica que a incompletude do desenho faz parte da forma dos Kene, que se interrompem, sugerindo continuidade para além do suporte, o mesmo acontece em *As Voltas do Kene*. Existe uma incompletude de capturar o conhecimento, cada vez que ele parece estar sendo enfim registrado, durante o filme. Impossibilitado de assumir um olhar totalmente distanciado, Zezinho Yube precisa deixar o extracampo para percorrer a cena, como acontece em várias passagens do documentário, e assim mediar o que está no antecampo. Essa necessidade move a narrativa, mas também define a forma do documentário. Na tentativa de conhecer, nomear e catalogar, o filme é capturado por aquilo que deseja conhecer, ou seja, os Kene. O primeiro efeito narrativo é, justamente, os sucessivos recomeços no qual o cineasta acaba preso, em um labirinto tão complexo quanto os desenhos sagrados que tenta capturar. O segundo efeito diz respeito ao extracampo do filme, que abriga entre outras coisas, o conhecimento do Kene, um

conhecimento esquivo e inconstante, que se insinua em cena por meio de pistas, e vai agindo no interior da cena.

Desconcertante notar que esse conhecimento inconstante esteja agindo, na verdade e paradoxalmente, no interior da cena. Em certo sentido, ele é muito visível e concreto no filme, tratando-se, quem sabe, do próprio rio, da floresta, dos cantos e das relações que Zezinho estabelece ao longo de sua viagem. Nesse caso, é como se aquele conhecimento que se imaginava fora, transcendente à imagem, se mostrasse, afinal, inscrito na imanência mesma do filme. O extracampo não seria assim o prolongamento invisível do campo, mas sua parte intrínseca, que age em seu interior também como dimensão visível: trata-se, porém, de uma visibilidade que cabe ao percurso do filme ir nos propondo e ensinando a ver. (BRASIL, 2016, p.138)

Kene Yuxi é movido por essas forças cosmológicas do extracampo, ou seja, as forças dos espíritos da floresta, dos rios, das plantas, dos bichos, que incidem em cena. Assim, um espaço que estaria na dimensão invisível, dos espíritos, mas que ao mesmo tempo, age no interior desse espaço visível, no espaço cinematográfico. Isso porque os cantos que fazem parte do filme, as imagens dos Kene que são colocadas em cenas, os conhecimentos que são compartilhados através das entrevistas e até mesmos os animais que aparecem no filme, representam e são os espíritos em forma de imagem cinematográfica. Não pelas imagens e sons individuais, mas pela união de todos esses elementos juntos.

Para entender como isso acontece, precisaremos nos aprofundar ainda mais no conhecimento sobre os Kene no próximo tópico deste capítulo, usando tanto os estudos de Lagrou sobre as artes indígenas, como dos próprios Huni Kuĩ. Ao analisar a partir desta cosmologia, iremos entender como ela aparece em cena durante o documentário, tornando visível aquilo que se encontra no mundo dos espíritos.

O conhecimento da jiboia

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

É com as palavras do pesquisador indígena e pajé Agostinho Manduca Muru Kaxinawa, relatadas no livro *Kene – A Arte dos Huni Kuĩ* (1999), organizado pela pesquisadora Dedê Maia, que escolhemos descrever os Kene. A escolha desta citação se deu por dois motivos: primeiro por apresentar o significado dos Kene nas palavras dos donos desta sabedoria; em segundo, para ressaltar como os Kene são seres vivos, como pessoas, plantas ou animais, e como tais

possuem espírito. Mas, antes de entrar nesta discussão sobre os espíritos dos Kene, vamos compreender melhor este símbolo sagrado do povo Huni Kuĩ.

Os Kene são desenhos abstratos e geométricos, com padrões que se entrelaçam e, muitas vezes, como explicado por Agostinho, são associados à escrita alfabética. Feitos exclusivamente pelas mulheres, podem ser usados em tecidos, colares, redes, pulseiras, cestas ou em desenhos no corpo. São uma importante forma de expressão cultural do povo Huni Kuĩ, mas também podem ser encontrados em outros povos na família linguística Pano. Segundo Agostinho Kaxinawá, existem vinte e cinco Kene que operam como padrões básicos. “Esses vinte e cinco kene representam o corpo da jiboia, que quando adulta mede vinte e cinco palmos e carrega em cada palmo um kene” (MAIA, 1999, p. 15).

Um Kene junta-se com outro para formar diferentes desenhos, tal como as letras do alfabeto ou, como explicou o pajé, como índios que se casam para formar novas famílias. “As mulheres vão combinando desenhos com outros e formam outros kene diferentes, e cada kene tem um nome”. (MAIA, 1999, p. 15). Na medida que representam o corpo da jiboia, os padrões recebem nomes relacionados às partes da cobra, como *dunu kate* (espinhaço de jiboia) e *dunu buska* (cabeça de cobra). Outros nomes estão associados a elementos da natureza como *shapu bushe* (algodoeiro) e *awa bena* (asa de borboleta).

O primeiro Kene a ser aprendido pelas meninas é o *Txere Beru* (olho de periquito). Ao todo, existem cerca de 70 padrões gráficos registrados entre os Huni Kuĩ. Cada Kene contém uma variedade de motivos, uso e nomes próprios. Muitos desenhos têm dois nomes ou mais. Esta divergência na nomenclatura é bastante retratada em *Kene Yuxi*, quando Zezinho confronta a pesquisa elaborada por seu pai, Joaquim, com as mestras tecelãs convidadas para fazer uma oficina de Kene em sua aldeia. Na sequência, as mulheres questionam as nomenclaturas e até mesmo corrigem os Kene que estão sendo mostrados em fotografias. O pai de Zezinho, por outro lado, explica que decidiu colocar os dois nomes no livro por não saber qual é o original, então para não gerar confusão, inseriu as várias nomenclaturas. Esta é apenas uma das várias discordâncias apresentadas durante o filme em relação ao conhecimento ancestral dos Kene. Como dito anteriormente, Zezinho é repetitivamente confrontado com esta dificuldade de chegar a um registro dos desenhos. As mulheres que participam da oficina na aldeia do Carapanã e fazem um trabalho de corrigir os nomes e Kene que estavam nos livros de Joaquim são, posteriormente, corrigidas pelas mestras das aldeias do Purus.

Ao longo das próximas páginas, iremos refletir sobre o processo de criação dos Kene e a cosmologia destes símbolos sagrados, para conseguir dar luz a alguns pontos do filme *Kene Yuxi* e entender como a cosmologia Huni Kuĩ aparece em cena. Mas, antes, faremos um breve contexto histórico do uso destes desenhos na luta de direitos dos povos indígenas no Acre.

