

Kitseha: mídia indígena e eleições presidenciais de 2018 no Alto Xingu

THOMAZ MARCONDES PEDRO 
Universidade de São Paulo | São Paulo, SP, Brasil
thomazmgp@gmail.com

VERONICA MONACHINI DE CARVALHO 
Universidade Estadual de Campinas | Campinas, SP, Brasil
veronicamonachini@gmail.com

DOI 10.11606/issn.2316-9133.v31i2pe184557

resumo O artigo analisa o processo de produção e circulação do videoclipe da música Kitseha, uma criação coletiva entre os autores do artigo e um grupo de jovens Kalapalo realizada na aldeia Aiha do povo Kalapalo (Território Indígena do Xingu, MT - Brasil). O vídeo foi feito como parte de uma estratégia para os Kalapalo se posicionarem durante as eleições presidenciais de 2018. Ao exibir o vídeo para a comunidade, um conflito geracional se instaurou. No entanto, o contexto eleitoral, o encontro com diferentes alteridades, a capacidade reflexiva das mídias indígenas e aspectos sociocosmológicos operaram para que a comunidade decidisse divulgar o vídeo. Partimos da hipótese de que esse processo, impulsionado pela capacidade de assimilação de diferenças dos povos ameríndios, fez com que elementos não indígenas passassem a transitar nas bordas da categoria nativa tradicional, atualizando a forma como os Kalapalo se representam.

palavras-chave Antropologia Visual; cinema indígena; Xingu; audiovisual; etnologia indígena.

Kitsha: indigenous media and the Brazilian presidential elections of 2018 in Upper Xingu

abstract The article analyses the process of production and circulation of the music video Kitseha, a collective video creation made in Aiha village of Kalapalo people, in the Indigenous Territory of Xingu, in Central Brazil. The video is a political strategy for Kalapalo people public positioning themselves during Brazilian presidential elections of 2018. During the shooting, a concern with the presence of non-indigenous elements and their self-representation made an older group of Kalapalo stand against the circulation of the video. However, the electoral context, the encounter with different alterities, the reflexive capacity of the indigenous media and socio-cosmological aspects operated for the community make a decision to disseminate the video. We believe that this process, driven by the Amerindian capacity of assimilation of diversity, created the possibility for non-indigenous elements to transit in the borders of the native category of traditional, updating the way the Kalapalo represent themselves.

keywords Visual Anthropology; Indigenous media; Xingu; media; Indigenous ethnology.



e184557

<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v31i2pe184557>

Cenas de Introdução¹

© Thomaz Pedro e Alay Kalapalo, 2018



Figura 1. Frames do videoclipe *Kitseha* (2018).

Cena 1: Vamos fazer uma breve descrição do videoclipe *Kitseha* (2018), uma produção uma produção partilhada e colaborativa entre os autores deste artigo e um grupo de jovens indígenas.² O vídeo foi feito na aldeia Aiha, do povo Kalapalo, no Território Indígena do Xingu (TIX), no estado do Mato Grosso, Brasil. O clipe começa com Alay Kalapalo adornado com seu colar de caramujo e dando retoques em sua pintura facial, dentro de sua casa. Do radiotransmissor em cima da mesa ouvimos um chamado: *kitseha parente*. Alay prontamente atende e começa uma conversa com Hügeku Kalapalo que, do outro lado da linha, explica que está preocupado "porque o Bolsonaro tá aí, ameaçando nossos direitos". "Pode crê, ele quer diminuir os territórios indígenas", responde Alay, que emenda: "eu até fiz uma música que fala sobre isso". O som de uma batida instrumental de rap se sobrepõe à conversa, e a música *Kitseha* começa. Alay canta, na língua kalapalo, do tronco karib: "Como é que nós vamos ficar quando a mata acabar? Onde nós vamos caçar? [...] Onde nós vamos pescar? [...] Como que todos os espíritos vão ficar?". Enquanto cantam, Hügeko e Alay aparecem em diferentes cenários: caminhando pela aldeia, cercados de crianças e carregando uma caixa de som; com outros jovens na lagoa, usando bonés e bermudas; em cima de uma motocicleta na mata; e fazendo uma pintura corporal onde se lê, nas costas de Hügeko, "#EleNão". A frase trata-se de uma referência a uma hashtag³ lançada pelas diferentes frentes políticas contrárias à eleição de Jair Bolsonaro, no segundo turno das eleições presidenciais de 2018.⁴

¹ Este artigo foi apresentado como um trabalho final do curso "Culture And Media II: The Social Practice Of Media", ministrado pela professora Faye Ginsburg no Center for Media, Culture and History in New York University (NYU), no primeiro semestre de 2020, durante o período de Bolsa e Pesquisa no Exterior concedida pela FAPESP a Thomaz Pedro. Agradecemos a leitura e as contribuições feitas por Faye Ginsburg, Sérgio Bairon, André Lopes e os pareceristas anônimos. Este artigo é um resultado parcial da pesquisa de doutorado de Thomaz Pedro, no Núcleo DIVERSITAS da USP, e do doutorado de Veronica Monachini de Carvalho, no departamento de Antropologia da UNICAMP.

² O vídeo pode ser acessado em: <https://vimeo.com/300592324>. Acesso em 20 dez. 2022.

³ Hashtag é uma palavra-chave antecedida pela cerquilha (#) utilizada para unificar temáticas e conteúdos compartilhados em redes sociais.

⁴ Em ocasiões anteriores, já haviam sido divulgadas e circuladas na internet imagens de corpos de indígenas xinguanos pintados com palavras de ordem e manifestações políticas. Durante as eleições de 2018, uma série dessas manifestações impressas nos corpos também ocorreram usando a hashtag como uma referência.

Cena 2: “Não pode filmar isso aqui! Não tem pintura *tradicional*,⁵ não estão com o cabelo *tradicional* e essa não é nossa música”, nos disse uma das lideranças em conversa no centro da aldeia. Depois de assistir ao videoclipe da música *Kitseha* (2018) e de deliberações coletivas, a *comunidade* decidiu que ele não deveria ser divulgado nas redes. A decisão não foi tomada por discordarem do posicionamento político, mas pelo vídeo não retratar os indígenas da forma como eles consideram *tradicional*, isto é, por apresentar jovens kalapalo usando bermudas, boné, de moto e cantando rap, o que, da perspectiva deles, foi considerada contrária à forma correta em que os jovens deveriam se comportar e, portanto, não era a forma como eles queriam que eles fossem representados.

Cena 3: “Isso é muito bom capitão, eu fico muito feliz de ouvir isso aqui ao seu lado agora, gratidão, boa sorte e vamos à vitória”, disse a influencer indígena Ysani Kalapalo ao então candidato à presidência, Jair Bolsonaro. Ysani divulgou um vídeo nas suas redes enquanto fazia uma visita à casa do político de extrema-direita, poucos dias antes do segundo turno das eleições de 2018. Durante o período eleitoral, ela se aproximou de Bolsonaro e passou a se identificar como “de direita”. Rapidamente esse vídeo passou a circular na aldeia Aiha e sua recepção foi bastante negativa. Para a *comunidade*, era motivo de vergonha associar o nome dos Kalapalo a essa figura política. Por isso, as pessoas da aldeia decidiram se posicionar publicamente nas redes. Primeiro, o cacique Tafukumã gravou um vídeo dizendo que Ysani não representa o seu povo. Depois, foi decidido que o videoclipe *Kitseha* deveria ser divulgado para reforçar a posição dos Kalapalo em relação ao tema. O videoclipe, lançado no calor das vésperas do segundo turno, alcançou cerca de 50 mil visualizações nas diferentes formas em que circulou, além de ter sido amplamente veiculado nas redes de trocas de mídias xinguanas.

Os dois autores deste artigo desenvolvem, desde 2014, suas pesquisas acadêmicas na aldeia Aiha junto ao povo Kalapalo. Em 2018, durante uma das oficinas de vídeo que realizamos, um grupo de jovens trouxe a proposta de gravação do videoclipe da música *Kitseha*, uma composição de Alay Kalapalo, Orlandinho Kalapalo, Daniel Januário e Susi Leme. A direção do vídeo é de Alay Kalapalo e Thomaz Pedro. Veronica Monachini e Tawana Kalapalo também participaram da criação do vídeo, fazendo câmera ou propondo cenas. Aqui, pretendemos analisar o processo de produção e circulação desse videoclipe, uma produção partilhada e colaborativa entre nós – pesquisadores, oficinheiros, brancos – e esse grupo de jovens indígenas kalapalo.

