

Universidade Federal do  
Tocantins, Porto Nacional, Brasil.

Pós-doutorando no Musée  
du quai Branly Jacques  
Chirac, Paris, França.

ANDRÉ DEMARCHI  
DIEGO MADI DIAS

## VÍDEO-RITUAL: CIRCUITOS IMAGÉTICOS E FILMAGENS RITUAIS ENTRE OS MEBÊNGÔKRE (KAYAPÓ)<sup>1</sup> DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS

### RESUMO

**palavras-chave**  
vídeo; ritual; beleza;  
Mebêngôkre (Kayapó).

Este artigo apresenta algumas redes de relações imagéticas e rituais existentes entre aldeias mebêngôkre, continuando o trabalho de descrição e análise da produção cultural (e ritual) contemporânea desse povo indígena habitante da Floresta Amazônica e falante de uma língua Jê. Parte-se dos resultados obtidos em pesquisas já publicadas sobre a intrincada relação entre a produção

---

1. A primeira versão deste artigo foi apresentada por André Demarchi no Grupo de Trabalho “Visualidades Indígenas” da 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em João Pessoa (PB), entre os dias 3 e 6 de agosto de 2016. Agradecemos às coordenadoras Paula Morgado e Ana Lúcia Ferraz pelos comentários e também à debatedora Junia Torres pelas contribuições para este texto. Agradecemos à Suiá Omim pelas reflexões apresentadas a versões anteriores deste artigo. Este trabalho não seria possível sem o apoio financeiro para a pesquisa de campo concedido pelo Museu do Índio do Rio de Janeiro (Funai-RJ), no âmbito do Projeto de Documentação das Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras, realizado em convênio com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Durante a realização da pesquisa também recebemos bolsas da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

de vídeos e a produção ritual. Considerando que as tecnologias de reprodução de imagens foram apropriadas pelos Mebêngôkre há mais de três décadas, busca-se expor não apenas as características específicas dos circuitos imagéticos contemporâneos, mas também as especificidades do produto visual de maior circulação nessa vasta rede: as filmagens rituais. O objetivo deste trabalho é, portanto, duplo: demonstrar a importância da circulação de imagens entre as diferentes aldeias mebêngôkre e responder a pergunta sobre o porquê de serem as filmagens rituais os principais artefatos imagéticos que circulam nessa rede. Ao fim, propõe-se a ideia de uma ética transgeracional mebêngôkre presente na produção e circulação das filmagens rituais.

*O meu sonho é filmar todas as festas,  
toda atividade e todo processo de cada festa.*  
Bepunu Kayapó<sup>2</sup>

Este artigo apresenta algumas redes de relações imagéticas e rituais existentes entre aldeias mebêngôkre, continuando o trabalho de descrição e análise da produção cultural (e ritual) contemporânea desse povo indígena<sup>3</sup>, habitante da Floresta Amazônica e falante de uma língua Jê. Parte-se, assim, dos resultados obtidos em pesquisas já publicadas (Madi 2011, Madi e Demarchi 2013, Demarchi 2014) sobre a intrincada relação entre a produção de vídeos e a produção ritual. Considerando que as tecnologias de reprodução de imagens foram apropriadas pelos Mebêngôkre há mais de três décadas, busca-se expor não apenas as características específicas dos circuitos imagéticos contemporâneos, mas também as especificidades do produto visual de maior circulação nessa vasta rede: as filmagens rituais. O objetivo deste trabalho é, portanto, duplo: demonstrar a importância da circulação de imagens entre as diferentes aldeias mebêngôkre e responder a pergunta sobre o porquê de serem as filmagens rituais os principais artefatos imagéticos que circulam nessa rede.

---

2. Entrevista concedida à Ana Estrela e André Demarchi, realizada em São Paulo no dia 19 de outubro de 2016, por ocasião do Seminário “Olhares Cruzados Brasil/Canadá realizado pelo Laboratório de Imagem e Som em Antropologia do Departamento de Antropologia USP, entre 17 e 19 de outubro. Este encontro reuniu membros indígenas, cineastas e pesquisadores do Brasil e Québec (Canadá) para discutir experiências audiovisuais colaborativas em área indígena. Dele participaram cineastas Guarani, Innu, Kayapó e Kuikuro.

3. Os Mebêngôkre (Kayapó) habitam os estados do Pará e Mato Grosso. Somam quase doze mil indivíduos, divididos em diversos subgrupos residentes às margens do Rio Xingu e de seus afluentes. A aldeia Môjkaràkô, onde realizei dez meses de pesquisa de campo entre 2009 e 2013, está localizada ao sul do estado do Pará, próximo a cidade de São Félix do Xingu, às margens do Riozinho, um afluente do Rio Fresco, por sua vez, afluente do Xingu. Sua população é de aproximadamente setecentas pessoas.

Nesse sentido, se em trabalhos anteriores estávamos preocupados com a relação entre corpo e câmera, buscando entender “o que é feito com o corpo por meio de sua relação com a câmera” (Madi e Demarchi 2013, 150), ou seja, privilegiando a performance dos cinegrafistas e não o conteúdo das imagens filmadas, agora a preocupação analítica e descritiva se refere às filmagens em si e suas formas de circulação ou, mais especificamente, ao fato de que a grande maioria dos vídeos produzidos e colocados em circulação são filmagens de rituais.

Não obstante, se os objetivos descritivo-analíticos mudaram, os dados analisados e a experiência etnográfica continuam tendo como base o “Projeto de Documentação da Cultura Mebêngôkre”<sup>4</sup>, denominado *Kukràdjà Nhipêjx* (Fazendo Cultura), desenvolvido de 2009 a 2015 na aldeia Môjkarakô, em parceria com o Museu do Índio. Seguindo uma lógica similar à de projetos audiovisuais anteriores – como aqueles realizados pelo antropólogo Terence Turner (1992) e pela cineasta Mônica Frota (2001) – o projeto *Kukràdjà Nhipêjx* consistia em transmitir, por meio de oficinas na aldeia e no Museu, técnicas e conhecimentos audiovisuais para os indígenas com o intuito de que documentassem seus rituais e saberes. Durante o projeto foram formados cinco cinegrafistas kayapó, além de o museu ceder à aldeia um conjunto de equipamentos que incluía uma câmera filmadora, gravadores, máquinas fotográficas, computadores e também dispositivos de armazenamento de dados como HDs, pen-drives e DVDs.

É importante destacar aqui a forma como os cinegrafistas e os habitantes da aldeia Môjkarakô compreenderam a ação de “documentar a cultura”, descrita exemplarmente na fala de Bepunu Kayapó, na epígrafe deste texto. Para eles, tratava-se, sobretudo, de filmar os rituais produzidos na aldeia independentemente de serem os rituais de nomeação<sup>5</sup>

---

4. André Demarchi foi coordenador do projeto durante todo seu período de execução (2009-2015). De 2009 a 2012 dividiu a coordenação com Diego Madi. Com financiamento da Unesco e da Fundação Banco do Brasil, a partir de 2011 o projeto passou a se chamar *Kukràdjà Nhipêjx* (Fazendo Cultura) por iniciativa do coletivo de cinegrafistas da aldeia Môjkarakô. Durante o período de execução do projeto, e utilizando o trabalho de campo para realizar oficinas de audiovisual, foram desenvolvidas a dissertação de mestrado de Diego Madi (2011) e a tese de doutorado de André Demarchi (2014).

5. Os rituais de nomeação mebêngôkre já foram amplamente descritos na literatura etnográfica desse povo. (Ver, por exemplo: Turner 1966, Vidal 1977, Lea 1986; 2012, Verswijver 1992; Gordon 2006; Cohn 2006, Demarchi 2014). Entre os Mebêngôkre nota-se a existência de uma diferenciação entre duas categorias de nomes: os nomes comuns (*idji kakrit*) e os bonitos (*idji mejx*). Os últimos se destacam por serem formados por oito classificadores cerimoniais: *Bep* e *Takáak*, de uso exclusivo dos homens, e *Kokô*, *Ngrenh*, *Bekwynh*, *Iré*, *Nhàk* e *Pãnh*, utilizados majoritariamente por mulheres e, com menos frequência, por homens (Lea 1986). Para cada um desses nomes existe um ritual de nomeação específico. Outra constante na literatura

ou os ritos apropriados da sociedade envolvente: competições esportivas, concursos de beleza, cerimônias do dia da independência. O importante era registrar as imagens desses rituais, assisti-las em sessões coletivas e, posteriormente, colocá-las para circular entre diferentes aldeias de seu vasto território.