A comercialização dos Kene pelas comunidades marcou o início do trabalho de resgate, incentivo e revitalização da cultura após um longo período em que os Huni Kuĩ eram proibidos de expressar suas manifestações culturais. Em 1978, época das lutas pela demarcação de terra no estado do Acre, ocorre a primeira comercialização da cultura material Huni Kuĩ na Universidade Federal do Acre (UFAC), pelo já falecido Sueiro Sales, chefe tradicional do rio Jordão. Segundo Aquino e Iglesias (1999), esse ato marca o início do trabalho de resgate e valorização da cultura do povo, incentivado por projetos específicos, pelo trabalho de ONGs ambientalistas e indigenistas, pelo desenvolvimento das Escolas das Florestas e a formação de agentes de saúde, professores bilíngues e agentes agroflorestais, além da criação de políticas públicas específicas para atender os diferentes povos indígenas no Acre.

Com a comercialização dos artefatos e a criação de cooperativas de artesanato, os conhecimentos das mulheres e mestres de Kene passam a ter um lugar de destaque na comunidade. A fala da mestra Aldenira Sereno Ibatsai exemplifica bem esta questão:

Eu fico contente de ver o trabalho das mulheres tendo mais valor que antigamente. Acho que chegou o tempo de enxergarem que o nosso trabalho é muito puxado mesmo. Tem muito trabalho para fazer até chegar a uma rede pronta... Tem o plantio do algodão no roçado, tem a colheita do algodão, depois precisa limpar o algodão, bater, fiar, isso tudo para depois a mulher começar a tecer. Tecer é outro trabalho. Precisa ter concentração para fazer direito. Isso tudo é muito trabalho, porque a gente também ainda tem que cuidar da casa, dos filhos, da comida, da roupa... e ainda trabalha no roçado ajudando o marido, colhendo macaxeira, tirando banana, arrancando mudubim [*nome regional dado ao amendoim*], colhendo milho... Isso tudo é trabalho de mulher. Com a venda do meu trabalho, eu posso ajudar o meu marido. No tempo em que a seringa dava dinheiro, ele me ajudava, comprando tudo o que a nossa família precisava. Agora chegou a minha vez. Acho que todas as mulheres sentem assim. Com esse dinheiro, nós podemos comprar também outras coisas. Ele pode ajudar a gente a se consultar na cidade e a comprar remédio quando ficar doente. O nosso trabalho pode ajudar em muitas coisas. Eu sinto assim. (MAIA, 1999, p. 29).

Como explicou a mestra tecelã na citação anterior, o Kene é um ato político, que pode ser usado para a troca monetária e também para a luta do direito à terra. Não é à toa que Zezinho usa este saber como objeto de pesquisa do seu filme, afinal, o Kene é usado em pesquisas (como a desenvolvida por Joaquim), na venda de produtos pelas mestras tecelã, no trabalho das cooperativas indígenas de artesanato. Mas, acima de tudo, o Kene é também uma forma

cosmológica de como os Huni Kuĩ habitam este mundo e dialogam com outros mundos, principalmente com os espíritos.

Os *yuxin*, como veremos adiante, são seres que não possuem um corpo e, por isso, eles podem se transformar à vontade e induzir transformações nos corpos com os quais entram em contato. Como explica Lagrou (2009), a agência desta alteridade não é controlada ou domesticada, mas capturada através da sedução estética. Assim, os *yuxin* de todas as substâncias usadas na elaboração de um Kene, são chamadas por seu canto, seu nome e pelo desenho. É *yuxin* que dá forma e consistência à matéria. Por isso, o nome é um assunto tão importante no filme.

Estes símbolos tradicionais estão presentes na história do povo, através dos seus mitos e das histórias que contam uns aos outros. Como na cena, nos primeiros minutos do filme, em que Zezinho pergunta para sua mãe como ela aprendeu a fazer Kene e ela diz que foi sua mãe, a avó do cineasta, que ensinou. Este é um ensinamento passado de geração para geração e, por isso, vai tecendo as relações entre as mulheres, entre avós, mães e filhas. Também pode ser visto nas festas, no batismo, nos rituais, nos objetos cotidianos, no cipó. E, em todas essas situações, cumpre uma função.

Durante o filme, Zezinho entrevista as mestras tecelãs perguntando como elas aprenderam o Kene. Marina conta que no começo não queria aprender Kene e ouvia de sua mãe que ela deveria aproveitar enquanto ela estivesse viva, para lhe ensinar. “Se você não aprender Kene comigo, sofrerá. Mulher que não sabe Kene, homem nenhum quer casar”. A mãe de Zezinho também reforça durante o filme que aprendeu com sua mãe, lembrando os ensinamentos da avó do diretor: “Mulher que não sabe fiar algodão dorme no chão”. (KENE YUXI, 5min.12s – 6min.24s).

Os antigos contam que o conhecimento ancestral dos Kene foi entregue aos Huni Kuĩ pela jiboia em uma época em que os humanos conseguiam conversar com os animais. Segundo Bylaardt (2019), existem diferentes versões do mito que explica o recebimento dos Kene, e é possível encontrar, nas variações, o movimento através do qual os mitos se comunicam. Em alguns, a jiboia é amante da índia que recebe seu conhecimento. Em outros, trata-se de seu filho adotivo. Existe apenas uma versão em que um homem entra em contato com o conhecimento dos Kene, mas também nesta versão o ensinamento lhe foi passado pela mãe, que aprendeu com a jiboia. Todas as histórias acabam de forma trágica, em um ponto onde as regras são quebradas e a estranheza das relações são expostas.

No filme, Zezinho escolhe usar cenas dos filmes *Basne Puru, a aranha encantada (2006)* realizada pelo pajé Agostinho e seu filho Tadeu Siã, para exemplificar o surgimento do Kene. *Basne Puru* inicia-se com o mito da origem da tecelagem, atividade exclusivamente feminina entre os Huni Kuĩ. Essa prática foi ensinada por uma Aranha Encantada às mulheres ancestrais em tempos remotos. Depois disso, as mulheres aprenderam a tecer desenhos (*Kene*) instruídas pela Jiboia, que os trazia estampados em sua pele. No filme, o pajé Agostinho Muru é o narrador dessa história e conta para todos os presentes como a produção de redes e roupas de algodão se iniciou entre o povo Huni Kuĩ. As mulheres ouvem a história e, em seguida, a encenam.