Durante as gravações, um conflito em relação à autorrepresentação se instaurou. Argumentamos que esse conflito está relacionado a um processo reflexivo possibilitado pelas mídias indígenas (Gisnburg, 1995; Gisnburg, 2002; Gisnburg, 2011) e pela capacidade de assimilação de alteridades característica de povos ameríndios (Strauss, 1993; Viveiros De

⁵ No texto, usamos o itálico para representar categorias nativas, que são, portanto, articuladas pelos próprios Kalapalo. Também usamos o itálico para marcar os estrangeirismos, como palavras que estão em outro idioma.

Castro, 2002). Analisaremos ainda aspectos próprios do conjunto multicomunitário alto-xinguano que influenciaram esse processo: a similaridade dos universos sociocosmológicos, resultado da história de ocupação da região (Fausto, 2007; Heckenbegr, 2001; Guerreiro, 2016); a capacidade de objetificação da “cultura” no processo ritual (Guerreiro, 2015; Fausto, 2011); e a categoria nativa de hekite, traduzida da língua karib Kalapalo como bom/belo (Novo, 2018). Vamos dialogar com debates da etnologia indígena como: as questões do uso do termo “cultura” (Carneiro Da Cunha, 2006; Klein, 2013); o processo de indigenização de elementos não indígenas (Sahlins, 1997; Fausto, 2006); e as consequências da proximidade com o a cidade e os não indígenas (Guerreiro, 2015; Fausto, 2011; Novo; 2018). Acreditamos que as relações criadas a partir da produção partilhada (Bairon e Lazaneo, 2013; Lazaneo, 2017) do videoclipe *Kitseha* fizeram com que elementos não indígenas transitassem nas bordas da categoria nativa *tradicional*, possibilitando uma atualização da autorrepresentação desse povo. O artigo se encontra, dessa forma, em discussão com diferentes pesquisas que tratam dos processos de transformação nos modos de vidas dos povos alto-xinguanos, buscando compreender essas mudanças a partir do ponto de vista dos próprios indígenas.

Kitseha pode ser traduzido do karib como “pode falar/prossiga”. Trata-se de um termo usado na região no cotidiano da comunicação feita por radioamador e também pelo telefone para se comunicar entre aldeias. Na música *Kitseha*, essa frase alude à ideia de que você será ouvido após falar. É nesse sentido – o de poder falar e ser ouvido – que fazemos essa analogia entre o título do artigo e o da música.

Mídias indígenas no Alto Xingu

© Thomaz Pedro e Alay Kalapalo, 2018



Figura 2. Frames do videoclipe *Kitseha* (2018).

As transformações que as comunidades indígenas vivem com a intensificação do contato com a sociedade envolvente têm diferentes facetas e consequências. Uma delas é a apropriação e utilização de meios de produção e circulação de imagem e de mídias, que passaram a permear o cotidiano de aldeias, resultando na produção de cinemas indígenas ou mídias indígenas. Discordamos de uma perspectiva binária que considera que a apropriação desse tipo de ferramenta reflete uma suposta “aculturação” ou “perda da cultura”, bem como do pensamento corrente que acredita, por exemplo, que o uso de um celular faz dessas pessoas “menos indígenas”. Na academia, esse debate girou em torno da preocupação sobre se o uso de mídias pode ser assimilado por indígenas a partir de seus próprios termos ou se inevitavelmente a presença dessas tecnologias comprometem essas sociedades. É seguro

afirmar que essa discussão já foi ultrapassada e que a preocupação com o “contrato Faustiano”, termo usado por Ginsburg (1991), em referência à preocupação de que indígenas estariam perdendo suas “práticas culturais autênticas” ao entrarem em contato com os meios de comunicação não indígenas – se mostrou enganosa, como uma série de evidências puderam demonstrar.

É possível notar que o cinema e as mídias indígenas podem funcionar como uma estratégia para se relacionar com a alteridade – sejam com outros indígenas, com *brancos*⁶ ou com seres não humanos; como uma forma de criar representações e reflexões sobre si mesmos; como uma maneira de registrar e fortalecer aspectos dos seus modos de vida; como uma maneira de reinventar formas de transmitir conhecimento por meio da oralidade; como uma forma própria de entretenimento e diversão; como uma ferramenta política; como uma forma de participar da esfera pública, entre outros usos. O fenômeno da mídia indígena, que tem emergido em diferentes lugares do mundo, possui implicações próprias no Brasil e tem sido tratado por uma literatura especializada. Entretanto, o uso de mídias visuais por indígenas não se dá de forma inequívoca e sem uma série de negociações. Portanto, nos parece importante compreender quais são os termos que os próprios indígenas levam em consideração ao se apropriarem desses dispositivos.

Na região do conjunto multicomunitário do alto Xingu, foi criada uma rede própria de troca de mídias visuais, pela qual circulam os mais diferentes tipos de vídeos de temática indígena (Serber, 2018; 2020; Penoni, 2018; Belisário, 2014). Na aldeia Aiha ocorre uma intensa circulação de mídias feitas pelos próprios indígenas da região do alto Xingu. O início da produção audiovisual indígena nessa região se deu a partir de oficinas. Em 2002, uma primeira experiência de oficinas de capacitação foi feita com o povo Kuikuro pela Vídeo nas Aldeias, uma organização não governamental que trabalha com audiovisual junto a povos indígenas desde 1987. Outras oficinas ocorreram na região, organizadas pela própria Vídeo nas Aldeias ou por outros grupos, como o Instituto Caititu, a Associação Yamurikumã ou ainda iniciativas ligadas à pesquisa acadêmica – como a nossa –, realizando, cada uma à sua forma e com sua especificidade, formação para fomentar o cinema indígena. Assim, diferentes etnias, aldeias e pessoas passaram a experimentar distintas formas de contato com a prática do audiovisual. Algumas das pessoas que participaram desses cursos passaram a atuar como cineastas da aldeia. Alguns desses indivíduos, como Takumã Kuikuro⁷ e Kamikia Kisedje, passaram a ter uma atuação profissional para fora⁸ das aldeias, com filmes

⁶ Termo alto-xinguano para se referir aos brasileiros não indígenas.

⁷ Takumã Kuikuro, figura central para o desenvolvimento do audiovisual no Xingu e também para a presente pesquisa, é um dos parceiros com quem trabalhamos na realização de oficinas na aldeia Ipatse Kuikuro.

⁸ A distinção “para dentro” e “para fora” tampouco é estanque. Um mesmo vídeo pode circular em diferentes redes, mas é uma forma própria de compreender a circulação dos vídeos. “Quero fazer filme curta-metragem pra passar na cidade” ou “esse filme é só pra gente assistir, não é pra branco” são algumas formas de se referir às produções próprias que já ouvimos serem articuladas na aldeia Aiha. Penoni (2018) verifica esse mesmo tratamento entre os Kuikuro e Serber (2018) também aponta para esse tipo de distinção. Não sendo exclusiva do Alto Xingu, essa distinção já foi verificada entre os Waiãpi (Gallois; Carelli, 1992), os Kayapó (Turner, 2002) e entre os Xavante, com a proposta de “desmanchar” o cinema de Divino Tserewahú (Brasil e Belisário, 2016).

de circulação internacional e que acumulam prêmios em festivais. Mas a maior parte dos cineastas indígenas da região tem uma atuação mais circunscrita para dentro, ou seja, com filmes que são feitos e circulam entre aldeias do entorno.

A produção de cinema indígena no alto Xingu é heterogênea e comporta diferentes modos de fazer e de assistir mídias e filmes. Por conta da heterogeneidade, a categorização dessa produção deve levar em conta que não existem formatos e tipos estanques. Essas mídias visuais podem ser de muitos tipos, como: vídeos de festas rituais, assim como serem exibidos para outras etnias;⁹ registros de reuniões, ações políticas, eventos esportivos interaldeias; documentações dos modos de vida, das histórias dos antigos e narrativas mitológicas; vídeos curtos com tom cômico; vídeos em que lideranças se posicionam em relação a alguma questão política, entre outros.

As redes de mídias alto-xinguanas acontecem também por meio das trocas desses vídeos, a partir de diferentes recursos, como cartões de memória, pen drives, transferência por *bluetooth* entre celulares e, mais recentemente, a internet, que chegou na aldeia Aiha Kalapalo em 2018. Os caminhos e ramificações dessas redes podem ser rapidamente ativados e um vídeo pode descer o rio e chegar até os povos do médio e baixo Xingu. A partir de 2010, com a intensificação dos mecanismos de distribuição de renda, como o programa Bolsa Família, e com o aumento de novas formas de acesso a empregos remunerados na aldeia, um maior afluxo de bens industrializados tem ocorrido (Novo, 2018). A abertura de uma estrada que facilita o acesso da aldeia Aiha para a cidade mais próxima, Querência (MT), intensifica esse processo. Dessa forma foi possível verificar um sensível aumento da presença de smartphones com câmeras.¹⁰ Os regimes de produção e circulação de imagens na região, por meio dessas mídias, estão passando por um processo de transformação, com um número maior de pessoas registrando os rituais. Uma das mais evidentes é a readequação do papel do cineasta da aldeia que agora passa a ser negociado entre mais pessoas. A maior presença de pessoas xinguanas nas redes sociais também tem turvado cada vez mais as noções de circulação de vídeos “para dentro” e “para fora” da aldeia.