A essa dimensão sincrônica das filmagens rituais, isto é, sua forma de circulação e consumo imediato, soma-se uma dimensão diacrônica, um projeto imagético voltado para o futuro. A produção, a circulação e o consumo dessas imagens se alinham também a uma concepção nativa de “guardar a cultura por meio do vídeo” (Madi, 2011), bem exemplificada na formulação constante entre os Mebêngôkre de que se filma “para os nossos netos”. Tal formulação deve ser entendida como uma intenção e um pensamento para o futuro, ou seja, um olhar visando redes futuras de circulação dessas imagens, que tem a ver com uma ética transgeracional desenvolvida na parte final do artigo.

De todo modo, para compreender a produção e circulação dessas imagens (voltadas tanto para o presente quanto para o futuro) deve-se ter em mente que os Mebêngôkre estão divididos em diversas aldeias politicamente autônomas (Turner 1992, Gordon 2006), mas conectadas por extensas redes de relações (Demarchi 2014, Demarchi e Morais, 2016). Existem entre as aldeias “profundas conexões de todas as ordens que indicam a necessidade de pensá-las não isoladamente, porém compondo um regime relacional mebêngôkre” (Gordon 2006, 40).

As relações existentes entre as aldeias são marcadas por rivalidades mútuas, muitas vezes decorrentes dos processos de cisão característicos desse povo. Assim, é preciso lembrar que as fissões intergrupais ocorreram, historicamente, com a concomitante deflagração de guerra entre grupos que outrora habitavam a mesma aldeia. Uma das hipóteses deste trabalho é que as redes de relações imagéticas estabelecidas entre as aldeias apontam para uma transformação nas relações de rivalidade<sup>6</sup>. Se “no tempo dos antigos” o processo de cisão redundava necessariamente em guerra (Turner 1992, Verswijver 1992, Cohn 2006, Gordon 2006), agora ele é feito por outros meios: performáticos, imagéticos, estéticos. Em vez do enfrentamento bélico como recurso para aquisição de glória e para

---

é o caráter de embelezamento que o ritual proporciona à pessoa cujo nome é confirmado em uma festa. Tanto Lea (1986; 2012) quanto Turner (1966; 2009) afirmam que a confirmação cerimonial de nomes e prerrogativas divide internamente as pessoas de determinada comunidade entre aquelas consideradas belas (*merereméxj*), pois que tiveram seus nomes e prerrogativas confirmados em uma cerimônia, e aquelas consideradas comuns (*mekakrit*), cujos nomes e prerrogativas não foram confirmados cerimonialmente.

6. Para uma análise dessas transformações, ver Demarchi (2014; 2017).

demonstração de beligerância e bravura (Verswijver 1992, Gordon 2006), os modernos Mebêngôkre se enfrentam também por meio das filmagens rituais que circulam entre diferentes aldeias, pois carregam consigo a beleza da aldeia onde os rituais foram filmados. Essas imagens em movimento trazem o *kukràdjà* (conhecimento) daquela aldeia e dos grupos e indivíduos que a compõem, ampliando um de seus elementos centrais: a necessidade de ser visto e avaliado segundo os critérios éticos e estéticos nativos.

## O QUE CIRCULA? FILMAGENS RITUAIS

As apropriações dos aparatos tecnológicos ocidentais pelos povos indígenas vêm sendo tematizadas ao longo do século XX por diferentes autores, que destacam, entre outros aspectos, a importância desse processo na construção e afirmação de identidades étnicas, na luta política por territórios tradicionais, na defesa de modos próprios de vida, na documentação de culturas e formas de expressão ritual e material (Turner 1993, Conklin 1997, Ginsburg 2002; 2003, Morgado e Marin 2016). Os usos do vídeo por povos indígenas são, certamente, parte do processo que Marshal Sahlins (1997a; 1997b) denominou “indigenização da modernidade”, repercutindo na conceituação da “cultura”, com aspas, tal como proposta por Manuela Carneiro da Cunha (2009). Ambos os autores demonstram que as objetivações da cultura pelos povos nativos, isto é, suas formas próprias de apropriação do conceito antropológico de cultura, passam necessariamente pelas habilidades diferenciais desses povos em “demonstrar performaticamente a ‘sua cultura’” (Ibid., 313).

A produção de vídeo pelos povos nativos, ou o que no Brasil se convencionou chamar “cinema indígena”, pode ser entendida como “uma rica manifestação” da cultura com aspas, potencializando o dilema “entre a

---

7. Compartilhamos com André Brasil e Bernard Belisário (2016) a ideia da impossibilidade de se definir o “cinema indígena”: “não raro a categoria do cinema indígena (ou afins como cinema nativo, cinema dos povos originários ou autóctones etc.) é alvo de crítica, que se endereça a um ou outro termo da equação. De um lado, a rubrica reiteraria a abstração do “indígena” – algo que a etnografia tem trabalhado por desfazer. De outro, sugere certa idealização desse cinema que se tem mostrado de fato impuro, cruzado, realizado em meio a processos de formação e criação compartilhada entre índios e não índios; a partir de técnicas, tecnologias e poéticas de tradição visual ocidental” (Ibid., 603). Tampouco pelo formato, continuam os autores, seria possível definir *a priori* o “cinema indígena”, “já que suas formas de existência variam: dos registros quase sem montagem exibidos nas aldeias aos filmes de arquivo de montagem enfática; das tomadas urgentes em situações de confronto aos filmes-rituais [...]; dos filmes montados em parceria com editores não indígenas aos novos trabalhos montados exclusivamente por realizadores indígenas, produção essa ainda incipiente” (Ibid., 605).

maneira como os índios concebem a imagem da própria cultura e os conceitos metropolitanos de cultura” (Brasil 2013, 248). A relação entre vídeo, performatização e “cultura” encontra sua expressão máxima na filmagem de rituais. Não por acaso, no contexto brasileiro os primeiros experimentos de produção de vídeos em conjunto com populações indígenas, realizados pela organização não governamental Vídeo nas Aldeias, foram filmagens de rituais que eram prontamente exibidas para o povo em questão, gerando experiências inéditas de reflexividade, tal como expresso no filme inaugural do projeto, intitulado *Festa da moça* (Carelli 1987), que registra o ritual de iniciação feminina dos Nambikwara e as reflexões nativas após o visionamento das imagens.

Neste artigo, entretanto, voltamo-nos para a dispersão de produções que dificilmente circulariam como produtos do Projeto “Vídeo nas Aldeias” e que, por isso, escapam das análises do dito “cinema indígena”. Tratamos aqui não de filmes, no sentido estrito dado a essa categoria na história do cinema, mas de “filmagens rituais”, categoria criada para traduzir o principal produto que circula nas redes imagéticas mebêngôkre.

A partir das falas de Bepunu Kayapó, um dos cinegrafistas indígenas participantes do Projeto “*Kukràdjà Nhipêjx*”, pode-se começar a definir essa produção em oposição àquela que alcança as redes não indígenas de circulação de imagens<sup>8</sup>.

Eu gravo o vídeo na câmera e depois vou colocar no computador. Se eu corto algum pedacinho, depois eles [os habitantes da aldeia] falam: “cadê aquele pedacinho? Ele não apareceu”. Por isso eu faço três, quatro filmes, cada um contando uma parte da festa. Mas para os brancos eu tenho que fazer outra coisa, só a dança mesmo, só o trabalho pequeno. Só para mostrar o meu trabalho eu tenho que fazer pequeno. Mas o povo indígena da aldeia lembra-se do início

---

8. Durante a produção deste artigo ficamos inicialmente tentados a descrever as diferenças entre os “filmes feitos para os brancos verem” e “as filmagens rituais” que circulam nas aldeias mebêngôkre, respectivamente, nos termos da diferenciação entre a cultura com e sem aspas (Cunha 2009). Sendo os primeiros produzidos no contexto interétnico, constituiriam exemplos fiéis da lógica generalizante da “cultura”, enquanto o segundo tipo de produção, ao não ter pretensão ao diálogo interétnico, poderia ser classificado como pertencente ao registro da cultura sem aspas. Contudo, seguindo os comentários de Coelho de Souza sobre essas noções, preferimos fugir a esse “esquematismo”, talvez inócuo, para perceber “que falar de cultura com aspas não significa perpetuar uma dualidade entre cultura para dentro e cultura para fora”, pois “a cultura se *enuncia*, sempre, imediatamente, *entre* o dentro e o fora” (Coelho de Souza 2010, 107-108; grifos da autora). Cada uma destas produções ocupa, portanto, seu lugar diferenciante nesse *entre*.

até o final da festa, lembra em quantos dias que se passa a festa. Eles acompanham o filme e depois falam: “cadê aquele pedacinho? Aquela dança não aparece no filme”. Por isso que eu faço três, quatro filmes de duas horas cada um, com todas as partes da festa.