Em *Basne Puru*, ao mesmo tempo em que vemos a ação encenada, vemos também o processo da encenação. A encenação é o momento em que as pessoas da comunidade são convocadas pela câmera e instruídas pelo pajé a atuarem de acordo com os papéis dos personagens míticos, desenvolvendo certas ações, gestos, cumprindo certos procedimentos que lhes são indicados. O espectador vê as ações e os eventos encenados, e também acompanha o processo de construção dessa encenação. Ao exibir o processo de construção da encenação, o filme promove passagens fluidas entre a encenação e as instruções para a sua realização. (CANGUÇU, 2016, p.74-75)

Em *As Voltas do Kene*, o filme diminui a interação de Agostinho e dos atores, priorizando a encenação sobre o mito em vez do processo de encenação em si. A escolha do diretor é clara, ele deseja colocar em cena a origem do mito através de uma interpretação, para explicar o surgimento para aqueles que não fazem parte desta cultura. Zezinho está priorizando um público externo e usa as imagens do filme *Basne Puru* como um registro da memória coletiva do seu povo. É como se as cenas reformulassem a história da comunidade, contada pelos antigos, mas que não existe em registro. Através da encenação, eles podem trazer ao campo do visível esta cosmologia.

A sequência começa, simbolicamente, com a imagem de uma jiboia no chão. A imagem corta para uma cobra de madeira, que irá representar esta cobra durante a encenação. A partir do momento em que se começa a representação do mito, a imagem fica com um efeito de cor, que a destaca do restante do filme. Essa é uma técnica que Zezinho já usou outras vezes, de destacar com efeitos uma encenação. O mesmo acontece em *Xinã Bena, novos tempos*, quando Agostinho vai extrair látex das seringueiras enquanto aprende a ler, uma cena ensaiada que na edição é colocada em preto e branco para enfatizar o seu tom teatral.

Em voz off, Zezinho conta o mito da Aranha, que ensina a tecer, e da Jiboia, que ensina os símbolos do Kene, enquanto eles são representados em cena. A versão do mito escolhida é aquela em que a jiboia torna-se amante da mulher, que se encanta com os símbolos em sua pele e aprende os desenhos. Em outras versões há uma variação na identidade da cobra, podendo ela

ser um belo homem, uma velha mulher ou um menino. “Em todas as versões esse ser que é parte cobra, parte humano, se encontra com uma mulher e ensina a ela os segredos dos Kene, antigo conhecimento Huni Kuĩ, para que ela possa compartilhar com as outras mulheres” (BYLAARDT, 2019, p. 33). No filme de Zezinho, quando o marido da mulher a encontra enrolada à cobra, é possuído pelos ciúmes e mata ambas – mulher e cobra.

Toda a cena é feita com cortes rápidos, algo que não é habitual no estilo de montagem do VNA, mas que neste caso acontece para que o mito seja explicado de forma didática para o telespectador externo à aldeia. Este momento do filme funciona quase como um parêntese da história que estava sendo contada, mas que precisa existir para que haja o entendimento da criação dos Kene e, principalmente, para tornar visível o mito. Zezinho poderia ter escolhido outra forma de contar essa história, através de entrevista com as mulheres por exemplo, mas em vez disso ele escolhe representar o mito, isso faz com que a cosmologia do Kene seja vista, torne-se visível. A encenação tem a mesma importância que uma imagem de arquivo, é um registro das histórias que são contadas de geração para geração pelo povo Huni Kuĩ.

Espíritos visíveis: a cosmologia em cena

Aprender o conhecimento dos Kene vai muito além de aprender a tecer, é um ensinamento cosmológico que requer rituais, cantos e prática. Maia (1999) explica que na cultura Huni Kuĩ se aprende fazendo junto, e os ensinamentos começam ainda na infância, seguindo até a vida adulta. Enquanto os meninos acompanham o pai nos serviços de homem, como o roçado e a caça, as meninas aprendem com a mãe os serviços de mulher. Não à toa, durante todo o filme vemos sempre os indígenas em grupo. Na oficina de Kene, as mulheres tecem junto, comem junto, fazem os rituais juntas, ou seja, tudo é feito em comunidade. O próprio fazer do filme é em conjunto, em que Zezinho viaja em grupo para fazer as filmagens, acompanha sua mãe com as mestras tecelãs, conversa com a comunidade e passa trechos de filmes indígenas, seguindo a metodologia do VNA.

Tradicionalmente, as mulheres iniciavam os estudos quando se casavam, apesar de acompanharem desde novas os trabalhos da mãe. De acordo com o ritual tradicional, os ensinamentos se iniciavam em um dia de lua nova, em que o marido da jovem mulher saía para caçar uma jiboia. Ele tirava o couro e o colocava escondido atrás do tear da esposa, em uma posição que somente ela pudesse vê-lo. Enquanto isso, a avó levava a neta para a floresta, e lá

cantavam cantigas para saudar Yube, o dono do Kene. A avó, então, pingava um remédio chamado *bawe* no olho da neta, que serve para a mulher enxergar com clareza o que a jiboia está ensinando. É através deste remédio que as mulheres entram em contato com a jiboia, que vai lhe repassar os conhecimentos dos Kene.

Nos dias atuais, o ritual como um todo não existe mais, mas o *bawe* continua sendo usado por muitas aprendizes do Kene. Maia (1999) também afirma que permanece a prática de as alunas comerem os restos de comida de suas mestras, enquanto pedem que a jiboia lhes ensine a aprender. As mulheres podem começar os estudos em qualquer idade e muitas aprendem em oficinas com mestres de Kene, como a registrada no filme. Nas aulas, elas repassam os padrões de Kene às alunas e geralmente são pagas por esse serviço pelo tradicional sistema de troca – as alunas trocam bolas de algodão, peças de artesanato e utensílios industrializados pelos conhecimentos da mestra.

Durante o filme, a mestre Marina pinga o líquido no olho de algumas jovens, explicando que agora elas conseguirão ver os Kene. Elas se reúnem em uma roda, no meio da aldeia, e com as mãos Marina aperta do *bawe*. A mãe de Zezinho ainda tenta convencê-la a usar um pano, mas ela recusa dizendo que “os antigos não usavam pano” e pinga o líquido escuro nos olhos de uma das garotas. A cena é cortada para mostrar as mulheres, com a mão na cabeça, cantando. Em seguida, vemos várias jovens pingando o *bawe* nos olhos, para que possam enxergar os desenhos sagrados, àqueles que estão invisíveis e ainda precisam criar forma através dos Kene. A sequência finaliza com Marina mostrando os Kene que foram realizados durante a oficina para a aldeia.