Com toda essa heterogeneidade nas formas de se relacionar com as mídias, também existem diferentes modos de se perceber o papel do audiovisual entre os indígenas do Xingu. Entretanto, uma concepção nativa mais coesa a respeito das mídias indígenas é a de sua capacidade de preservação como ferramenta de memória, uma concepção de filme enquanto documentação e registro do *tradicional*. Durante o Primeiro Encontro de Cultura

⁹ Os vídeos de rituais são, em geral, feitos em longos planos que buscam retratar na íntegra e em ordem sequencial os acontecimentos e com o fim de rever e reviver a experiência do ritual. Serber (2018) também verifica que a apreciação desses vídeos está ligada a uma análise dos rituais. Esse fenômeno é descrito de forma similar por Demarchi e Madi Dias (2018) entre os Kayapó. Esse tipo de registro, feito de longos planos buscando retratar o todo de um determinado ritual, é encontrado desde os anos 90 por Turner (1991), também entre os Kayapó.

¹⁰ Especificamente na aldeia Aiha, o aumento na presença dos celulares foi sensivelmente notada de 2015 para 2017, um recurso, no entanto, ao qual uma minoria tem acesso. A aquisição dos celulares está ligada às diferentes formas de acesso a fontes de renda. A complexa trama da circulação de mercadorias não indígenas e as formas de acesso ao dinheiro na aldeia Aiha foi cuidadosamente discutida por Marina Pereira Novo (2018), assim como as implicações e transformações que acarretam.

Cinematográfica do Xingu – um evento organizado por e com a participação quase exclusiva de indígenas da região¹¹ –, em março de 2018, ao definir a importância do audiovisual, os representantes dos diferentes povos lançaram mão de um termo, que em língua kalapalo é *tisügühütu ongitelu*, que pode ser traduzido como “guardar o nosso jeito de ser”.¹² A partir dessa concepção, a função legitimada do audiovisual é registrar, preservar e fortalecer determinados aspectos dos modos de vida que os alto-xinguanos consideraram importantes. Mas seriam, de fato, todas as mídias capazes de *tisügühütu ongitelu*? Na sessão seguinte vamos discutir o caso do videoclipe que, inicialmente, teve sua circulação restrita por contradizer esse efeito.

Eleições para presidente e o videoclipe *Kitseha*



Figura 3. Frames do videoclipe *Kitseha* (2018).

"Ele é inimigo dos povos indígenas", "Bolsonaro falou que não vai ter mais demarcação", "Aqui todo mundo é 13", foi o que nos disseram diferentes pessoas da aldeia Aiha semanas antes do segundo turno das eleições presidenciais de 2018. A maioria da população da região do alto Xingu votou contra Jair Bolsonaro no segundo turno, como pode ser confirmado pelos dados das urnas do Posto Leonardo, Zona Eleitoral em que votam indígenas da região e que marcaram 99,2% de votos para Fernando Haddad, candidato do Partido dos Trabalhadores.¹³ A possibilidade de eleição de Jair Bolsonaro para presidente preocupava a maioria das pessoas em Aiha.

¹¹ O evento teve o apoio e a participação de representantes da FUNAI (Fundação Nacional do Índio), do ISA (Instituto Socioambiental) e da ATIX (Associação do Território Indígena do Xingu), entretanto, o protagonismo dos participantes indígena era acentuado. Participamos do evento a convite dos organizadores Takumã e Jair Kuikuro para exibir, junto com um grupo de pessoas da aldeia Aiha, os filmes que havíamos realizado nas oficinas em 2017.

¹² A tradução do termo foi feita em interlocução pessoal com Antonio Guerreiro. Fausto (2011), que participou do processo de oficinas do VNA entre os Kuikuro, também verificou o uso desse termo entre esse povo. O termo *ügühütu* é usado pelos povos falante de línguas Karib e é traduzido por costume, tradição ou cultura, mas pode se referir aos hábitos de animais, ao modo de vida dos brancos ou a propriedades dos entes espirituais ou mesmo de objetos (Fausto, 2011).

¹³ O Polo Leonardo foi escolhido como representativo por ser a única zona eleitoral da região em que quase apenas indígenas votam. Muitas pessoas da aldeia Aiha votam na cidade de Gaúcha do Norte, o que impossibilita isolar os eleitores indígenas. Mesmo assim, acreditamos que esse dado seja representativo da região como um todo. Os votos no Polo somam 458 para o petista e 4 para Bolsonaro. Os dados podem ser acessados no site do TSE a partir dos dados TURNO: 2; UF:MT; ZONA: 0057; SESSÃO: 43 e 60.

No período pré-eleições, as televisões ligadas à noite nas casas sintonizavam os debates, o noticiário e o horário eleitoral. As redes alto-xinguanas de mídias também refletiam as preocupações locais com a questão. Uma série de vídeos que circulava pelos celulares mostrava o próprio Bolsonaro afirmando: "Eu não quero mais reserva indígena no Brasil", "No meu governo não vai ter mais um centímetro de terra indígena". Outros vídeos mostravam parentes e lideranças indígenas se posicionando contra: "O candidato não vai proteger a natureza", "Ele não!", "Nós do povo Xavante estamos apoiando o candidato Haddad".

Por conta da circulação dessas mídias nos celulares, Alay Kalapalo e Orlando Kalapalo, dois amigos que já haviam participado de oficinas de vídeo que nós ministramos em anos anteriores, nos procuraram com uma proposta de criar um vídeo para participar dessa rede. A nossa presença na aldeia, reconhecidos como o "pessoal da oficina de vídeo", também incentivou a dupla, já que tínhamos equipamento, tempo e disposição necessários para isso. Alay e Orlando, que são uma dupla de cantores e já tinham feito diversas canções juntos¹⁴, nos mostraram sua nova composição, a música *Kitseha*, um rap feito durante uma aula do Ensino Médio e em parceria com Daniel Januário e Susi Leme, professores não indígenas da Escola Estadual Indígena Central Aiha. A letra falava sobre a destruição do meio ambiente e o conseqüente fim do modo de vida kalapalo. Alay propôs que fizéssemos um videoclipe da música.

No dia seguinte começamos a trabalhar na gravação. Thomaz fez uma adaptação de uma batida de uma música, a parte da letra em português foi feita por Daniel Januário e adaptada por Veronica e a parte em kalapalo foi feita por Alay, que se pergunta como será o futuro quando a mata e a água acabarem, uma preocupação que fazia referência ao possível aumento do desmatamento com a eleição de Bolsonaro: "Como é que todos os espíritos vão ficar? O espírito da água, o espírito da mata [...], Como que as festas vão ficar? Como os caciques vão ficar? Como os meus irmãos vão ficar?". Como tínhamos pouco tempo para circular o vídeo antes das eleições, as gravações foram feitas em dois dias, de forma rápida e improvisada.¹⁵ Tawana, Orlandinho e Thomaz se alternavam na operação da câmera. Alay, que já era conhecido como ator nas redes xinguanas por fazer vídeos cômicos, além de cantar a música na gravação, atuou no papel de rapper. A cena inicial da conversa, em que Hügeko e alay falam da preocupação com Bolsonaro, foi uma criação coletiva com todos os envolvidos e improvisada pelos dois atores. Veronica trouxe a ideia de fazer pintura corporal usando a hashtag "#EleNão", uma prática que outros grupos alto-xinguanos já haviam feito anteriormente. As cenas em que Alay, Hügeku e Daniel aparecem cantando em diferentes espaços da aldeia são resultado de uma improvisação com a câmera. Em um momento, convidamos alguns jovens a nos acompanhar até a lagoa para gravarmos uma cena, alguns deles estavam vestidos com shorts e bonés e passaram a mimetizar uma certa postura e

¹⁴ A dupla continuou desenvolvendo trabalhos juntos e criou um canal no YouTube, chamado Alay e Orlandinho do Xingu. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCHWZbZCW9hv33OOz-z330nQ>>. Último acesso 2 dez. 2022

¹⁵ Essa experiência foi diferente e de todas as outras que tivemos anteriormente, em que realizamos oficinas e os filmes foram feitos a partir de negociações e conversas com toda a comunidade.

linguagem corporal reconhecida como de rappers. Em uma outra cena, algumas crianças começaram a caminhar ao lado de Alay, enquanto cantava segurando uma caixa de som portátil pela aldeia. Em dado momento, um outro jovem se aproxima, montado em sua motocicleta. Empolgado, Alay sobe na moto para fazer pose enquanto cantava e era seguido por jovens e crianças.