As “filmagens rituais” podem ser definidas, portanto, como gravações em vídeo de determinada cerimônia, com longa duração, praticamente sem edição<sup>9</sup> ou com a edição feita diretamente na câmera e cujas imagens são montadas em uma ordem claramente sequencial. Além disso, as filmagens são consumidas pela audiência nativa momentos depois de sua produção e rapidamente colocadas em circulação por meio de gravação em DVDs e *pendrives*.

Compartilhamos o entendimento de que seria um equívoco compreender as “filmagens rituais” como uma possível prática do vídeo em “estágio rudimentar”. Ao contrário, trata-se de uma escolha estética demandada pelo interesse da audiência em acompanhar sequencialmente os mínimos detalhes do ritual gravado, a ponto de não fazer sentido para eles a diferenciação clássica no ocidente entre “material bruto” e “produto acabado”.

Não faz sentido dizer para um Kayapó que o que filmamos naquela tarde ainda precisa ser decupado e editado. Eu diria mesmo que filmam durante o dia para ver à noite, ignorando uma distinção possível entre “material bruto” e “produto acabado”. É preciso dizer que ignoram tal distinção não no sentido de desconhecer-la, mas por menosprez-la. Isso parece extremamente importante ao passo que não indica uma prática em “estágio rudimentar”, mas revela uma escolha (Madi 2011, 50).

Uma escolha que enfatiza outros princípios estéticos relacionados ao ritual, sua audiência e seus participantes. Aqui, as características técnicas do produto audiovisual são condicionadas pelo tema e pela imposição da audiência nativa. “Nós gostamos de ver a festa inteira”, dizem os Mebêngôkre aos cinegrafistas que experimentam as técnicas de edição. Estes, por sua vez, concordam. Sonham em filmar “todas as festas [...] todo processo de cada festa”. Filmar todo processo quer dizer filmar toda a

---

9. “O processo de edição tem aparecido como algo cada vez mais valorizado no âmbito dos ‘projetos’. Há, hoje, em um nível maior do que tínhamos no cenário encontrado por Terence Turner, pessoas que dão algum valor à edição, querendo aprender a técnica. No entanto, tal valorização aparece ligada a uma expectativa em corresponder as demandas externas. Essas pessoas são participantes de ‘projetos’ e percebem a necessidade de um formato, entendendo que o vídeo editado corresponde melhor como ‘produto’ para a articulação em outras redes (no mundo dos *kuben*, principalmente)” (Madi 2011, 73).

antecena ritual: as caçadas e pescarias na floresta em busca de alimento; a preparação dos adornos a serem usados nas festas; a produção da pintura corporal que os diferentes grupos etários masculinos e femininos utilizarão, os ensaios das canções e passos de dança que serão performados durante o ritual. Além, é claro, da própria cerimônia em si, que pode ter a duração de vários dias.

As características elementares desse produto audiovisual – desde sua longa duração com planos ininterruptos, passando pela quase inexistência de edição ou com edição feita diretamente na câmera, até chegar na extremamente rápida velocidade entre filmagem, consumo e dispersão das imagens nos circuitos – são marcas que, no mínimo, questionam a ideia preconcebida de filme no imaginário ocidental, senão a implodindo, ao menos alargando-a para se contrainventar (Wagner 2010) nesse outro modo de filmar e assistir. Para compreendê-lo no sentido mebêngôkre é preciso vê-lo em seu reverso (Wagner 2010). Pensá-lo ao contrário, como diria Michel Foucault. “Desmanchá-lo”, para usar a feliz expressão de Divino Tserewahú Xavante (Brasil e Belisário 2016).

Como contam André Brasil e Bernard Belisário em artigo recente, Divino afirma que começou um processo de desmanchar seus filmes feitos para uma audiência nãoindígena para refazê-los “com um olhar cada vez mais indígena”.

Tserewahú nos mostrou um corte do filme que está realizando sobre o ritual de iniciação e progressão no mundo do wai’a, o mundo espiritual-xamânico do homem xavante, 15 anos depois da produção de seu filme Wai’a Rini: o poder do sonho (2001). O trabalho que assistiríamos, segundo o cineasta, era cinema indígena “verdadeiro” (uptabi, “registrado em cartório”): “cinema que nós produzimos para o nosso povo, sem legendas. Uma versão longa [na] qual eles podem ver tudo”. No filme, as falas não são traduzidas para o português, e os planos, em sua maioria, mantêm uma intrincadarelacão com a duração dos eventos rituais; a montagem segue o movimento cíclico e reiterativo das performances corporais e sonoras (Brasil e Belisário 2016, 602).

A descrição que os autores fazem do “filme” e a própria necessidade de explicitar as diferenças para com a noção convencional de filme guardam semelhanças próximas com o que estamos chamando “filmagem ritual” no caso kayapó. O cinema indígena “verdadeiro”, tanto para Divino Xavante, quanto para Bepunu Kayapó, produz filmagens rituais, longas versões em que se pode ver o ritual em sua completude e no qual muitos de seus personagens podem se ver. Como diz Divino, diversos olhares conduzem a

produção dessas filmagens: “olhares dos anciãos, olhares das mulheres, tenho que aceitar tudo. Então eu junto. Por isso é que eu faço quatro trabalhos na montagem” (apud Brasil e Belisario 2016, 602). Tal como na fala de Bepunu, a festa *in progress* induz o produto final, seus personagens solicitam os próprios pontos de vista e assim se faz um cinema reverso.

Imagens contaminadas pelas cosmologias de seus povos, as filmagens rituais impõem também aos etnógrafos o “desmanche” do cinema e de preconceções do que para eles seja um filme. Mas seu sentido é também circulação e consumo. Depois de definir *o que* principalmente circula nas redes imagéticas mebêngôkre, passamos agora a descrever *como* essas filmagens circulam, que pontos elas conectam, que forças políticas e formas estéticas (e vice-versa) elas carregam de aldeia em aldeia.

## CIRCUITOS IMAGÉTICOS

Se fossemos estabelecer um mapa com os circuitos imagéticos contemporâneos dos Mebêngôkre do sul do Pará, certamente encontraríamos na cidade de Redenção um dos polos de irradiação de imagens. Isso graças à atuação de um padre da igreja católica. Padre Saul possui um grande acervo de filmes, documentários, vídeos e filmagens de rituais de diferentes aldeias mebêngôkre feitos por diferentes realizadores, indígenas e não indígenas. Ao mesmo tempo que recebe contribuições dos indígenas para seu acervo, o padre alimenta a circulação das imagens distribuindo cópias de sua coleção em DVDs para habitantes de diferentes aldeias. Em Môjkarakô, pudemos assistir DVDs com filmagens de rituais realizados em aldeias do Mato Grosso, como Pykany, e também em aldeias mais próximas, como Gorotire, Kikretum, Pykararãkre e Aúkre, todos advindos do acervo do padre.

Esses DVDs logo que chegavam à aldeia eram rapidamente copiados pelos cinegrafistas e distribuídos aos habitantes para serem assistidos nos televisores que atualmente estão presentes em quase todas as casas, com suas devidas antenas parabólicas. A esse respeito, acompanhamos durante a pesquisa o vertiginoso crescimento do uso de aparelhos de televisão. No início de 2009, existia apenas uma televisão na aldeia, e pertencia à família de um dos filhos do cacique velho Moté. Em 2010, já era possível contar mais seis televisores, e em 2012 eles estavam presentes em praticamente todas as casas da aldeia. Novelas, filmes românticos (como *Titanic*) e de “porrada” (como *Rambo*) e jogos de futebol estão entre os programas mais assistidos pelos habitantes de Môjkarakô. Mas nada comparado ao visionamento cotidiano das filmagens de rituais de outras aldeias. Esses DVDs eram vistos repetidamente, todas as noites, por um bom número de pessoas. Formavam “uma programação” que aponta para a possibilidade de existência “de uma televisão indígena informal” com “uma programação paralela que é distribuída alternativamente” (Madi 2011, 91).