Para aprender Kene tem que colocar muco no olho e fazer resguardo com a jiboia. Tem que se concentrar muito nesse retiro e fazer uma dieta especial. Tem que ficar no quarto trancada fiando algodão. Depois debulhar milho, pilar amendoim, fazer caçuma ligeiro e voltar a trabalhar sem parar, fiando algodão com rapidez. É assim que a mulher aprende a fazer Kene. (KENE YUXI, 23min.30s – 24min.15s).

Lagrou (2010) explica que na maior parte das sociedades indígenas brasileiras o papel de artesão não é uma especialização, cada membro da sociedade pode aprender as técnicas. Porém, sempre há aqueles que sobressaem e são considerados mestres. Antigamente, as mulheres eram consideradas mestras quando aprendiam todo o conhecimento do Kene: as histórias, o ritual, as cantigas e os vários padrões. Hoje, a mestra é aquela mulher que detém o conhecimento do maior número de padrões e domina bem a técnica tradicional.

Entre os Huni Kuĩ, a mestre na arte da tecelagem é chamada de *ainbu keneya*, ‘mulher com desenho’ ou ainda de *txana ibu ainbu*, ‘dona dos japins’. O japim é um pássaro que tece elaborados ninhos alongados, pendurados nos galhos das árvores, e serve de metáfora para indicar a excelência na tecelagem. O canto também é uma grande parte do aprendizado Huni Kuĩ. O líder de canto masculino é igualmente chamado de *txana ibu*, ‘dono dos japins’. Se as mulheres aprendem os cantos para tecer e exercer outras atividades em comunidade, o canto masculino torna possível a caça, ao imitar o som dos animais e seduzir as presas. “Tecer e cantar são duas atividades produtivas, constitutivas do cotidiano Kaxinawá, cuja estética consiste em uma arte de produzir a vida de modo próprio, kuin, ao modo dos Kaxinawá” (LAGROU, 2010, pág. 5). Assim, o japim é o modelo de artista em que os Huni Kuĩ se inspiram, pois, além de ter a capacidade de tecer e cantar, compartilha o hábito de viver em comunidade. No filme, esta ligação é representada pela explicação do Kene Txere Beru, que é contada por uma das mestras tecelãs. “Eu perguntei para a minha mãe o que era o Txere Beru. É o pássaro que faz: Txe, Txe, Txe. Eu só descobri depois. Txere Beru é o olho de curica. Foi isso que eu aprendi” (KENE YUXI, 16min.15s – 16min.30s). A história é reforçada pelo Pajé Agostinho, ele explica que Txere Beru é como a letra “A” para os brancos, ou seja, é o princípio dos Kene.

Neste processo de criação-ritual, aprender Kene vai além de decorar diferentes formas de desenhos ou aperfeiçoar a habilidade de tecer, é a capacidade da mulher de dialogar com os espíritos da natureza. Aprender Kene é aprender a linguagem dos espíritos. O pajé Agostinho explica que os espíritos, ou a essência das coisas, não está em um plano espiritual, mas existe em todos os seres vivos e fenômenos da natureza, e, portanto, os Kene são uma expressão imagética desses seres.

Nós acreditamos que tudo que tem na natureza tem ‘espírito’. Na nossa língua, chamamos de yuxim. Quando uma mulher trabalha com kene, ela trabalha com vários yuxim da natureza: da água, do fogo, da folha para tingir o algodão, da palha para tecer. O kene é o espírito visível de todas as forças da natureza reunidas. E nós podemos conversar e trabalhar com outros yuxim porque nós também temos yuxim. Ele está no olho. Por isso podemos ver. (MAIA, 1999, p. 15-16).

O *yuxim*, ou no plural *yuxibu*, tem o poder de produzir imagens animadas na mente ou no corpo das pessoas, possuindo agência e intencionalidade. Eles não são delimitados pela forma, estas imagens flutuantes são poderosas e perigosas, porque podem mudar corpos e fazer com que estes corpos mudem de forma. Lagrou (2007) explica que a fenomenologia Huni Kuĩ gira em torno da relação tensa entre a fabricação da forma sólida e o poder de imagens livres e flutuantes.

Estas imagens se manifestam em três tipos de formas diferentes: na forma de espíritos ou seus donos (yuxin e yuxibu), na forma de transformações em imagens e visões (chamadas dami, estes são 'suas mentiras') e finalmente na forma de caminhos esboçados em desenhos (kene). Estes padrões de desenhos são chamados de "a língua dos yuxin" e podem ser produzidos somente pelas mulheres. Este grafismo é chamado de a arte de escrever a coisa verdadeira: kene kuin. Escrever na linguagem do alfabeto é chamado de nawan kene, a escrita dos estrangeiros, no caso, a dos brancos. Todas estas imagens, as desenhadas ou as tecidas para serem contempladas e outras para serem invocadas em cantos, influenciam ativamente e agem sobre as formas assumidas pela vida no mundo kaxinawa. (LAGROU, 2007, p. 59)

Essa escrita verdadeira é diferente da escrita alfabética, tanto em seu aspecto visual, como no funcionamento e organização. A grafia se constrói a partir da relação entre o funcionamento do tear, determinando a geometria das formas, com o objeto-espírito representado.

Em *As Voltas do Kene*, Zezinho mostra uma sequência em que as mulheres estão tecendo e começam a cantar para “aprender mais rápido”. A edição do filme reforça os cantos com várias imagens de Kene, que se movimentam em tela, uma cena que muito lembra as mirações da Ayahuasca - bebida sagradas dos povos indígenas e comunidades religiosas. Essa escolha do diretor, deixa visível os espíritos do Kene, que ganham vida e movimento em cena. O diretor vai pincelando pistas do conhecimento tradicional em cena, como o momento em que mostra um pássaro para representar o primeiro Kene que as mulheres aprendem, ou quando decide registrar as mestras pingando o *bawe* no olho das mais novas. É também, através da conversa e do diálogo com as mulheres, que ele vai tecendo o documentário, deixando que o conhecimento se apresente em cena, tal como um Kene toma forma no tear. Como nos Kene, as explicações vão mostrando os desenhos, mas não revelam por completo todo o conhecimento tradicional.

Aprender o Kene é conquistar acesso ao conhecimento e aos mistérios escondidos na superficialidade do cotidiano. Aprender a língua dos espíritos é receber o poder de se comunicar entre o mundo dos vivos e dos não-vivos, é estar neste lugar do meio em que reproduzir é criar. (BYLAARDT, 2019). Quando a fonte de inspiração é quase sempre atribuída a seres não humanos ou a divindades, a habilidade de reproduzir com exatidão os símbolos existentes é mais valorizada pela comunidade do que a criação de novos Kene.