Esse processo de criação apresenta características do que tem se chamado de antropologia compartilhada (Rouch, 2003, Hikiji 2013) ou, ainda, de produção partilhada do conhecimento (Lazaneo; Bairon, 2013; Lazaneo, 2017). A proposta desse tipo de pesquisa-diálogo é colocar em posições intercambiáveis o lugar ocupado por sujeito e objeto de uma pesquisa. Dessa forma, o objeto da pesquisa pode se tornar também sujeito e tomar parte na construção do saber. A intenção é a de criar uma relação mais horizontal, buscando diminuir a assimetria de poder que em geral atravessa a relação pesquisador-objeto. As possibilidades de trocas que ocorrem durante oficinas de vídeo podem reposicionar o/a pesquisador/a como um/a colaborador/a, passando do lugar “do eu privilegiado, ao nós partilhado” (Lazaneo, 2017:130) na construção do conhecimento. Isso não significa apagar ou desconsiderar as diferenças existentes entre os envolvidos e as contradições que essa distância envolve, estas diferenças têm de ser constantemente levadas em conta para evitar relações de exploração, de herança colonialista.

Para Ginsburg (2011), a metodologia da antropologia compartilhada na produção de mídias aponta que as relações com aqueles que estudamos estão sendo transformadas:

É difícil exotizar os outros ou manter uma ideia fictícia de comunidades puras e intocadas quando se inclui as mídias neste horizonte, o que força o reconhecimento de que os “nativos” estão profundamente engajados em estabelecer suas próprias estratégias de representação e objetificação a partir dos seus próprios termos, por meio de formas marcadas como modernas, ainda que em constante indigenização de diferentes maneiras. (Ginsburg, 2011: 243, tradução nossa).

O videoclipe é uma peça audiovisual construída, no sentido de não ter pretensão de uma objetividade observacional, por exemplo. Todos os que participaram, enquanto autores, escolheram representar determinados aspectos específicos. Alay e Thomaz, que atuaram mais diretamente nessa construção, assinam como diretores. A criação das cenas, os objetos, os enquadramentos, as performances e os gestos, tudo foi resultado de uma intenção que criou uma determinada *mise-en-scène*. A participação de Daniel Januário, que compôs e cantou a música com Alay, evidencia a presença não indígena e a parceria para a sua realização. Mesmo sendo uma construção, o registro pode refletir um determinado contexto no qual está inserido. Alguns objetos industrializados, como óculos de sol, bonés, caixas de som sem fio, motocicletas, que fazem parte do cotidiano da aldeia – sobretudo do universo dos jovens –, participaram da *mise-en-scène* do clipe de rap. A presença desses e de outros elementos considerados “externos” foi o campo de disputa e conflito em relação à autorrepresentação dos Kalapalo.

"Não pode filmar isso aqui! Não tem pintura *tradicional*, não estão com o cabelo redondo e essa não é nossa música", nos disse uma das lideranças da aldeia. Os signos do mundo dos brancos que foram usados pelos jovens durante as filmagens e que evidenciam a presença de elementos da cidade e de consumo não agradaram parte da *comunidade*. A questão central era que o vídeo não era *tradicional*, ou seja, apresentava excessivos elementos não indígenas, portanto não poderia ser exibido fora da aldeia. O fato da música ser um rap e não um canto tradicional também foi um ponto polêmico. Um conflito, marcado fortemente por um caráter geracional, estava colocado: de um lado os jovens gostavam do videoclipe e queriam divulgá-lo, de outro, pessoas com mais idade eram contrárias a isso, por ele não mostrar o *tradicional*.

O que está em jogo quando parte das pessoas decidiram pela não divulgação do trabalho? Acreditamos que essas preocupações estão ancoradas em outra apreensão. Existe, entre parte dos habitantes de Aiha, uma percepção de que as transformações recentes com a aproximação cada vez mais intensa do mundo não indígena estavam fazendo com que eles deixassem de praticar seus modos de vida. Isso ocorre porque o mundo dos brancos e suas mercadorias podem exercer uma sedução que é perigosa. "A estrada tem o lado bom e o lado ruim", nos foi dito de diferentes formas por pessoas distintas, quando perguntamos sobre a maior presença de bens industrializados e uma aproximação maior com as cidades do entorno, que a abertura da nova estrada acarretaria. Por um lado, "a gente vai sofrer menos", por exemplo com a facilidade do acesso ao transporte e aos bens industrializados. Mas por outro lado "tem que tomar cuidado", já que se essa presença for excessiva, poderia fazer com que deixassem de praticar seus modos de vida *tradicional* e, portanto, "perderiam a cultura". Em geral, a prática do audiovisual era associada ao efeito contrário, de "guardar a cultura". Entretanto, no caso do videoclipe *Kitseha*, o efeito parecia ter sido o inverso.

Dilemas do *tradicional* no audiovisual

A partir da percepção de um grupo de pessoas, a autorrepresentação dos Kalapalo para fora da aldeia deveria ser "autêntica" de indígenas tradicionais. Não foi a primeira vez que nos deparamos com essa questão, já que tínhamos experimentado situações similares em anos anteriores, durante a realização de outras oficinas de vídeo em Aiha. O filme *Osiba Kangamuke - Vamos Lá, Criançada* (2016), coproduzido com os Kalapalo em 2015, deu destaque a elementos considerados tradicionais partindo das escolhas feitas pelos diretores indígenas. Mesmo assim, durante a gravação, algumas crianças que participam estavam vestidas com roupas não indígenas, o que gerou uma reprovação entre alguns membros da *comunidade*.¹⁶ Em 2017, outros casos aconteceram. O filme *Kuminhango Tüilü ügühütu* (2017), dirigido por um grupo de jovens Kalapalo, documentou o modo *tradicional* de se fazer a roça, evidenciando, por exemplo, o uso do machado ao invés da motosserra, as distâncias percorridas a pé em contraposição ao frequente uso de moto. Ainda assim, o filme foi

¹⁶ Tivemos a oportunidade de nos descrever com mais detalhes o ocorrido em trabalho anterior (Maciel, Monachini e Pedro, 2018)

criticado, pois as pessoas estavam vestidas com as roupas que usam no cotidiano e não estavam devidamente adornadas. *Itandene ügühütu - Sobre o Casamento* (2017), dirigido por Tawana Kalapalo, é um curta de ficção que trata da forma *tradicional* do casamento, e para tal foi feito um grande esforço para criar uma *mise-en-scène* pré-contato, com as pessoas pintadas e adornadas e com vestimentas tradicionais. Entretanto, nas gravações, alguns objetos industrializados, como geladeiras, motocicletas e televisores, apareceram no fundo dos enquadramentos. Durante o processo de edição, o diretor pediu para trocar uma série de planos dizendo que: “nessa parte a gente errou, porque apareceu a geladeira no fundo”.



© Thomaz Pedro e Alay Kalapalo, 2018

Figura 4. Frames do videoclipe *Kitseha* (2018).

A presença de objetos industrializados é comum no cotidiano da aldeia Aiha e o uso de roupas ou outros bens não é uma fonte de conflito. Muito pelo contrário, é desejável se vestir com roupas novas e "de marca" para ir à cidade ou usar um uniforme e chuteiras novas em um jogo de futebol na aldeia, por exemplo. Entretanto, quando se trata da autorrepresentação, era necessário que fossem usados elementos tradicionais, como o corte de cabelo arredondado, pintura corporal, adereços de miçangas e plumagem; já os aspectos não indígenas deveriam ser omitidos.

Mas por que existe o interesse dos Kalapalo de serem representados da maneira como eles consideram *tradicional* e não da forma como estão em seu cotidiano? Não estariam assim os próprios indígenas reforçando estereótipos românticos de um índio idealizado? Sabemos que houve uma intensa prática de representação romantizada desses povos de forma a retratá-los como exóticos selvagens (Shohat e Stam, 2006; Berardo, 2002). A construção desse estereótipo serviu, e ainda serve, como argumento para a exclusão do acesso aos direitos de uma série de etnias por estarem mais inseridas na sociedade envolvente, bem como de indígenas que vivem nas cidades. Sob o pretexto de que não se encaixam no padrão de um discurso dicotômico – que entende apenas como índio (no singular) quem está pelado, adornado de penas e no meio do mato –, populações indígenas tiveram seu direito à demarcação de terras negado por serem consideradas “falsos índios”. Se existe uma presença marcante de elementos não indígenas que convivem com seus modos de vida considerados tradicionais, por que a preocupação em esconder esses aspectos de fora e destacar os locais, reiterando uma visão estereotipada de indígena?