Essa distribuição alternativa, se tem no padre Saul um de seus polos irradiadores, é alimentada e retroalimentada por outras redes de relações que fazem circular as imagens, sobretudo redes de relações de parentesco. Os convidados a participar de rituais por parentes de outras aldeias levam consigo cópias desses filmes, que são prontamente exibidos durante a noite, reunindo vasto público. Em Mòjkarakô uma grande sessão de exibição foi montada quando uma família Xikrin, convidada para participar de um ritual de nomeação, trouxe vários DVDs de diversas festas realizadas nas aldeias do Cateté. Em outra ocasião, quando uma família de Mòjkarakô se preparava para ir a um ritual na aldeia Aúk्रे, o homem mais velho da família solicitou a um de seus genros (que era um dos cinegrafistas do projeto) que gravasse cópias de todos os DVDs de festas de Mòjkarakô para ele levar como presente aos seus parentes de outra aldeia. Quando retornaram da festa, o homem nos procurou para mostrar os DVDs de filmagens de rituais que ele havia ganhado em troca dos que levava.

A circulação dessas imagens coloca em evidência uma rede imagético-ritual interaldeã que abrange as aldeias presentes em todo o sul do Pará e também do Mato Grosso<sup>10</sup>. Essa rede mobiliza e incrementa a dispersão, entre diferentes aldeias, de conhecimentos, formas rituais, *designs* de objetos cerimoniais, grafismos da pintura corporal, canções e passos de dança – enfim, tudo aquilo que os Mebêngôkre denominam *kukràdjà*. Tudo isso circula por meio do que tenho denominado “filmagens rituais”.

A presença das filmagensrituais nesse circuito parece remontar às primeiras iniciativas de documentação audiovisual realizadas entre os Mebêngôkre. Mônica Frota, uma das integrantes da equipe do projeto “Mekaron Opôî D’jôî” (desenvolvido em 1985 e o primeiro de audiovisual a ser realizado em uma aldeia kayapó), não deixou de notar que as câmeras de vídeo apropriadas pelos nativos tornaram-se uma poderosa ferramenta de registro de rituais, permitindo que pessoas de diferentes aldeias se vissem depois de longos anos de separação. Atenta aos usos que os Kayapó já faziam do rádio, Mônica sugeriu a expansão de redes de comunicação

---

10. Por meio de “uma arqueologia do conceito de riqueza entre os Mebêngôkre”, Vanessa Lea (2012, p. 49) analisou a matri-Casa kayapó como entidade pan-aldeã que conecta habitações em diferentes aldeias por meio de seu legado distintivo de nomes e *nekrets* (prerrogativas cerimoniais). Essa perspectiva, fundada na diferenciação e conexão, parece se desdobrar em diferentes escalas, sendo a “distintividade” expressa pela elaboração local acerca do “jeito” de uma pessoa, de um animal, dos homens, das mulheres, de uma coletividade (Demarchi 2014). O “jeito” é um aspecto que permite produzir “partes” e “totalidades” (Strathern 2006) de acordo com contextos relacionais precisos. No caso das filmagens rituais, é o “jeito” de uma aldeia que “entra em cena” (literalmente) como princípio diferenciante/coletivizante, produzindo alteridade e identidade.

por imagens através da extensão das atividades do projeto para outras aldeias, estimulando a troca de vídeos entre elas. (Frota 2001, 96).

Outra iniciativa semelhante foi desenvolvida pelo antropólogo Terence Turner, poucos anos depois, em 1990. Batizado como o “Kayapó Vídeo Project”, esse empreendimento permitiu que pessoas de diferentes aldeias tivessem contato direto com equipamentos de vídeo e edição. Novamente, tal como havia destacado Frota, os rituais tornam-se contextos privilegiados de gravação. Em um artigo sobre o projeto, Turner afirma que “a maior parte dos filmes kayapó, até hoje, são de performances culturais como rituais ou encontros políticos, que formam uma natural unidade narrativa, com limites definidos pelo próprio tema e uma ordem sequencial” (1993, 90).

Também no Projeto *Kukràdjà Nhipêjx* os rituais foram o material filmado por excelência e, tal como nas outras iniciativas, as imagens resultantes eram rapidamente colocadas em circulação. Na verdade, pode-se dizer que o desenvolvimento do projeto em Mòjkarakô e a forma como os habitantes se apropriaram dele acabaram por colocá-los em um ponto estratégico no circuito imagético que perpassa as aldeias do sul do Pará. Isso porque, ao longo do projeto, os cinegrafistas treinados nas oficinas passaram a ser convidados para filmar cerimônias em outras aldeias.

A notícia de que um desses projetos estava em realização nas imediações – com uma equipe de cinegrafistas indígenas munidos de câmeras, computadores, fitas e DVDs doados pelo Museu do Índio à “comunidade” – logo se espalhou entre as aldeias do Riozinho, do rio Fresco e do rio Xingu, e os convites para que os cinegrafistas de Mòjkarakô filmassem rituais em outras aldeias começaram a ser feitos. Tais demandas não incomodavam os cinegrafistas, muito menos os chefes e habitantes de Mòjkarakô. Os primeiros cultivavam uma grande vontade de “conhecer outras aldeias” através do trabalho, e não era menos importante a vontade deles de exercitar em outro contexto o novo *kukràdjà* (conhecimento) que estavam aprendendo a dominar, bem como usufruir do status que a posição de cinegrafista lhes concedia no âmbito intra e intercomunitário. No caso das lideranças e dos moradores, o convite dos parentes para atuar em outras paragens oferecia um duplo incentivo. Os chefes se sentiam felizes e fortes com o fato de Mòjkarakô ser a única aldeia das imediações com uma equipe de cinegrafistas, com seus devidos equipamentos. Isto, nos afirmaram mais de uma vez: “era bom para a aldeia”. Mas não era o principal. Mais do que demonstrar para os parentes a nova riqueza conquistada por Mòjkarakô, a apropriação do projeto permitia à comunidade ocupar uma posição estratégica no circuito de imagens que perpassam as aldeias do sul do Pará. Isso, mais uma vez, graças ao trabalho dos cinegrafistas. Eles filmavam as festas a pedido daqueles que os haviam convidado, mas por uma elementar impossibilidade técnica

do projeto, os cinegrafistas não podiam deixar uma cópia das filmagens com os anfitriões: não era possível, sem um *deck*, aparelho de edição, digitalizar as preciosas fitas mini DV e copiar as imagens para DVD. Muitas vezes, para remediar uma situação deveras constrangedora e tensa, os cinegrafistas conseguiam apresentar as imagens conectando a câmera em uma televisão da aldeia onde estavam, em um espaço público, possivelmente em frente da casa do principal chefe. Essa impossibilidade técnica era, por outro lado, muito bem utilizada pelos habitantes de Môjkarakô, pois os cinegrafistas retornavam para a aldeia com as fitas e logo que chegavam eram solicitados a exibir publicamente as imagens das festas dos parentes em sessões noturnas quase diárias.

O visionamento das imagens possibilitava um consumo imediato das cerimônias realizadas em outras aldeias e impulsionava juízos estéticos sobre elas. Nas sessões noturnas comentavam-se as inovações, aquilo que os outros tinham feito para se alegrar: as cores e imagens dos enfeites de miçanga, *odesign* dos colares, em seus minuciosos detalhes de contas coloridas, a invenção de novos grafismos de pintura corporal, novas músicas e novos passos de dança. Comentava-se também se a festa estava bonita e se estava sendo executada na sequência correta.