Lagrou (2009) ressalta que os povos indígenas brasileiros não partilham da mesma noção de arte da sociedade contemporânea ocidental, sendo possível identificar duas grandes diferenças: 1) a inexistência de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos para serem usados e outros para serem apenas contemplados; e 2) a inexistência da figura do artista

enquanto indivíduo criador, cujo compromisso com a invenção do novo é maior do que sua vontade de dar continuidade a uma tradição ou estilo considerado ancestral.

Nas comunidades indígenas, o artista dificilmente será responsabilizado pela “criatividade” de novas formas de expressão. Ele trabalha muito mais como um tradutor, receptor e transmissor do que um criador. Um mediador de mundos, sejam estes mundos o dos espíritos e dos não-espíritos, seja do indígena e do não-indígena. Esta ideia vale não apenas para os Kene, mas também para diferentes tipos de manifestações culturais, como a música e a performance. A cópia, muitas vezes, é considerada como sendo da mesma natureza que o modelo e tende a ser produzida com as mesmas técnicas que o original.

Durante o filme, temos um diálogo interessante entre duas mulheres que conversam (e discordam) sobre o processo de criação de Kene, que pode exemplificar esta questão. Marina está explicando como faz alguns Kene, quando uma das mulheres diz: “Acho que cada um faz como quiser, e podemos fazer a borda com vários tipos de Kene, estilo ‘casca de ingá’ e ‘costa de perereca’. Na roupa você pode fazer estilos variados com o Kene do jeito que você quiser”, é então que Zezinho, atrás da câmera, pergunta “Então fazer Kene não tem regras?” e a mulher responde: “Você faz como quiser, você é livre para inventar da sua própria cabeça”. É neste momento que ela é interrompida por Marina, que discorda veemente: “Mas os nomes já existiam desde antigamente”. Neste momento, Zezinho questiona: “Então não é inventado?” à medida que Marina responde “Claro que não! Os nomes já existem”.

Mais uma vez, Zezinho dá luz as discordâncias entre as mulheres, mas levantando questões importantes: o que é criar um Kene? Em seu artigo “A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia” (1992), Gell critica veemente a relação quase religiosa que existe nos estudos de objetos artísticos e propõe uma postura de indiferença ao valor estético das obras de arte, algo que denomina de “filisteísmo metodológico”. Sua intenção é mostrar que os objetos de arte seriam fruto de uma atividade técnica e, por isso, o poder deles advém dos processos técnicos que objetivamente se personificam. O autor prioriza, assim, a análise da eficácia do objeto de arte ao seu poder de agência, defendendo que o poder de fascinação que tais objetos exercem são resultantes do encanto da tecnologia empregados em sua construção. Desta forma, não há uma busca pela originalidade, mas um desafio de aperfeiçoar sua habilidade com os materiais, tais como as mestras Kene em busca de aperfeiçoar suas técnicas para fazer os Kene. Assim, a criação não está na inovação, mas na reprodução técnica. Criar é reproduzir tal qual os antepassados, tal como ensinou a jiboia.

Ao rejeitar definições sociológico-institucionais, estéticas e semióticas do objeto artístico, Gell propõe em seu livro póstumo *“Arte e Agência: uma Teoria Antropológica”* uma definição teórica, com ênfase nos seus processos de agência, intenção, causação, resultado e transformação. Obras de arte são equivalentes a pessoas e a arte é um sistema de ação, define Gell (1998). Com base neste conceito de agência em que a obra, mais do que representar, age intencionalmente no mundo, Gell contribuiu para que a discussão em torno da arte deixasse a esfera do extraordinário, passando a ser pensada como uma dimensão da vida cotidiana.

É possível fazer uma relação clara entre os estudos do antropólogo britânico com o pensamento dos povos ameríndios amazônicos e suas expressões artísticas, especificamente ao Kene do povo Huni Kuĩ. Lagrou (2010) afirma que encontraríamos muitas semelhanças entre as artes produzidas pelos indígenas e as obras conceituais dos artistas contemporâneos, pois muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações de redes complexas de interações. São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, tendo em vista que é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo.

“Nós não podemos virar brancos”

Após a realização da oficina de Kene na Terra Indígena Praia do Carapanã, Zezinho imprime um novo livro com os grafismos produzidos no encontro. Ele decide levar este trabalho para as mestras do Purus, onde acredita que estejam tecelãs mais antigas e com mais conhecimento, já que a comunidade foi contata mais recentemente. Ao chegar no local, o cineasta se depara com uma nova realidade: a grande inserção das igrejas evangélicas na comunidade.

Este momento marca a última fase do documentário, que explora a relação conflituosa entre os Huni Kuĩ e as religiões evangélicas, assim como a possibilidade dos Kene desaparecerem. Diferente do que aconteceu na comunidade do Jordão, desta vez Zezinho e seus companheiros de viagem (entre eles a mestre Mariana e a mãe do cineasta, Maria) são recebidos em festa na comunidade do Purus. Eles conversam animadamente, enquanto Maria vai apresentando as pessoas, inclusive o próprio filho que é apontado pelos outros como “o que está filmando”.

Novamente, Zezinho se coloca em cena para defender perante a comunidade do Purus a importância do registro dos Kene e da realização do seu filme. Até este momento, o telespectador ainda não foi introduzido à questão da religião, pois as cenas da igreja acontecem

posteriormente no filme, mas já nesta fala podemos ver que há uma preocupação do diretor com a realidade que encontrou. Sua fala, feita para um grupo de indígenas, principalmente mulheres e crianças, é uma defesa do resgate e do fortalecimento cultural do povo Huni Kuĩ.

Antes os brancos levavam as nossas imagens, passavam na televisão, colocavam em um livro ou guardavam na universidade. Agora nós mesmo fazemos os filmes, do jeito que a gente quiser, para circular entre nós. Até pouco tempo, nós vivíamos como no tempo da seringa, cada um trabalhando por si, sem união, esquecendo nossa cultura e só influenciados pelas culturas dos brancos. Só dançando forró, sem pensar nas nossas festas. A religião evangélica e o catolicismo falam que a nossa cultura não é boa, coisa de espíritos maus e que não devemos nos pintar. E assim fomos deixando nossa cultura para trás. Hoje os brancos são maiorias. A língua e a cultura deles cercam as nossas e estamos perdendo cada vez mais a nossa língua, as nossas festas, e é isso mesmo que eles querem! E eu acho que a gente não pode se dividir, nós do povo Huni Kuĩ tanto do lado brasileiro como peruano temos que nos unir e fortalecer a nossa cultura. (KENE YUXI, 31min48s – 33min07s)

O encontro inicial, alegre, vai aos poucos transformando-se em uma sensação amarga quando o cineasta volta a enfrentar a resistência dos seus pares em compartilhar o conhecimento, da mesma forma que o material produzido na oficina da Praia do Carapanã é criticado pelas mestras tecelãs do Purus, dando a sensação de que o filme voltou ao seu ponto inicial. Ainda assim, ele consegue convencer uma das mestras a lhe mostrar seus Kene e conversar com Maria e Mariana.