Para buscar responder essas questões é importante afirmar, primeiro, que os Kalapalo têm uma clara consciência dos efeitos da circulação de suas imagens. A forma como se apresentam "para fora" pode ter consequências importantes para os processos políticos

internos. Compor imagetivamente o imaginário nacional como sendo indígenas "de verdade" foi, por exemplo, importante para o processo de formação do Parque Indígena do Xingu, consolidado em 1961. Ao lado dos irmãos Villas Boas, o documentarista Adrian Cowell acompanhou as expedições e produziu uma série de filmes com o intuito de chamar a atenção para a importância da criação do parque. Cowell fez um retrato dos povos xinguanos filmado em uma situação de contato recente, ajudando a consolidar a ideia de povos com sua "cultura preservada", sem interferências externas e, conseqüentemente, mobilizando a opinião pública para a criação do parque. Como coloca Fausto, a "imagem de índios verdadeiramente autênticos dotados de uma 'supercultura' foi vastamente veiculada no processo de criação do Parque Indígena do Xingu e povoou o imaginário nacional desde então" (Fausto, 2011:164). Nesse sentido, manter uma imagem de indígena *tradicional* é, para os Kalapalo, politicamente importante. Essa questão está mais presente entre os mais velhos, já que muitos deles participaram ativamente do processo de criação do parque, como é o caso do cacique de Aiha, Tafukumã Kalapalo.

Estariamos, dessa forma, diante de um caso similar ao do "paradoxo do primitivismo", como apontou Prins (2002) entre os Mi'kmaq e os Apache? O autor argumenta que esses indígenas norte-americanos não apenas reconhecem que foram historicamente retratados de uma maneira exotizante, mas passaram a usar essa imagem de "selvagens" como capital político a seu favor, uma forma de serem reconhecidos pela sociedade envolvente para a conquista de direitos sociais. Levando em consideração os contextos totalmente distintos dos povos norte-americanos, acreditamos ser possível afirmar que algo similar ocorra no alto Xingu. Isto é, que os indígenas alto-xinguanos têm uma consciência clara do uso dessa imagem *tradicional* como capital político para luta por seus direitos e reconhecimento como indígenas "de verdade".

Entretanto, diferentemente do que ocorre com o caso norte-americano, outras questões estão em jogo e interligadas, as quais fazem com que os Kalapalo privilegiam a divulgação de uma imagem *tradicional*. Essas questões são: (1) um modo de ser próprio do *ethos* alto-xinguanos, (2) a formação do complexo multicomunitário alto-xinguanos, que pressupõe processos de objetivação da "cultura", que, por sua vez, são potencializados pelas experiências da (3) autorreflexividade que o audiovisual possibilita. Vamos detalhar, abaixo, cada um desses pontos.

Começamos pelo compartilhamento de um modo de ser próprio do *ethos* alto-xinguanos. Os Kalapalo fazem parte do conjunto multicomunitário do alto Xingu, composto por dez etnias diferentes. Esses dez povos possuem uma série de semelhanças, apesar de serem falantes de línguas de quatro troncos diferentes. Eles têm em comum a construção circular de aldeias, casas em formato arredondado, a alimentação que prioriza o beiju de mandioca e o peixe, bem como mitologia e estruturas de parentesco similares (Fausto, 2007; Heckenbegr, 2001). Esses povos se reconhecem mutuamente como *kuge*, em kalapalo, que pode ser traduzido por "gente", isto é, "gente alto-xinguanos", quem compartilha dessas semelhanças e modos de vida, em oposição aos *nkigogo*, traduzido por "índios bravos", ou seja, indígenas não xinguanos, e aos *kagaiha*, traduzido por "brancos". Para ser um *kuge hekugu*, "gente de verdade", é necessário, além de compartilhar o modo de vida, também ter

o corpo propriamente fabricado. Na Amazônia indígena, é a partir da construção do corpo que se faz pessoas verdadeiramente humanas, isto é, o humano não é dado, e sim construído, ou feito, em termos nativos (Viveiros, Seeger, Da Matta, 1979). Para isso, é necessário seguir restrições alimentares e sexuais e também é preciso ser *hekite*, comumente traduzido por belo e bom (Novo, 2018). Uma das qualidades do ser *hekite* – ligada à corporificação – é estar vestido da maneira *tradicional*, ou seja, com o corpo enfeitado, usando colar de caramujo, miçangas, braçadeira de penas e ter o corpo pintado com grafismos. Então é necessário, entre outras coisas, ter o corpo pintado e adornado para se atingir um ideal de beleza. Estar vestido da forma *tradicional* faz parte do *ethos* alto-xinguano. Estar usando roupas não indígenas cria o efeito contrário, de não ser *kuge hekugu*, "gente de verdade".

Agora trataremos do segundo ponto, a formação do complexo multicomunitário alto-xinguano, que pressupõe processos de objetivação da "cultura". A similaridade nos universos cosmológicos, nos modos de vida e no *ethos* se deve ao histórico de ocupação da região, onde os grupos do alto Xingu passaram a habitar em diferentes períodos (Heckenbegr, 2001). Essa semelhança cultural também se deve à forma como as relações eram estabelecidas entre esses dez povos, tendo como base a troca de produtos e especialidades e a realização de festas rituais interétnicas. Cada etnia possui uma especialidade produtiva descrita no mito de origem da região, criando uma relação de interdependência (Guerreiro, 2016). Os Kalapalo, por exemplo, são os produtores, portanto donos, dos colares e cintos de caramujos; os Wauja são os donos das cerâmicas; os Kamayurá por sua vez, fazem arcos, e assim por diante. Como essas especialidades são fundamentais para os modos de vida da região, faz-se necessário que troquem produtos entre si, criando redes de reciprocidade, de modo que a troca e incorporação de artefatos de outros povos é uma prática corrente na região. Outro elemento que contribui para a criação de um universo sociocosmológico único entre povos diferentes são as festas interétnicas. Festa é o termo para designar um complexo sistema de rituais em que os diferentes povos se encontram e performam suas rivalidades e alianças a partir de lutas, danças, cantos e toques de flautas. Foi a participação desse sistema que permitiu a assimilação de diferentes povos que ocuparam a região em períodos diferentes, principalmente a partir da criação do Parque Indígena do Xingu. A formação do alto Xingu se deu, portanto, a partir de uma prática constante de reflexividade, já que é sempre necessário apresentar para um Outro (no caso, um outro povo indígena) determinados aspectos de seu próprio modo de vida.

A distinção feita por Carneiro da Cunha entre os usos do termo cultura, com e sem aspas, se faz útil. "Cultura' tem a propriedade de uma metalinguagem: é uma noção reflexiva que de certo modo fala de si mesma" (Carneiro Da Cunha, 2009: 356). A autora considera "cultura", marcada pelas aspas, como sendo determinados traços que são escolhidos e reconhecidos por um grupo como sendo próprio deles mesmos. Essa distinção não busca ser essencialista e compreende um constante movimento de troca entre cultura e "cultura", já que "pessoas tem consciência da própria "cultura" ou de algo que se assemelha, além de viver na cultura" (Carneiro Da Cunha, 2009: 359).

Essa compreensão reflexiva da "cultura" surge, sobretudo, em contextos interétnicos. Então, historicamente, na região do alto Xingu, as festas são os principais espaços nos quais

cada povo pode performar a “cultura”. Para isso é preciso ser *hekite*, ou seja, estar com o corpo enfeitado, ou vestido da forma *tradicional*. Entretanto, podemos notar que a lógica de performar a sua “cultura” em encontro com alteridades não se limita às situações de festas. Esta lógica passou a operar também em encontros com alteridades não indígenas, como em diálogos com representantes do poder público, em falas públicas e palestras, durante apresentações culturais nas cidades e também nos registros em vídeos e fotos que têm como objetivo circular para fora da aldeia. Nestes determinados contextos também é preciso estar *hekite*, devidamente enfeitado, tal qual a forma de performar durante as festas.