Além disso, os visionamentos noturnos das “imagens dos parentes” permitiam aos habitantes de Môjkarakô planejar suas festas com um claro espírito de disputa. Era preciso fazer mais bonito que os outros. Nos longos períodos de preparação para as cerimônias, os chefes cobravam empenho dos moradores da comunidade, lembrando-os das imagens que mostravam aldeias limpas, sem mato na praça central. Utilizando palavras de incentivo no boca de ferro (alto-falante da aldeia), Akjabôro disse certa vez:

Ontem nós vimos as imagens dos parentes. Vimos a festa deles. A aldeia deles estava limpa. Todos trabalharam para a festa acontecer. Eles estão filmando aqui também, porque Môjkarakô tem projeto. Agora nós temos que trabalhar direito. Todos têm que trabalhar para a comunidade, para a nossa festa ficar mais bonita. Temos que fazer certo (bonito, correto).

Encontramos posição semelhante à de Akjabôro quando fomos convidada a realizar oficinas de audiovisual na aldeia Kôkramôro. Logo que chegamos a essa aldeia, fomos surpreendidos pela ávida vontade de seus chefes e habitantes de assistir às filmagens das apresentações rituais gravadas em Môjkarakô. Uma de nossas primeiras atividades na aldeia foi exibir essas imagens para um grande público, em um televisor colocado na casa dos homens. Mundico, o cacique da aldeia, revelou claramente após a exibição que a intenção de ver a imagem dos parentes era para que eles fizessem festas mais bonitas. Assim, nos dias que se seguiram,

homens e mulheres de Kôkraitmôro, adultos e jovens, não só apresentaram para a câmera filmadora suas versões das cerimônias feitas pelos habitantes de Mômjkarakô, como também executaram outras que estes últimos não tinham realizado. Ao final de cada dia de gravações éramos solicitados a exibir as imagens filmadas na casa dos homens. Essas sessões de visionamento eram acompanhadas de uma série de comentários feitos pelos telespectadores, sobretudo a respeito da beleza da festa que haviam realizado ou, ao contrário, sobre algum ponto negativo que deveria ser melhorado para o dia seguinte. Depois de uma dessas apresentações, ouvimos o cacique Mundico dizer aos homens jovens que limpassem direito o pátio da aldeia, o qual lhe parecia sujo nas filmagens. Após outra sessão de visionamento, o mesmo cacique disse aos homens e mulheres jovens que haviam dançado o *Kwôre Kangô*, cuja apresentação acabavam de assistir, que a refizessem no dia seguinte, pois segundo Mundico havia pouca gente dançando e os dançarinos estavam desanimados. Ao fim de nossa estadia, quando estávamos retornando para Mômjkarakô, Mundico solicitou que mostrássemos as filmagens gravadas em Kôkraitmôro para os habitantes daquela aldeia verem como eles sabiam fazer festas bonitas.

De volta a Mômjkarakô com essas imagens, não foi necessário anunciar o pedido de Mundico. Os habitantes logo solicitaram sessões noturnas para assistir às apresentações dos vizinhos, até que se esgotassem o estoque de fitas gravadas na outra aldeia. Essas exposições aconteciam no mesmo momento em que preparavam uma cerimônia de nomeação *Menire Bijôk* (festa das mulheres pintadas). Nesse contexto o visionamento das imagens gravadas em Kôkraitmôro animava os habitantes de Mômjkarakô na preparação da festa que iria ocorrer dali a alguns dias. Tratava-se da vontade de fazer, uma vez mais, uma festa mais bonita que aquelas vistas no televisor durante a noite, momentos antes dos ensaios realizadas para a cerimônia.

Disputas semelhantes envolvendo aldeias mebêngôkre foram notadas por Cohn (2004) entre os Xikrin, da aldeia Bacajá, e aqueles que haviam deixado essa aldeia para fundar outra. Estes últimos, para celebrar a fundação da nova aldeia, realizaram uma festa *Kwôre Kangô* e solicitaram à antropóloga que levasse até a aldeia do Bacajá as fitas K7 com as gravações das canções que eles haviam produzido para a celebração. Como retrata a autora, havia nessa atitude “um orgulho a ser cuidado” e uma clara “vontade de se sobressair” através da produção de “uma festa mais bonita do que a do Bacajá” (Ibid., 10). É interessante registrar as impressões da antropóloga sobre a recepção e audição das fitas pelas pessoas do Bacajá, sobretudo, porque ela aponta algo similar a esse espírito agonístico, de disputa ritual, que perpassa essa rede imagética que estou descrevendo. Segundo Cohn,

muitos se reuniram para ouvir [as fitas], e parecem ter apreciado o que ouviram. De fato, o debate do momento girava

em torno de qual aldeia fazia mais rituais, ou dançava mais; assim, a pergunta que mais me faziam era se realmente na nova aldeia, do Mroti Djãm, se dançava todo dia (Ibid., 10).

Um exemplo recente que oferece uma dimensão de até onde os circuitos imagéticos mebêngôkre podem chegar é o do ritual *Yna Yna*, apropriado pelos Kayapó de um pequeno grupo de indígenas peruanos que visitou a aldeia Mòjkarakô no ano de 2014, durante a realização de uma feira interétnica de trocas de sementes. A intensidade com que os Kayapó se dedicam a esse ritual foi documentada no filme de mesmo nome, realizado pelo cinegrafista Bepunu Kayapó<sup>11</sup>. No filme, diversos grupos de homens e mulheres dançam sincronizadamente os passos característicos dos índios peruanos. A música, também característica dos indígenas do Peru, ecoa de uma enorme caixa de som localizada na casa dos homens, ao centro da aldeia circular.

Alguns meses depois da finalização do filme, um indígena de outra aldeia postou no site de relacionamento Facebook trechos de uma gravação de celular em que cenas da festa peruana eram performadas por entusiasmados dançarinos da aldeia Gorotire, localizada a muitos quilômetros de distância de Mòjkarakô. Ficamos ainda mais impressionados com a velocidade da difusão imagética desse ritual quando assistimos, na mesma rede social, a um vídeo do grupo indígena Panará (Krenakore), em que dançarinos e dançarinas apresentavam, no pátio da aldeia Nansepoti, os passos de dança característicos do ritual *Yna Yna*, mas com uma música indiana ao fundo e não mais as habituais canções dos índios peruanos executadas entre os Kayapó.

Esses são apenas alguns exemplos das intensidades desses circuitos imagéticos em que os rituais, suas imagens e sons – ou melhor, seu *kukràdjà* – constituem os bens privilegiados na circulação, e cujo visionamento e audição impulsionam a produção de novos rituais, feitos e gravados com um claro espírito agonístico, pois que serão vistos por outros, em outras pontas do circuito.

## VÍDEO-RITUAL: BELEZA E *KUKRÀDJÀ*

Para compreender tanto as complexidades que esses circuitos imagéticos produzem quanto a importância de seu principal item de circulação, as “filmagens rituais”, é preciso responder a uma pergunta aparentemente óbvia: por que são os rituais o conteúdo privilegiado de circulação imagética entre as diferentes aldeias? Ou, em outras palavras, o que faz da forma ritual um item privilegiado de gravação e circulação?

---

11. Título: *Yna Yna*. Direção: Bepunu Kayapó. Duração: 60 min. Ano: 2014. Apresentado na Mostra “Olhar: um ato de resistência”, do Festival ForumDoc, Belo Horizonte, 2015.

Para responder a essa questão é necessário passar (mesmo que brevemente<sup>12</sup>) por um conceito já conhecido na literatura mebêngôkre e que se impõem a esta análise, a saber: a noção de *kukràdjà*, palavra que os Mebêngôkre contemporâneos designam por “cultura”, isto é, “tradição, hábitos, práticas, conhecimentos, saberes, *modo de vida*” (Gordon 2009, 11). Destacando uma tendênciada literatura mebêngôkre sobre esse conceito, Gordon define *kukràdjà* como

um *fluxo* de conhecimentos, saberes e atribuições que povoam o cosmos e podem ser adquiridos e apropriados em diversos níveis, do indivíduo a uma coletividade mais larga. Pode, portanto, receber sucessivos aportes (ou perdas), isto é, novas partes, novos conhecimentos ou atribuições, que passam a compor, então, uma nova parte de alguém (o apropriador: xamã, guerreiro, chefe) e, eventualmente, uma nova parte de todos os Mebêngôkre (Ibid., 11).