Diante dos embates provocados pelas filmagens, Canguçu (2016) defende que o encontro entre as mulheres é o que mais se aproximava do que ela chama de “retomada da cultura pelo filme”, ou seja, o ato de elaboração da cultura através e por causa do filme, que ocorre em diversas produções do cinema indígena, mas que pode ser visto em especial na produção de Zezinho no filme *Katxanawa*. Em *As Voltas do Kene*, podemos perceber isso acontecer de forma mais acentuada durante as oficinas de Kene, na conversa entre as mestras que vão compartilhando conhecimento, mas também é possível ver nas cenas do Purus. Através da troca entre as tecelãs, as memórias vão sendo compartilhadas pelas comunidades e sendo reelaboradas em cena, fazendo que o conhecimento dos Kene seja transmitido.

Maria explica que em sua aldeia, as mulheres fazem os Kene, mas não sabem os seus nomes. “Queremos saber quais nomes vocês dão para os Kene que fazemos”, diz. É interessante perceber na viagem ao Purus que, se inicialmente a proposta era que o pai de Zezinho fosse o condutor da história, no final do filme, é a mãe do cineasta que acaba sendo a intercessora entre as outras mulheres, aquela que consegue dialogar, aprender e conduzir Zezinho naquele universo feminino – já que o conhecimento da jiboia é entregue às mulheres.

As mulheres então se reúnem em volta das imagens feitas durante a oficina, enquanto discutem o trabalho elaborado anteriormente. As mestras do Purus criticam os Kene, corrigindo

nomes e a forma dos desenhos. Mas, ao mesmo tempo, apontam que elas “estão perto de conseguir”. Maria e Marina escutam atentamente, rindo e aprendendo. Neste momento, percebemos que por mais que a cena traga uma sensação de que o filme retornou ao início, a troca que ocorre ali só é possível devido ao projeto – tanto o filme, quanto a oficina. É nesta troca que o conhecimento, mesmo fragmentado, vai aparecendo em cena. A cultura vai se fortalecendo em cena, ao mesmo tempo em que o fazer possibilita mudanças, aprendizados e trocas.

Em determinado momento, Zezinho pergunta a uma das mestras se ela acredita que os Kene podem desaparecer e recebe, como resposta, que sim. “Até minhas próprias filhas não sabem, elas nunca quiseram aprender. Eu falo que nós não podemos virar brancos, somos índios. Hoje, muitas velhas que sabiam, já morreram e nós não aprendemos nem metade do conhecimento delas.” A frase, que destaco neste tópico, ganha ainda mais força quando, na sequência, Zezinho escolhe mostrar os conflitos com a religião evangélica na comunidade. Essa dualidade do resgate cultural e a possibilidade da perda da cultura é predominante em toda terceira parte do filme. Por mais que Zezinho se esforce para fazer o resgate cultural – e a gente consiga visualizar ele acontecendo em cena -, existe sempre o medo dessa cultura estar acabando aos poucos, que a transmissão do conhecimento vá se perdendo a cada passagem de geração, até que acabe por completo.

Zezinho, de forma muito inteligente, associa a dificuldade que tem de registrar os Kene, com a inserção das religiões evangélicas na comunidade, o que acaba dando um final reflexível e melancólico para a produção. Ao mesmo tempo que não consegue chegar à origem do Kene ou a um entendimento comum entre os Huni Kuĩ em relação aos Kene, o diretor também expõe mais uma fragilidade do seu povo, ao mostrar que nem todos desejam manter este conhecimento vivo.

O discurso final, feito em off, acaba carregando o luto do diretor dessa última parte do filme:

Na minha pesquisa de três anos, eu fiz muitas descobertas. Encontrei parentes que quiseram cobrar para entrar no território, velhos que não querem compartilhar seu conhecimento e jovens que se recusam a aprender as tradições. Aprendi que existem muitas formas de fazer Kene e que o registro é importante, mas não há uma forma certa ou errada de criar os grafismos. Nosso esforço para preservar a cultura Huni Kuĩ prossegue. O resgate dos Kene é uma importante forma de resistência, mas ainda temos muitos desafios pela frente. Na minha viagem ao Purus, pude observar a força que a religião dos brancos tem entre nós. Fiquei impressionado com o que vi e não pude deixar de relacionar a perda de nossa religião com a dificuldade que temos em preservar os Kene e a cultura. (KENE YUXI, 31min48s - 33min07s)

Inicialmente, o cineasta e a equipe do VNA ficaram em dúvida se esta situação deveria compor um outro filme, mas Vincent defende que a inserção das religiões evangélicas atravessa questões fundamentais no qual o Kene faz parte, apontando para a desunião entre os Huni Kuĩ e a transmissão do conhecimento entre as gerações. Como afirma Marchese (2013), o filme mostra uma sociedade dividida: de um lado os mais velhos detentores do conhecimento Huni Kuĩ; do outro os jovens que, tornando-se evangélicos, rejeitam as manifestações culturais do seu próprio povo.

Assim, o filme não discute apenas a valorização da cultura tradicional, mas também o confronto entre gerações e a importância que a cultura proveniente dos brancos tem para os jovens. O maior problema que enfrentamos está ao nosso redor. A chegada de novas tecnologias, a chegada de novas culturas nas nossas terras, a religião. Para qualquer lugar que a gente olhe, a situação é essa. As pessoas estão começando a traduzir a bíblia. Qual será o próximo passo depois da tradução? Tentar falar sobre isso com as pessoas é complicado. É uma discussão ainda muito nova, a questão da religião. Enfim, eu acho que a gente tem que começar a pensar nessas estratégias. Os evangélicos conseguiram fazer com que muitos de nós acreditássemos que a nossa cultura não serve para a gente. Então qual a estratégia para reverter essa situação? Para fazer com que os jovens se voltem para a nossa realidade, que se entusiasmem novamente com o que é nosso? Para mim, fazer esse filme, o Kene Yuki, permitiu todas essas descobertas. (ARAÚJO, 2011, p.130)