Marina Novo (2018) nota situações similares na aldeia Aiha do povo Kalapalo:

Não há problema em se vestir “como branco” no cotidiano, mas no momento em que a imagem é capturada para ser exibida, a situação assume outra forma. Seja para a exibição em contextos externos ao universo alto-xinguano (para os brancos ou para outros povos indígenas), quanto em seu próprio cotidiano, as imagens que os retratam devem, em sua avaliação, sempre reproduzir seu ideal de beleza: uma “pessoa de verdade” (*kuge*) deve ter seu corpo enfeitado (*tüengikondokinhü*, “pessoa pintada, portanto cintos, colares, plumárias”). (Novo, 2018: 43)

Passamos ao terceiro ponto, isto é, como o cinema indígena é um potente produtor de situações de reflexividade e funciona como uma ferramenta de objetivação de “cultura” e de negociação política. Assistir a si mesmos performando rituais fez com que grupos indígenas passassem a reativar práticas que estavam abandonadas. São vários exemplos, como o caso da furação de lábio entre os Nambikwara, que inaugurou o projeto do Vídeo Nas Aldeias. Para Gallois e Carelli (1995). Ao analisar este caso Gallois e Carelli (1995) apontam para como o uso do audiovisual possibilitou “uma nova reflexão sobre si mesmos e sua performance política” (Gallois; Carelli, 1995:69). Mais recentemente, o trabalho de Sergio Bairon junto aos Boe (autodenominação do Bororo) nota a retomada de um ritual funerário na aldeia Meruri que não acontecia há muitos anos.¹⁷ Da mesma forma, Andre Brasil (2016) considera que, no cinema indígena, o procedimento de exibição de imagens passa a funcionar como um dispositivo que permite que uma comunidade de espectadores, ao se ver na tela, se distancie de si mesma e se relacione com diferentes alteridades. A própria noção kalapalo da função do vídeo de *tisugühütü ongitelü*, “guardar o nosso jeito de ser”, aponta para uma noção objetivada de “cultura”: registram-se determinados aspectos que são escolhidos para representar o que seria considerado *tradicional* e para serem mostrados a um Outro. Omitir elementos que não são considerados próprios faz parte dessa lógica.

Para Tatiane Klein (2013), a apropriação e a produção de discurso midiático e audiovisual entre os Kaiowá e Guarani funcionam como estratégias de elaboração coletiva

¹⁷ O projeto Ritual Funerário Boe (Bororo) pode ser melhor conhecido a partir do trabalho Funeral Boe (Bororo) - Meruri - MT - 2021, Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NvwL_VaYLG4&t=240s Último acesso em 2 dez. 2022

em constante discussão. A autora nota que práticas tradicionais podem produzir sujeitos novos e novas práticas produzem também sujeitos tradicionais. Portanto, o uso das mídias pelos povos indígenas não pode ser lido na oposição entre "tradicional" e "novo". Isso ocorre sobretudo porque existe um equívoco entre as concepções de cultura mobilizadas por pesquisadores e indígenas.

Considerando esses incontornáveis equívocos, acreditamos que, quando os Kalapalo mobilizam a noção de *tradicional*, é importante compreender esse conceito não como estanque, como uma forma pura ou de fronteiras definidas, mas sim como uma noção fluida, que está em constante elaboração e disputa. O próprio caso da formação do alto Xingu aponta para isso, já que a intensa troca e reciprocidade entre os grupos que habitam a região e que, como mostramos, resultou nas similaridades sociocosmológicas, tem como consequência a impossibilidade de se considerar a categoria *tradicional* em um viés essencialista, pois ela é o resultado de uma amálgama de características de diferentes povos. Por exemplo, o *jawagi*, uma das séries de cantos na língua do tronco tupi, falada pelo povo Kamaiurá, é cantado por falantes de outros troncos linguísticos, como os Kalapalo. Da mesma forma como um grafismo considerado *tradicional* pelos Kalapalo pode ter origem Mehinako. O colar de caramujo é de origem dos povos karib, mas é usado por todos os povos da região, e assim por diante. Isso aponta para uma noção de *tradicional* que está em constante movimento, se atualizando. No mundo ameríndio é comum que se veja diferentes situações em que a maneira de se relacionar com o Outro se dá pela assimilação e pela transformação no Mesmo (Strauss, 1993; Viveiros De Castro, 2002). Nesse sentido, o uso que se faz da categoria *tradicional* não tem o aspecto essencialista que poderia se supor.

Mas como é esse processo de assimilação quando o Outro é o branco? Alguns objetos industrializados passaram a transitar nas fronteiras da categoria *tradicional*, como, por exemplo, as miçangas, linhas de lã coloridas, tecidos coloridos, pequenos sinos que são indispensáveis como adorno. Cada um desses elementos pode ter substituído um objeto similar presente antes do contato – sementes e conchas de caramujo no lugar das miçangas, cipós no lugar dos tecidos, flautas de bambu ao invés de canos de plástico. Outros itens que não fazem parte do universo ritual também transitam nas bordas dessa categoria. Ou, como descrevemos anteriormente na produção de um dos filmes da oficina, na escolha pelo machado de metal ao invés da motosserra para representar uma forma mais *tradicional* de se fazer a derrubada para o plantio. O mesmo vale para barcos de alumínio, facas, painéis de metal. É possível considerar que esses elementos sofreram um processo de indigenização (Sahlins, 1997), ou seja, que passaram a ter uma função específica na lógica indígena da própria sociedade que o assimilou, participando de um sistema de trocas. Nesse sentido, objetos industrializados passaram a fazer parte do modo de vida considerado *tradicional*. Como já descrevemos, a câmera e as mídias passaram a ter uma função específica nessa sociedade e, dessa forma, podemos considerar que também foram indigenizadas. Nesse sentido, a categoria *tradicional*, que está em constante movimento e transformação, passa a incorporar, inclusive, elementos não indígenas em um processo de aproximação e apropriação do que é diferente ou estranho. Sahlins considera que "a continuidade das culturas indígenas consiste nos modos específicos pelas quais elas se transformam" (Sahlins,

1997: 125). Essa forma de se relacionar com a alteridade por meio da transformação faz parte da sociocosmologia amazônica dos povos ameríndios (Strauss, 1993; Viveiros De Castro, 2002), aspecto presente em uma série de etnografias de diferentes povos (Pierri, 2018; Gordon, 2005).

Em um trecho do texto “Representation, Politics and Cultural Imagination”, Terence Turner (2002) aponta para questões similares ao tratar da apropriação de mídias e da autorrepresentação por indígenas:

Much indigenous video tends to focus on aspects of the life of contemporary indigenous communities that are most directly continuous with the indigenous cultural past. (...) A mere emphasis on the continuity of indigenous culture or “tradition”, however, runs the risk of slipping into uncritical cultural essentialism. It tends to ignore or obscure the extent to which the production of representations is both an individually creative and a socially contested process, involving the conjunction of differing voices, perspectives, and values of different groups and individuals within indigenous communities. The production of social and political reality, as well as the representations through which it is mediated by and to its producers, is a multivocal process in which the participants draw in different ways upon their common cultural stock of ideas, symbols, tropes, and values. In the process, they may alter to varying degrees the form and content of their stock of representations. Even when indigenous actors employ a reified, homogeneous representation of their own “culture” to present a common ideological front against assimilative pressures from nonindigenous social or political-economic agents, close examination of the social process of creating and asserting such representations of common “culture” may reveal the complexity and conflict among the structural perspectives, views, and objectives of the actors involved (Turner, 2002: 77)

Buscando relacionar o comentário de Turner com o caso que estamos analisando, podemos notar, na descrição a respeito da produção do videoclipe, que existe uma intencionalidade em produzir uma representação homogênea de “cultura” como *tradicional*, uma vez que ela funciona como dispositivo para enfrentar opositores políticos. Nesse processo, contudo, conflitos internos emergem tanto de uma concepção não essencialista de *tradicional* quanto de visões distintas dos atores envolvidos no processo.