É esse fluxo contínuo de elementos culturais (nomes, objetos, cantos, passos de dança, padrões de adornos e pinturas corporais) apropriados de outros povos humanos e não humanos que alimenta intensamente o sistema ritual mebêngôkre e que aparece detalhadamente nas “filmagens rituais”. Os nomes bonitos e os *nêkrêjx* que, como afirma Lea (2012), constituem a riqueza dos Mebêngôkre, são capturados do exterior e sua beleza e potência estão justamente vinculadas a suas origens exógenas. Além disso, é preciso destacar o componente visual do *kukràdjà*mebêngôkre, porque além de ser apropriado de outrem ele deve ser mostrado nos rituais.

O ritual torna-se assim uma forma privilegiada de circulação imagética porque condensa uma série de *kukràdjà* mobilizados pelos habitantes de determinada aldeia para sua realização. São esses *kukràdjà* que os habitantes de outras aldeias anseiam por observar e, por sua vez, apreender, copiar e mesmo julgar. Assim, como dissemos, grafismos de pintura corporal, *designs*, formas e cores de enfeites, canções e passos de dança são itens privilegiados na observação e análise daqueles que consomem as filmagens com a festa de determinada aldeia. A circulação dessas imagens, que condensam diversos tipos de conhecimento, incrementa uma disputa interaldeã em torno da beleza dos rituais.

De fato, existe uma relação imediata entre beleza e ritual. Turner, por exemplo, afirma que ao perguntar a um Kayapó “porque ele dança, ou porque realmente a cerimônia está sendo performada, ele provavelmente

---

12. Para uma discussão mais detalhada desse conceito na literatura mebêngôkre ver Demarchi (2014).

responderia: “Por causa da beleza” (Turner 1980, 130)<sup>13</sup>. É justamente a beleza (*mejx*) e sua relação com o ritual que se deve considerar para continuar respondendo à pergunta anteriormente colocada. Gordon (2009, 16-17) nos oferece novas pistas articulando a visualidade característica do *kukràdjà* mebêngôkre com o ritual enquanto lócus da beleza kayapó.

Uma das características da sociedade mebêngôkre é o que podemos chamar do seu caráter visual. Desde o *display* arquitetônico das aldeias até a importância do aparecimento (*amirin*) dos adornos, enfeites e papéis cerimoniais nas festas e danças no pátio – isto é, o desvelamento ritual de nomes e *kukràdjà* – há um componente visual na objetificação do valor e da beleza. Isso não é à toa. É no ritual que a beleza se objetifica e se mostra em sua máxima extensão sociológica e cosmológica. [...] O ritual, portanto, é o ponto auge da produção (ou extração, ou atribuição) da beleza. Na verdade, é o contexto em que toda a beleza que os Mebêngôkre puderam produzir, aprender ou apropriar do cosmo se objetifica. Os rituais são momentos em que a própria sociedade mebêngôkre mostra-se como deve ser: bela, correta, boa. *Mebêngôkre kukràdjà mejx kumrenx*.

Além de condensar diversos *kukràdjà*, os rituais mebêngôkre estão estreitamente vinculados a uma concepção nativa de beleza, traduzida pela palavra *mejx*, que como *kukràdjà*, possui um amplo campo semântico. Como já notou Gordon,

*mejx*[...] não exprime somente valores estéticos, senão igualmente valores morais ou éticos. O campo semântico da palavra cobre uma série de atributos que poderíamos glosar como bom, bem, belo, bonito, correto, perfeito, ótimo. Além disso, *mejx* pode ser contraposto, dependendo do contexto de enunciação, aos seguintes termos antonímicos: *punure* (“ruim, feio, mau, errado”) e *kajkrit* (“comum, ordinário, vulgar, trivial”), ou simplesmente *mejx kêt* (onde *kêt* = partícula de negação). De todo modo, *mejx* (belo, o bom, a perfeição) designa um conjunto de valores essenciais aos Xikrin [e a todos os Mebêngôkre]. Produzir ou obter coisas, pessoas e comunidades (enfim, a sociedade) *mejx* parece ser a finalidade última da ação xikrin no mundo, que se revela tanto no plano individual quanto no coletivo (Ibid.,8).

13. Fisher (1998; 2003), por outro lado, dirá que outra resposta possível a essa pergunta é que a cerimônia é realizada “por causa da felicidade”. Uma postura analítica conforme aquela proposta por Overing (1991) nos permite reunir essas duas dimensões, a saber, alegria e beleza (ética e estética) como aspectos mutuamente constitutivos do cotidiano ameríndio.

A partir dessa passagem pode-se traçar uma relação imediata não apenas entre beleza e ritual, mas também entre ela e o *kukràdjà*, pois nem todos e quaisquer *kukràdjà* são objeto de apropriação. Apropriam-se, particularmente, os *kukràdjà* considerados belos. São eles que se fazem presentes nos rituais e na própria produção de pessoas belas. Como entre os Kisêdjê (Suyá) estudados por Coelho de Souza (2010,3), a adoção de elementos exógenos – sobretudo dos xinguanos, com os quais eles passaram a conviver em determinado momento de sua história – “dependia de uma apreciação de sua ‘beleza’[...], sendo esse equipamento cultural [dos xinguanos] concebido pelos Kisêdjê, em um espírito difusionista, como um conjunto de traços a serem separadamente tomados ou rejeitados”. Como destaca a autora a partir de uma citação de Seeger: “tudo foi adotado porque era bom ou bonito” (Seeger 1980, 169 apud Coelho de Souza 2012,3).

O mesmo se pode dizer do caso dos Mebêngôkre. Nem tudo que é visto nas filmagens rituais é considerado *mejx*(belo) e então passível de apropriação. Um par de tênis utilizado por um dos rapazes homenageados em uma cerimônia de nomeação *Bemp*, realizada na aldeia Aúk्रे e assistida em um dos televisores da aldeia, foi considerado pelos Mebêngôkre de Môjkarakô como algo *punure* (feio), um exemplo do que eles não deveriam utilizar em seus rituais. Assim, pode-se dizer que a própria apreciação estética é um importante fator que faz os rituais e suas imagens circularem em diferentes aldeias. Mas isso não é tudo.

Outra relação mais direta entre beleza e ritual pode ser extraída de comentários de diversos autores. Turner (1993, 94) afirma, em um artigo em que trata da apropriação do vídeo pelos Kayapó, que o ritual não apenas cria beleza, mas também está “expressando o valor supremo kayapó de beleza”. Como diz o autor,

a “beleza”, neste sentido, inclui um princípio de organização sequencial: repetições sucessivas do mesmo padrão, com cada performance acrescida de valor social, quando integra elementos adicionais e adquire mais delicadeza estilística, se aproximando, portanto, do ideal de inteireza e perfeição que define a beleza (Ibid., 95).

Em um texto mais recente, Turner (2009, 159) retoma essa concepção ao dedicar algumas palavras ao conceito de beleza kayapó e utilizar como exemplo o ritual:

Como um termo de valor, “mêch”, que eu tenho traduzido pelo termo geral “beleza”[...], conota tanto inteireza (significando que todas as partes ou aspectos de uma coisa estão presentes em suas proporções corretas) quanto perfeição

de produção ou performance. A palavra está associada ao princípio de repetição, como quando uma cerimônia torna-se total e perfeitamente performada quanto mais ela foi repetidamente ensaiada.

Seguindo a primeira definição de Turner, Lea (2012, 121) afirma que “para os Mebêngôkre estética é associada com a ideia de totalidade”. Em outro texto, a autora toma as cerimônias como exemplo dessa concepção nativa de estética. Segundo ela, “as cerimônias são ocasiões eminentemente estéticas porque realizam a composição mais completa do corpo social, articulando os membros de cada Casa através de seus respectivos papéis” (1993, 275). Ou, em outras palavras, “as cerimônias mebêngôkre devem um de seus aspectos estéticos ao fato de exigirem a participação da aldeia inteira (na condição de *performers* ou espectadores) em graus diferentes que variam de acordo com a ocasião” (Lea 2012, 397). Nessas passagens, Lea parece reafirmar a importância do elemento que Turner denomina “inteireza” ou que ela própria denomina “totalidade”, destacando as noções de proporção e simetria como componentes importantes da beleza.

Apresentando ideias similares no campo dos artefatos, Gordon, ao comentar a apreciação estética Xikrin de alguns objetos presentes na coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), faz a seguinte afirmação:

dentre os critérios imediatos para a apreciação xikrin dos objetos belos, podemos anotar, em primeiro lugar, a adequação a um determinado padrão (ou *forma*, própria a cada objeto) culturalmente estabelecido, bem como a adequação aos sentidos de harmonia, proporção e simetria (2009,9).