Zeinho dá espaço para que o pastor Huni Kuĩ apresente sua visão de mundo. Com vestimentas tradicionais, em meio a aldeia, ele então fala como a cultura de seu povo irá desaparecer porque Deus não a mencionou na bíblia. A cena é, ao mesmo tempo triste e irônica, porque o pastor usa as vestimentas do seu povo, ele decidiu apresentar-se em cena com símbolos daquilo que ele está criticando, como o cocar e as pinturas corporais. O cineasta então confronta um homem mais velho, que questiona o discurso do pastor e defende a necessidade de manter viva a cultura de seu povo. As falas, são associadas com imagens das mulheres nas oficinas da Praia do Carapanã, deixando claro que manter as tradições do Kene é uma forma de resistência contra a inserção da cultura branca nas comunidades. Assim, o documentário acaba com um gosto agridoce: uma pesquisa que não alcança seu objetivo, um conhecimento que não é de fato capturado, um povo que está desunido e, ainda assim, a esperança que eles resistam às dificuldades e consigam manter viva as tradições do seu povo através das trocas que o próprio filme ajudou a proporcionar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como relatado no primeiro capítulo desta pesquisa, após o lançamento de *As Voltas do Kene*, Zezinho foi chamado para atuar como Assessor Especial de Assuntos Indígenas, devido ao seu trabalho na Associação do Movimento dos Agentes Agroflorestais Indígenas do Acre (Amaiac). Apesar de ter assinado como co-diretor no documentário *Bimi, Shu Ikaya* (2018) e no episódio *Beiradão*, da série documental *Nokun Txai – Nossos Txais* (2019), o cineasta focou sua atuação na política, como uma liderança importante do povo Huni Kuĩ e dos povos indígenas no Acre. Desta forma, o tom melancólico no final de *As Voltas do Kene* acabou também representando o encerramento de um ciclo criativo do cineasta, realizado em parceria com o projeto Vídeo nas Aldeias.

Não é possível prever se Zezinho irá retomar sua produção cinematográfica. Em conversas com o diretor durante esta pesquisa, apesar de existir um desejo por parte do cineasta, a atuação política como liderança indígena se sobrepõe, no momento, em sua vida e nos planos para o futuro. Ainda assim, os filmes realizados pelo cineasta permanecem como um marco significativo para o cinema acreano, que vem ganhando cada vez mais notoriedade em produções mais recentes, realizadas tanto por indígenas quanto por não-indígenas. Acredito que, também, os filmes de Zezinho são importantes para entendermos a pluralidade do cinema brasileiro.

Se um dos objetivos, quando iniciei esta pesquisa, era colocar os cineastas indígenas - e entre eles, Zezinho - como um dos nomes que compõem o mosaico do cinema brasileiro, tal como acontece com Glauber Rocha, Eduardo Coutinho, Walter Sales, Laís Bodanzky e tantos outros, acredito que esta pesquisa mostrou sua relevância de existir. Os cineastas indígenas formados pelo projeto Vídeo nas Aldeias estão produzindo um cinema instigante, potente e inovador, que merece a atenção da comunidade acadêmica. Entre eles, Zezinho se destaca com uma filmografia madura, que busca registrar a história e a “cultura” do seu povo, revelando seus pontos de concordância e suas contradições.

Mas, afinal, qual a singularidade do cinema feito por Zezinho Yube? Esta pergunta vem me perseguindo desde o começo desta pesquisa, já que o cineasta compartilha de uma metodologia utilizada por diversos cineastas indígenas formados pelo VNA, da mesma forma em que seus filmes apresentam características comuns dos filmes feitos por estes diretores, como bem identificou Araújo (2012; 2012b; 2015) em sua pesquisa sobre a autoetnografia e os procedimentos estilísticos encontrados no campo do cinema indígena brasileiro.

Acredito que a relevância de Zezinho Yube se encontra, principalmente no seu papel de mediador-tradutor e na forma como ele constrói os seus filmes em conjunto com o VNA, mas, principalmente, em parceria com a comunidade filmada e os personagens que escolhe para participar e construir junto com ele a narrativa do filme. Se em *Já me Transformei em Imagem*, ele vai construindo junto o filme com o Pajé Agostinho e o pai do cineasta, em *As Voltas do Kene* o filme é feito em parceria com a mestra Marina e a mãe do cineasta. Zezinho é, parafraseando um colega da academia, um *pajé das imagens*. Ele consegue transformá-las, dando novos sentidos a elas, seja reutilizando cenas de filmes antigos em um outro contexto ou dando um novo significado a imagens de arquivo. Assim, Zezinho vai contando histórias e perpetuando os ensinamentos do seu povo, na esperança de passá-los para as próximas gerações.

Há em seu cinema, uma cosmologia em cena, um xamanismo das imagens, como aponta Brasil (2016). Como percebemos em *As Voltas do Kene*, Zezinho tem uma capacidade de levar para o visível os elementos do mundo dos espíritos, como a sequência em que as mulheres estão tecendo e cantando, e o diretor apresenta várias imagens de Kene, que se movimentam em tela, uma cena que muito lembra as mirações da Ayahuasca - bebida sagradas dos povos indígenas e comunidades religiosas.

Como vimos nesta pesquisa, em muitas comunidades indígenas da Amazônia, o artista não é considerado responsável pela criação de novas formas de expressão, ou seja, como um criador de arte ou artefato. Cabe ao artista, um papel de tradutor, receptor e transmissor do mundo dos espíritos. Um exemplo é o que acontece com as mestras que produzem os Kene, que através do aprimoramento constante de sua técnica, trazem para o mundo do visível os *yuxin* através de seus desenhos. O mesmo acontece com os cantos indígenas, que reproduzem antigos cânticos de seu povo. Zezinho também se encontra neste lugar do meio, como um tradutor da cosmologia do seu povo para aqueles que estão fora da comunidade. Também acaba, como vimos em *As Voltas do Kene*, como um mediador da sua comunidade, com quem realiza em conjunto o processo de feitura do filme, muitas vezes sendo visto com desconfiança por seus pares ou precisando intervir em conflitos internos do seu povo.

O cineasta também tem a habilidade de, em conjunto com a comunidade filmada, usar os seus filmes para fomentar as práticas culturais, sejam elas cotidianas ou não, inéditas ou não, mas que através dos filmes são retomadas ou tentam garantir a sua continuidade. O filme induz o ritual, que induz o filme, como acontece em *Já Me Transformei em Imagem*, em que os indígenas tentam fazer fogo porque assim viram em imagens antigas mostradas na aldeia, ou as mestras Kene que tentam reproduzir os desenhos tal qual “as antigas” em *As Voltas do Kene*. O fazer filmico vai estimular a manutenção da cultura e da “cultura”, seja através das oficinas de

Kene, da realização de um festival ou da contação de histórias sobre a colonização. O registrar é, também, o fazer.