É importante, entretanto, não idealizar o processo de indigenização como sendo um dispositivo com capacidade interminável de assimilação do Outro. Como já argumentamos, os Kalapalo consideram que a aproximação com o mundo dos brancos e a sedução dos objetos industrializados também têm os seus reveses. Existem perigos embutidos nesse processo antropofágico de incorporação do que é diferente, já que sempre se corre o risco de se transformar por completo nesse outro, sobretudo quando se trata de uma alteridade

“branca”. Marina Novo (2018) aponta para a apreensão, entre os Kalapalo, em relação à transformação, que se assemelha à doença:

Quando se trata do contato com os brancos, o perigo também está dado: seres que capturam (literal e metaforicamente) os índios e suas almas, por meio de seus objetos e tecnologias que, por sua vez, induzem ao desejo, capaz de levar ao adoecimento e, porque não, à morte ou ao menos à transformação radical do ponto de vista, que significa, nesse contexto, não reconhecer mais os parentes ou se esquecer deles, como me alertam meus anfitriões. Ou, como apontam os Kalapalo para os seus, o perigo de “virarem também brancos”. (Novo, 2018: 84)

Fausto (2011), ao tratar desse mesmo problema da sedução e aproximação do “mundo dos brancos” entre os Kuikuro, aponta para conclusões semelhantes. Para ele, a apropriação do Outro foi sempre feita através e por meio do ritual. Mas hoje as transformações colocam em risco a continuidade desse dispositivo de assimilação-captura do outro. Tornar-se branco não tem um lugar no ritual, isso está ocorrendo o tempo todo com a intensificação de bens industrializados. Esse processo estaria mais próximo da noção de doença para os povos xinguanos, para os quais a transformação não ocorre voluntariamente, como em um ritual, mas de forma indesejada. Assim, o virar branco se assemelha de alguma forma à doença, tendo por consequência a “perda da sua cultura”. Em outro texto Fausto (2006) busca compreender as armadilhas da indigenização da mercadoria, pontuando que não podemos considerar o mundo indígena como dotado de uma capacidade infinita de digestão de sistemas não indígenas.

Enfim, retornando ao nosso videoclipe, uma parte da *comunidade* considerou que os elementos não indígenas presentes em *Kitseha* eram demasiadamente exógenos para que ele pudesse ser exibido fora da aldeia. Na próxima sessão vamos analisar como aspectos ligados ao contexto das eleições presidenciais fizeram com que a restrição de circulação do videoclipe deixasse de ocorrer.

***Kitseha* “para fora” da aldeia e considerações finais**



© Thomaz Pedro e Alay Kalapalo, 2018
Figura 5. Frames do videoclipe *Kitseha* (2018).

Poucos dias depois da gravação do videoclipe, Ysani Kalapalo¹⁸, uma indígena que vive em São Paulo e que se identifica como youtuber/influencer, divulgou nas suas redes sociais um vídeo em que visita a casa de Jair Bolsonaro, faz perguntas sobre seu posicionamento em relação a questões indígenas e afirma seu apoio ao candidato. A presença de Ysani buscava aplacar um histórico de ataque aos povos indígenas do então candidato à presidência. Ela estava usando um cocar, de maneira a performar sua indigeneidade, e Bolsonaro estava usando uma camiseta com a frase "minha cor é o Brasil". O encontro foi noticiado pela grande mídia, com notas nos principais jornais.¹⁹

Na aldeia Aiha, esse vídeo de Ysani repercutiu de forma negativa. As discussões giravam em torno do fato de ela estar usando o nome kalapalo de forma inapropriada, em associação ao candidato. "Ela está traindo os povos indígenas" e "ela não nos representa", foram frases ditas por diferentes pessoas na aldeia. Durante conversas no centro da aldeia, a *comunidade* optou por tomar um posicionamento público a respeito de Ysani. Primeiro, decidiram gravar e circular um vídeo do cacique de Aiha, Tafukumã Kalapalo, se posicionando sobre o tema: "O que passou pela sua cabeça para você ir até a casa do Bolsonaro e levar a mensagem como se fosse representante do povo Kalapalo? [...] Não queremos dar força ao Bolsonaro! Ysani é mentirosa por estar fazendo isso. [...] Você está sujando o nome do Xingu".²⁰ Em segundo lugar, decidiu-se que o videoclipe da música *Kitseha* também deveria ser divulgado, já que nele havia um posicionamento político em relação ao tema por parte dos Kalapalo. O vídeo começou a circular alguns dias antes das eleições, primeiramente nas redes xinguanas pelo compartilhamento por WhatsApp e por *bluetooth*. Logo depois, Theue Kalapalo publicou o vídeo na sua página de Facebook e, em seguida, Watatalaku Yawalapiti faz o mesmo. Essas duas publicações somam mais de 50 mil visualizações.

Mas o que está por trás da decisão de divulgar o videoclipe? Por que essa nova posição foi tomada pela *comunidade*? Uma das razões é que se trata de uma estratégia política. De fato, pela primeira vez, uma indígena considerada parente estava fazendo aparições públicas que iam contra o interesse e concordância das lideranças e da *comunidade*. A associação do nome e da imagem dos Kalapalo ainda era mais preocupante, do ponto de vista deles, porque criava um vínculo com um político contrário aos interesses e aos direitos dos indígenas de uma forma geral. Nesse sentido, o videoclipe em que jovens Kalapalo se posicionam contra Bolsonaro seria uma mensagem contrária à de Ysani. A autorrepresentação de pessoas

¹⁸ Ysani nasceu na aldeia Aiha e, com 12 anos, se mudou com sua família para Embu das Artes, na Grande São Paulo. Sua família retornou para o Território Indígena do Xingu em 2015 e fundou uma nova aldeia voltada para o turismo, chamada a Tehuhungo, hoje com cerca de 15 habitantes que circulam entre a aldeia e a cidade. O que a difere muito da dinâmica da aldeia Aiha, com sua população de quase 300 pessoas. Ysani segue morando em São Paulo e fez parte da comitiva de Bolsonaro durante o discurso na ONU em 2019.

¹⁹ O vídeo feito por Ysani da visita não está mais disponível em suas redes. Mais recentemente Ysani diz ter se arrependido e deixou de apoiar Bolsonaro.

²⁰ O vídeo foi publicado pelo site *Jornalistas Livres*. Vale destacar que os autores ajudaram na criação e na divulgação do vídeo. Disponível em: <<https://jornalistaslivres.org/urgente-fake-news-de-bolsonaro-apresentada-ontem-no-jornal-nacional-causa-revolta-no-povo-xingu/>>. Último acesso 02/12/2022

Kalapalo com elementos não indígenas foi menos preocupante do que a associação com um oponente político.

Acreditamos que, além disso, um processo de atualização da categoria *tradicional* também operou na mudança de posicionamento. As negociações que os encontros com o Outro pressupõem podem funcionar como disparadores de transformações. Nesse caso, o choque entre diversas alteridades opera de forma sobreposta: diferentes gerações em Aiha; a nossa presença enquanto pesquisadores oficinairos brancos na aldeia; os outros não indígenas que iriam assistir o vídeo; uma Kalapalo que se aliou a um oponente político. Se o *tradicional* está em constante movimento, acreditamos que esse encontro com alteridades tenha possibilitado que novos elementos passassem a transitar nas bordas dessa categoria. As roupas, óculos escuros, motocicletas e até mesmo o rap, ao serem apropriados e usados ao lado de pinturas corporais, adornos, junto a um discurso de identificação política que reflete uma preocupação com os modos de vida e meio ambiente, se aproximaram do campo do que é considerado *tradicional*. É possível que, para os Kalapalo, o uso desses elementos não seja mais tão distante, ou seja, deixe de ser apenas identificado como "de branco" e possa passar a ser incorporado, em algumas situações, também como "indígena". Não queremos sugerir, é claro, que esses elementos passam a ser considerados como a forma *kugue* de ser e de se apresentar para um Outro. Entretanto é possível que, para a parte da *comunidade* que identificava esses elementos associados à juventude como "de branco" – portanto perigosos no sentido de seduzirem a ponto de produzir a transformação no outro, deixando de ser indígena –, estes passem a ser aceitos em determinadas situações, como no cotidiano da aldeia e também na circulação de sua imagem. Nesse momento, a autorrepresentação passou a englobar também esses elementos exógenos, tornando-os próprios. A imagem que antes havia sido restringida foi posta em circulação após esse processo de assimilação do não indígena e de atualização do *tradicional*.

Referências Bibliográficas

- BAIRON, Sergio; LAZANEO, Caio de Salvi. 2013. "Produção partilhada do conhecimento: do filme à hipermídia". In: COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *Comunicação, mídias e liberdade de expressão*. São Paulo: Intercom, pp. 57-79.
- BRASIL, Andre Guimarães. 2016. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. *Revista Galaxia*, n. 33: 77-93. DOI 10.1590/1982-25542016226054.
- BRASIL, André Guimarães; BELISÁRIO, Andre. 2016. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 3: 601– 634. DOI 10.1590/2238-38752016V633
- BELISÁRIO, Bernand. 2014. *As Hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Belo Horizonte, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.