Não parece haver dúvida, portanto, sobre o fato de que a noção mebêngôkre de beleza está embasada em valores estéticos como “inteireza”, “totalidade”, “harmonia”, “proporção” e “simetria”. Esses valores são, como afirma Gordon, replicados nos rituais, concretizando um “paralelismo estético” entre a produção de artefatos e a produção ritual. Assim,

as performances rituais, elas mesmas, podem ser vistas como um ordenamento temporal e espacial de diferentes *kukràdjà*. De fato, a correta distribuição dos *kukràdjà* durante a festa – seu aparecimento no meio do pátio da aldeia em sequência correta, e na correta disposição ou posicionamento – indica harmonia, simetria e beleza. Num certo sentido, é isso que faz a festa ser considerada realmente bonita ou boa (*metoro mejx kumrenx*). [...] Replicados em outro plano notamos a presença dos mesmos princípios ou

critérios de reconhecimento da beleza dos objetos materiais. Assim como um belo objeto, uma bela festa também é o resultado harmônico de alinhamentos e separações, aproximações e afastamentos dos elementos – neste caso os *kukràdjà* – uns em relação aos outros (Ibid., 13).

Assim, quando nos voltamos para os rituais, certos princípios estéticos tornam-se salientes. Eles dizem respeito às ideias de sequência (ou processo) e repetição, tal como destacadas nas passagens de Gordon e Turner. Como afirmam os autores, é justamente essa ordem sequencial e a repetição dessas sequências durante uma cerimônia que agrega beleza ao ritual. E é ela também que está presente nas longas filmagens rituais que circulam entre as aldeias mebêngôkre.

Falando sobre um filme produzido por Tamok, um dos cinegrafistas do “*Kayapó Vídeo Project*”, Turner afirma:

[o vídeo de Tamok] mostra fielmente a repetição de cada performance, cada uma com seu acréscimo sucessivo em termos de enfeites e participantes. Seu vídeo reproduz, em sua estrutura, a estrutura repetitiva da cerimônia em si e, portanto, ele próprio cria “beleza”, no sentido kayapó do termo (1993, 95).

Essa nos parece ser uma resposta fiel à pergunta colocada sobre o porquê de serem as filmagens rituais um item privilegiado de circulação. Isso não apenas por que o ritual, como diz Turner, expressa “o valor supremo kayapó de beleza”, mas sobretudo por que a própria produção do vídeo pelo cinegrafista, além de reiterar esse valor supremo, produz ela mesma ainda mais beleza. Acompanhando sempre as sequências e repetições das cerimônias em seu contínuo processo de agregação de beleza, o cinegrafista cria com a filmagem um produto em que estão objetificadas tanto a beleza do ritual em si, motivada pelos princípios de inteireza, proporção e simetria, quanto a “sobre-beleza” que a filmagem engendra, uma vez que é a própria sequência ritual que norteia a produção.

Além disso, os vídeos dos cinegrafistas objetificam as próprias redes de relações mobilizadas para a produção do ritual, e fazem ver aos outros as articulações interétnicas e interaldeãs estabelecidas em sua concretização. As filmagens rituais expõem para os vizinhos de outras aldeias as parcerias estabelecidas para a realização da cerimônia, sendo documentos fiéis da capacidade dos chefes de mobilizarem recursos da sociedade envolvente para a produção. A circulação dessas imagens rituais reafirma, portanto, o prestígio de determinado chefe, disseminando sua maestria em captar recursos e estabelecer redes de relações. No mesmo sentido, a circulação dessas imagens reafirma também a beleza das próprias

comunidades onde foram produzidas, alimentando e retroalimentando uma disputa entre aquelas aldeias que fazem a festa mais bonita.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA ÉTICA TRANSGERACIONAL

Um dos primeiros registros fílmicos dos Mebêngôkre de que se tem notícia aconteceu em 1953. Ele pode ser entendido também como um dos primeiros contatos dos Mebêngôkre com os aparatos ocidentais de produção e reprodução de imagens. Tais filmagens foram realizadas pelo jornalista e escritor Jorge Ferreira, em companhia dos irmãos Cláudio e Orlando Villas-Boas, durante uma viagem para a realização do segundo contato com um subgrupo mebêngôkre denominado Txukarramãe (Metuktire). Esse pequeno filme<sup>14</sup>, de aproximadamente quinze minutos, embora não mostre os integrantes do grupo recém-contatado manipulando as câmeras, apreende o olhar curioso de diversos indígenas para aquele objeto que capturava suas imagens. Alguns olham profundamente para a câmera, outros riem para as lentes, outros, por sua vez, olham desconfiados, parecendo não entender o que faz aquele “estranho” artefato.

Em uma parte do filme se pode ver que homens, mulheres e crianças formam um grande círculo na beira do rio, dançam e cantam abraçados pela cintura, como que antevendo as profundas conexões que seus parentes futuros iriam estabelecer entre o vídeo e o ritual. Antecipam, nesse primeiro registro, a relação indiciária entre a produção de uma cerimônia e a filmagem dela. Parecem dar um recado para os parentes que virão, de que no futuro, não haverá ritual que não seja filmado e colocado para circular em uma vasta rede imagética.

Aqui parece oportuno chamar a atenção, pela última vez e à guisa de conclusão, para as conexões entre filmagem e ritual. Seguindo a abordagem pragmática desenvolvida por Severi e Houseman (1994), segundo a qual o ritual deve ser entendido como dispositivo relacional (*mise en relation*, em detrimento de uma abordagem centrada na manipulação de símbolos), pode-se então compreender as filmagens como verdadeiros rituais que “comunicam” e “guardam a cultura” (Madi 2011), conectando diferentes aldeias mas também diferentes gerações.

Comunicando e guardando, as filmagens rituais apresentam, como vimos, uma pragmática ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica. Este último aspecto, diacrônico, parece ser útil para pensar o material ameríndio à luz da hipótese de Leach (1974): de que devemos estudar a estética

---

14. *Os primeiros contatos com os Txucarramãe* (1953) pode ser visto no endereço eletrônico <https://goo.gl/4J4hNu>.

de um povo para compreender sua ética<sup>15</sup>. As filmagens rituais se situam no registro de uma estética relacional (Lagrou 2009) capaz de produzir pontos de contato em um sistema de “comunicação analógica” (não verbal) caracterizado por veicular uma intenção ou um “pensamento” endereçado às gerações futuras.

Experimentando expressiva retomada populacional nas últimas décadas, os Mebêngôkre elaboram essa preocupação de diferentes maneiras, como se torna claro com o hino da aldeia Môjkarakô, criado por Mokuká Kayapó. O hino, executado em situações de festa, não deixa de ressaltar o fato de que novas pessoas estão “aparecendo” (*amerin*). Esse comentário demográfico parece propiciar uma reflexão importante sobre o por vir. Especialistas no tema do “fim do mundo”, conforme sugeriram Debora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014) em relação aos ameríndios, os Kayapó são enfáticos quando afirmam utilizar o vídeo como modo de “salvar a cultura para os nossos netos” (Madi, 2011, 1).

Refletir sobre o vídeo como relativo a uma ética transgeracional nos permite alimentar com novos dados os estudos sobre imagem e arte ameríndia e seus dispositivos de *mise en relation*. Com base nessa perspectiva, as filmagens são rituais contemporâneos que procuram lidar com a experiência histórica de perda e destituição simbólica e material. Pode-se dizer que a pragmática das filmagens rituais tem a ver com a produção de memória social, considerando aqui a concepção local de “memória” como faculdade ao mesmo tempo cognitiva e emocional (lembrar como faziam os velhos; “pensar” como responsabilidade e afeto perante as novas gerações). Movidas por uma responsabilidade e um afeto, as filmagens rituais são, por fim, contextos privilegiados para iluminar uma filosofia indígena da ética.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brasil, André e Bernard Belisário. 2016. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociologia & Antropologia*, vol. 6, no. 3: 601-634.
- Brasil, André. 2013. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do antecampo em Piõnhitsi e Mokoï Tekoá Petei Jeguatá. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 40, p. 245-267.
- Coelho de Souza, Marcela. 2010. A vida material das coisas intangíveis. In *Conhecimento e cultura: práticas de transformação no mundo indígena*, org. Marcela Coelho de Souza e Edilene Colfacci de Lima, 97-118. Brasília, DF: Athalaia.