Preferimos centrar esta pesquisa na análise filmica, em vez da metodologia realizada pelo VNA, tão pesquisada em outros trabalhos sobre o cinema indígena no Brasil. Acreditamos que entender as particularidades de cada cineasta também é necessário para entender o cinema indígena e que, muitas vezes, estas particularidades irão se apresentar em cena devido à relação que o cineasta constrói com a comunidade filmada - e como juntos, eles vão criando o filme. Muitas vezes, ao estudar o cinema indígena, precisamos rever conceitos de autoria, criação, arte, e tantos outros que podem não funcionar neste universo - ou pelo menos devem ser ressignificados. Estudar o cinema feito por povos originários nos ajuda a refletir a pluralidade de histórias que um país tão diverso como o Brasil consegue apresentar.

Não tínhamos a pretensão de, necessariamente, abordar ou dar um novo significado para estes termos tão estabelecidos, mas de forma periférica estas perguntas apareceram naturalmente durante a pesquisa. O que significa autoria, quando um cinema é feito de forma coletiva, como é o caso do cinema desenvolvido pelos cineastas do Vídeo nas Aldeias? O que significa criar algo, em uma comunidade que não compartilha da mesma noção de arte da sociedade contemporânea ocidental? E como isso se transporta para o fazer cinematográfico? Afinal, o que significa produzir um cinema indígena?

Apesar de termos abordado de forma breve alguns destes temas, cada uma destas perguntas poderiam ser um pontapé inicial para pesquisas mais aprofundadas sobre o cinema indígena e, até mesmo, sobre o cinema produzido por Zezinho. Ainda existem muitas possibilidades de pesquisa na produção cinematográfica deste cineasta, como por exemplo a relação da cosmologia Huni Kui com a produção cinematográfica - e como ela se apresenta em cena, seja através das imagens, dos cantos ou dos rituais. Outro tema que nos chamou a atenção nos filmes de Zezinho foi o uso das imagens de arquivo, seja por elas serem rastros de uma história que por muitos anos foi silenciada, seja por serem ressignificadas de sua proposta inicial (no momento em que foram filmadas) para contar a narrativa do diretor sobre a história do seu povo.

Esperamos que esta pesquisa mostre a importância de Zezinho Yube para o cinema acreano e brasileiro e contribua com os estudos sobre o cinema indígena realizados no Brasil, evidenciando a diversidade cultural do cinema brasileiro feito na Amazônia.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Tradução de Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2010

AQUINO, Txai Terri Valle de; IGLESIAS, Marcelo Piedrafita. **Terras e Populações Indígenas do Estado do Acre**. Governo do Estado do Acre, 1999.

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

ARAÚJO, Juliano José de. Documentário e estética autoetnográfica. *In: XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo, 2012. **Anais [...]**. São Paulo: Centro Universitário SENAC, 2012.

ARAÚJO, Juliano José de. A realização de documentários por comunidades indígenas: notas sobre o projeto Vídeo nas Aldeias. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n.26, p. 151-169, jul. 2012.

ARAÚJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias**. Campinas, SP: [s.n.], 2015.

BIRMAN, Joel. **Arquivo e Mal de Arquivo**: uma leitura de Derrida sobre Freud. 2008, vol.10, n.1, pp. 105-128.

BRASIL, André. Bicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. *In: Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, jan./jun. 2012.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. **Novos Estudos CEBRAP**, v.3, pp. 125, 146, 2016.

BRASIL, André. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’Anhitsi e Mokoï Tekoá Petei Jeguatá. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 40, p. 245-267, 2013.

BUSSO, Adriana Fernanda. **Ao Sabor das Águas Acreanas - Etnografia das oficinas de vídeo do Projeto Vídeo nas Aldeias: Ashaninka e Huni Kuin**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *In: Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, 2008.

CANGUÇU, Carolina. O cinema Huni Kuin no “tempo da cultura”. Dissertação de Mestrado, PPGCOM/Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência Perdida**: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRÊA, Mari. Conversa a cinco. *In: CORRÊA, Mari; BLOCH, Sérgio; CARELLI, Vincent (org.)*. **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias**: um olhar indígena. Olinda, Sol Gráfica, 2006. p. 34-48.

- CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020 [1953].
- FRANCE, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.
- GELL, Alfred. **Arte e Agência**: uma teoria antropológica. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, ano 6, v. 8 (1), 2005.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Revista do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA- UFRJ**, 2001.
- GORGES, Maria Claudia; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. Interculturalidade em Kene Yuxi – As voltas do Kene. *In*: Seminário Nacional Cinema em Perspectiva e XI Semana Acadêmica de Cinema, Curitiba, 2018. **Anais [...]**. Curitiba: UFPR. p. 207-218, 2018.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença – A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- IGLESIAS, Marcelo Piedrafita; OCHOA, Maria Luiza. (Org.). **História Indígena**. Rio Branco: CPI-Acre, 1996.
- LAGROU, Els. **A fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- LESSA, Rodrigo Oliveira. O sentido da etnografia fílmica compartilhada de Jean Rouch em “Crônicas de um verão”. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Vol. 3, 2014.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.
- MARCHESE, Daniela. Os Kaxinawá em cena: filmes indígenas na Praia do Carapanã. **Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas**. v. 14, n. 25, 2013, p. 195-213.

NUNES, Karliane Macedo. (R)existir com imagens: considerações sobre a produção audiovisual indígena no Brasil. *In: Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*. Vol. 5, n.1, Nov, 2016.

OLIVEIRA, Ana Paula Silva. Jean Rouch: signo, verdade e pensamento. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.10, n.17, p.163-176, jul./dez, 2014

PEREIRA, Tatiana Helena de Souza. **Cinema e Visibilidade**: As potencialidades da produção cinematográfica perante a questão indígena nacional. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos históricos**, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989.

QUEIROZ, Rubens Caixeta de. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Devires**, Belo Horizonte, V. 5, N. 2, P. 98-125, 2008.

SILVA, Maria Rodrigues. Um pouco sobre a história dos Povos Indígenas no Acre. *In: DEUS, Carlos Edgar de; SILVA, Maria Rodrigues da. (Org.). Revista Povos Indígenas do Acre*. Rio Branco: CPI-Acre, 2010.

VÍDEO NAS ALDEIAS. 2018. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br>> Acesso em: 05 ago. 2021.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.