- BERARDO, Rosa. 2002. A Representação da Alteridade: esteriótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70. *Comunicação e Informação*, vol. 5, n. 1-2. DOI 10.5216/c&i.v5i1/2.24171
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2009. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify.
- DEMARCHI, Andre; MADI DIAS, Diego. 2018 Vídeo-Ritual: circuitos imagéticos e filmagens rituais entre os Mebêngôkre (Kayapó). *GIS - Gesto Imagem e Som*, vol. 3, n. 1: 38-62. DOI 10.11606/issn.2525-3123.gis.2018.142190
- FAUSTO, Carlos. 2005. “A indigenização da mercadoria e suas armadilhas”. IN: GORDON, Cesar. *Economia Selvagem: Ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora UNESP e ISA, pp. 23-31.
- FAUSTO, Carlos. 2007. Entre o passado e o presente: mil anos de história indígena no Alto Xingu. *Revista de Estudos e Pesquisas*, vol. 2, n.2: 9-52.
- FAUSTO, Carlos. 2011. “No Registro da Cultura”. IN: *Video nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, pp. 160-168.
- GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. 1992 Vídeo nas aldeias: a experiência Waiãpi. *Cadernos de Campo*, vol. 2: 25-36. DOI 10.11606/issn.2316-9133.v2i2p25-36
- GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. 1995. vídeo e diálogo cultural – experiência do projeto vídeo nas aldeias. *Horizontes Antropológicos*: ano 1, n. 2: 61-72.
- GINSBURG, Faye. 1991 Indigenous media: Faustian contract or global village? *Cultural Anthropology*, vol. 6, n. 1: 92-112.
- GINSBURG, Faye. 1995a. "Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity". In: DEVERAUX, Leslie; HILLMAN, Roger. (Eds.). *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Nova York: University of California Press, 256-290.
- GINSBURG, Faye. 1995b. The Parallax Effect: the impact of aboriginal media on ethnographic film. *Visual Anthropology Review*. Vol. 11, n. 2: 64-76. DOI 10.1525/var.1995.11.2.64.
- GINSBURG, Faye. 2002. “Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media”. IN: GINSBURG, Faye; et al. (org) *Media Worlds: Anthropology on new terrain*. Los Angeles: University of California Press, pp. 39-57.
- GINSBURG, Faye. 2011. “Native Intelligence”. IN: BANKS, Marcus; RUBY, Jay. (Eds). *Made to Be Seen: perspectives on the history of visual anthropology* Chicago: The University Chicago Press.
- GORDON, Cesar. 2005. *Economia Selvagem*. Ritual e Mercadoria entre os Índios Xikrin-Mebêngôkre. São Paulo: Editora UNESP/ISA/NuTI.
- GUERREIRO, Antonio. 2015. Quarup: transformações do ritual e da política no alto Xingu. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, vol.21 n.2: 377-406. DOI 10.1590/0104-93132015v21n2p377
- GUERREIRO, Antonio. 2016. *Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário*. Campinas: Editora da Unicamp.

- HECKENBERGER, Michael. 2001a. Epidemias, Índios Bravos e Brancos. IN: FRANCHETTO, B. e HECKENBERGER, M. (orgs.) Os Povos do Alto Xingu: história e cultura. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp.21-62.
- HECKENBERGER, Michael. 2001b. “Estrutura, história e transformação: a cultura xingüana na longue durée, 1000-2000 d.C”. In: FRANCHETTO, Bruna; HECKENBERGER Michael. Os Povos do Alto Xingu: história e cultura. Rio de Janeiro; Editora UFRJ, pp. 20-64.
- HIKIJ, Rose Satiko G. 2013. Rouch compartilhado: Premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. *Illuminuras*, vol.14, n. 32: 113-122.
- KLEIN, Tatiane Máira. 2013. *Práticas midiáticas e redes de relações entre os kaiowá e guarani em Mato Grosso do Sul*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.
- LAZANEO, Caio. 2017. *Produção partilhada e reticularidade fílmica*. São Paulo, Tese de doutorado, Universidade de São Paulo.
- MACIEL, Lucas da Costa; MONACHINI, Veronica, PEDRO, Thomaz M. G. 2018; “Osiba Kangamuke - Vamos lá, Criançada!”: o audiovisual e o etnográfico em colaboração”, *PROA Revista de Antropologia*, vol. 8, n. 1: 144-158.
- NOVO, Marina Pereira. 2018. “*Esse é o meu patikula*”: uma etnografia do dinheiro e outras coisas entre os Kalapalo de Aiha. São Carlos, Tese de Doutorado, Universidade Federal de São Carlos.
- PENONI, Isabel. 2018. Filmes feitos para “guardar” ou os dois “caminhos” do cinema Kuikuro. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, vol.24, n.2: 174-198. DOI DOI: 10.1590/1678-49442018v24n2p174.
- PIERRI, Daniel Calazans. 2018. *O perecível e o imperecível: Reflexões guarani Mbya sobre a existência*. São Paulo: Elefante.
- PRINS, Harold. 2002. “Visual Media and the Primitivist Perplex: Colonial Fantasies, Indigenous Imagination, and Advocacy in North America” IN: GINSBURG, Faye; et al. (org) *Media Worlds: Anthropology on new terrain*. Los Angeles: University of California Press, pp.58-74.
- ROUCH, Jean. 2003. “The camera and Man”. In: FELD, Steven. (Ed).: *Ciné-Etnograph Jean Rouch*. (Visible evidence. v. 13). Minnesota: University of Minnesota Press.
- SAHLINS, Marshall. 1997. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: *Mana – Estudos de Antropologia Social*, vo. 3, n. 1: 103-150. DOI 10.1590/S0104-93131997000200004
- SERBER, Luiza de Paulo Souza. 2018. Regimes de produção e circulação imagética no Território Indígena do Xingu. Campinas Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas.
- SERBER, Luiza de Paulo Souza. 2020. Circulando imagens e tecendo redes no Território Indígena do Xingu. *Maloca: Revista de Estudos Indígenas*, vol. 3, n. 0, p. e020003.
- STRAUSS, Claude Lévi. 1993. *História de lince*. São Paulo, Companhia das Letras.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. 2006. *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação*. São Paulo: Cosac Naify.

- SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1979. A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras. In: PACHECO DE OLIVEIRA, João (ed.). Sociedades Indígenas e Indigenismo. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Marco Zero, pp. 11-29.
- TURNER, Terence. 2002. "Representation, Politics and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo examples". IN: GINSBURG, Faye; et al. (org) *Media Worlds: Anthropology on new terrain*. Los Angeles: University of California Press.
- TURNER, Terence. 1993. Imagens Desafiadas: a aproximação Kayapó do vídeo. Revista de Antropologia, vol. 36: 81-121. DOI . 10.11606/2179-0892.ra.1993.111390
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. *A inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.

Filmografia:

- KITSEHA. Direção de Thomaz Pedro e Alay Kalapalo (3min), 2018. Disponível em: <<https://vimeo.com/300592324>>. Último acesso 02/12/2022.
- OSIBA KANGAMUKE - VAMOS LÁ, CRIANÇA. Direção de Haja Kalapalo, Tawana Kalapalo, Thomaz Pedro e Veronica Monachini (24min), 2016. Disponível em: <<https://vimeo.com/187484839>>. Último acesso 02/12/2022.
- KUMINHANGO TÛILÛ ÜGÛHÛTU. Direção de Tumbi Kalapalo, Kusaku Patrícia Kalapalo, Kainahu Kalapalo, Orlando Kalapalo, Tiogo Kalapalo (16min), 2017.
- ITANDENE ÜGÛHÛTU - SOBRE O CASAMENTO. Direção de Tawana Kalapalo (25min) 2017. Disponível em: <<https://vimeo.com/241253419>>. Último acesso 02/12/2022.

sobre a autora e o autor

Thomaz Marcondes Garcia Pedro

Pesquisador, professor e cineasta. É doutorando pelo programa Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades do Núcleo Interdisciplinar DIVERSITAS na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e graduado em Comunicação e Mídias pela mesma universidade. Organiza oficinas e realiza pesquisa sobre produção audiovisual entre povos indígenas desde 2015.

Veronica Monachini de Carvalho

Mestra e doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

da Universidade Estadual de Campinas. É integrante do Centro de Pesquisa em Etnologia Indígena (CPEI), vinculado à Unicamp. Dirigiu os documentários *Surara, a luta pela terra Tupinambá* (2017) e *Osiba Kangamuke, vamos lá criança* (2016).

Autoria: O autor e a autora contribuíram com a organização e coleta de dados, sistematização e redação do artigo.

Financiamento: A pesquisa contou com financiamento da Fundação de Amparo à pesquisa do estado de São Paulo para realização da pesquisa de campo, estágio doutoral no exterior e redação do artigo (Processos Fapesp 2021/01537-4, 2019/18750-2 e 2018/22945-0).

Recebido em 19/04/2021.

Aprovado para publicação em 14/10/2022.