---

15. A proposição de Leach foi trabalhada em análise comparativa por Els Lagrou (2009) para o material ameríndio. Na mesma direção, Demarchi (2014) tratou da socialidade mebêngôkre a partir de uma articulação entre ética e estética. Ver também Madi (2015; 2017) para uma abordagem do mesmo tipo entre os Guna (Kuna) no Panamá.

- Coelho de Souza, Marcela. 2012. A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kisêdjê. *Revista de Antropologia*, vol. 55, no. 1: 209-252.
- Cohn, Clarice. 2004. Uma revisão do fechamento social jê: o caso Mebengokré. In *28º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais*, Caxambu, 26 a 30 out. 2004.
- Cohn, Clarice. 2006. *Relações de diferença no Brasil Central: os Mebengokré e seus outros*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Conklin, Beth. 1997. Body paint, feathers e VCRs: aesthetics and authenticity in Amazonian activism. *American Ethnologist*, vol. 24, no. 4: 711-737.
- Cunha, Manuela Carneiro. 2009. Cultura e "cultura": conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In *Cultura com aspas: e outros ensaios*, 311-373. São Paulo: Cosac Naify.
- Danowski, Déborah e Eduardo Batalha Viveiros de Castro. 2014. *Há mundo por vir? ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental.
- Demarchi, André. 2014. *Kukràdjã Nhipêjx: fazendo cultura: beleza, ritual e políticas da visualidade entre os Mebêngôkre-Kayapó*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Demarchi, André. 2017. A miss Kayapó: ritual, espetáculo e beleza. *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 103, no. 1: 85-118.
- Demarchi, André e Odilon Moraes. 2016. Redes de relações indígenas no Brasil Central: um programa de pesquisa. *Espaço Ameríndio*, vol. 10, no. 2: 96-117.
- Fisher, William. 1998. The teleology of kinship and village formation: community, ideal and practice among the Northern Gê of Central Brazil. In *Unsettled communities: changing perspectives on South American indigenous settlements*, ed. Debra Pitch, vol. 5: 52-59. Bennington: Bennington College.
- Fisher, William. 2003. Name rituals and acts of feeling among the Kayapó (Mebengokre). *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 9, no. 1: 117-135.
- Frota, Mônica. 2001. Mekaron Opoi D'joi. In *Making waves: participatory communication for social change*, ed. Alfonso Gumucio Dagron, 64-67. New York: Rockefeller Foundation.
- Ginsburg, Faye. 2002. Screen memories: resignifying the traditional in indigenous media. In *Media worlds: anthropology on new terrain*, ed. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod e Brian Larkin, 39-57. Berkeley: California University Press.

- Ginsburg, Faye. 2003. Indigenous media: negotiating control over images. In *Image ethics in the digital age*, ed. Lary Gross, Jonathan Katz e Jay Ruby, 295-312. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gordon, César. 2006. *Economia selvagem: mercadoria e ritual entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo, Rio de Janeiro: Unesp, ISA, Nuti.
- Gordon César. 2009. *O valor da beleza: reflexões sobre uma economia estética entre os Xikrin (Mebêngôkre-Kayapó)*. Série Antropologia, vol. 494. Brasília: DAN, UnB.
- Houseman, Michael e Carlo Severi. 1994. *Naven ou, Le Donner à voir: essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris: CNRS, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Lagrou, Els. 2009. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte.
- Lea, Vanessa. 1986. *Nomes e nekrets Kayapó: uma concepção de riqueza*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Lea, Vanessa. 1993. Casas e Casas Mebengokre (Jê). In *Amazônia: etnologia e história indígena*. org. Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha. São Paulo: EDUSP.
- Lea, Vanessa. 2012. *Riquezas intangíveis de pessoas partíveis: os Mbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: Edusp, Fapesp.
- Leach, Edmund. 1974. *Repensando a antropologia*. São Paulo: Perspectiva.
- Madi, Diego. 2011. *Mekaron Ipê: cultura, corpo, comunicação e alteridade: usos do vídeo entre os Mebêngôkre Kayapó*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Madi, Diego. 2015. *Gênero disperso: estética e modulação da masculinidade Guna (Panamá)*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Madi, Diego. 2017. A aliança enquanto drama: est/ética da masculinidade no contexto de uma economia afetiva uxori-local (Guna, Panamá). *Mana*, vol. 23, no. 1: 77-108.
- Madi, Diego e André Demarchi. 2013. A imagem cronicamente imperfeita: o corpo e a câmera entre os Mebêngôkre-Kayapó. *Espaço Ameríndio*, vol. 7, no. 2: 147-171.
- Morgado, Paula e Nadja Marin. 2016. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In *A experiência da imagem na etnografia*, org. Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Gitrana Hijiki e Sylvia Caiuby Novaes, 87-108. São Paulo: Terceiro Nome.

Overing, Joanna. 1991. A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, vol. 34: 7-33.

Sahlins, Marshall. 1997a. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em vias de extinção (parte I). *Mana*, vol. 3, no. 1:41-73; parte2, vol. 3(2), p.103-150.

Sahlins, Marshall. 1997b. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em vias de extinção (parte II). *Mana*, vol. 3, no. 2: 103-150.

Strathern, Marylin. 2006. *O gênero da dádiva*. Campinas: Unicamp.

Turner, Terence. 1966. *Social structure and political organization among the Northern Kayapó*. Tese de Doutorado, Harvard University, Cambridge, MA.

Turner, Terence. 1980. The social skin. In: *Not Work Alone: A Cross-Cultural Study of Activities Superfluous to Survival*. Edited by J. Chermansky and R. Lewin. London: Temple Smith.

Turner, Terence. 1992. Os Mebengokre Kayapó: história e mudança social, de comunidades autônomas para a coexistência interétnica. In *História dos índios no Brasil*, org. Manuela Carneiro da Cunha, 311-338. São Paulo: Companhia das Letras.

Turner, Terence. 1993. Imagens desafiantes: a apropriação Kayapó do vídeo. *Revista de Antropologia*, vol. 36: 81-121.

Turner, Terence. 2009. Valuable, value and commodities among the Kayapó of Central Brazil. In *The occult life of things. Native amazonians theory of personhood and materiality*, ed. Fernando Santos-Granero, 152-169. Arizona: The University of Arizona Press.

Verswijver, Gustaaf. 1992. *The club fighters of Amazon: warfare among the Kayapó Indians of Central Brazil*. Gent: Rijksuniversiteit te Gent.

Vidal, Lux Boelitz. 1977. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira: os Kayapó-Xikrin do Rio Cateté*. São Paulo: Hucitec, Edusp.

Wagner, Roy. 2010. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Carelli, Vincent. 1987. *A festa da moça*. Roteiro: Gilberto Azanha e Virgínia Valadão. Edição: Valdir Afonso, Antônio Jordão e Cleiton Capellosi. Locução: Luiz Eduardo Nascimento. Tradução: Donaldo Mãmãinde. São Paulo, Brasil, NTSC, cor, 18' DVD.

Kayapó, Bepunu. 2014. *Yna Yna*. Aldeia Môjkarakô, Terra Indígena Kayapó, Pará, Brasil, NTSC, cor, 60', DVD.

Tserewahú, Divino. 2001. *Wai'a Rini: o poder do sonho*. Vídeo nas Aldeias, Aldeia Xavante de Sangradouro, Mato Grosso, Brasil, NTSC, cor, 48', DVD.

### **ANDRÉ DEMARCHI**

Doutor em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor e pesquisador na Universidade Federal do Tocantins, onde leciona no curso de Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade. Realiza pesquisas com os Mebêngôkre (Kayapó) desde 2009. Membro do Núcleo de Estudos e Assuntos Indígenas (NEAI-UFT).

### **DIEGO MADI DIAS**

**recebido** 31.07.2017  
**aprovado** 27.10.2017

Doutor em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisador de pós-doutorado no Musée du quai Branly Jacques Chirac (MQB), Paris, França. Realizou pesquisas com os Mebêngôkre (Kayapó) e Guna (Kuna).

