

Os Kaxinawá em cena: filmes indígenas na Praia do Carapanã

Daniela Marchese

Antropóloga da Universidade de Siena, Itália.

E-mail: danimare@libero.it

Recebido em: 30/09/2013.

Aprovado em: 29/11/2013.

Resumo: O presente artigo analisa a produção de filmes realizados por uma jovem liderança da Terra Indígena Kaxinawá Praia do Carapanã (Acre), demarcada no ano 2000. O tema da cultura, que resulta central nas diferentes produções, emerge dos filmes através dos seus poliédricos significados: o de cultura erudita, originariamente pertencente ao mundo ocidental, o de cultura como discurso indígena sobre a própria tradição e o de nova identidade cultural dos Kaxinawá.

Palavras-Chave: Acre. Kaxinawá. Filmes indígenas. Cultura. Demarcação.

The Kaxinawá on the screen: indigenous films in Praia do Carapanã

Abstract: This article analyzes the production of films by a young leader of the Terra Indígena Kaxinawá Praia do Carapanã (Acre, Brazil), demarcated in 2000. The theme of culture, resulting in central different productions, emerges from the films through its polyhedral meanings: that of high culture, originally belonging to the Occidental world, that of culture as indigenous discourse on their own tradition and that of the new cultural identity of the Kaxinawá.

Keywords: Acre. Kaxinawá. Indigenous films. Cultura. Demarcation.

Introdução

Os Kaxinawá da Praia do Carapanã, no Acre, que viram a própria terra demarcada somente no ano 2000, são protagonistas de uma considerável produção de vídeos¹, fato que tentarei analisar, relacionando-o ao processo de construção territorial e à luz dos conceitos de cultura e “cultura”, como expresso recentemente por Carneiro da Cunha, em concordância com Keesing e Sahlins².

O realizador de vídeos dessa jovem terra é Zezinho, um Agente Agroflorestal Indígena (AAFI), filho de um dos dois líderes da Praia do Carapanã. Ele já realizou diversos filmes desde 2006 e sua filmografia reflete, de certo modo, o percurso cultural que seguiram os Kaxinawá da Praia do Carapanã depois de conseguir a demarcação da terra.

Trata-se de uma Terra Indígena (TI) que poderemos definir quase como “criada do nada”, porque na área onde surgiu, até metade dos anos 1980, vivia uma única grande família indígena, a de Jorge, um índio-seringueiro³ que atualmente é o chefe histórico desta área. Como estratégia para conseguir realizar seu projeto, considerado utópico também por parte do antropólogo indigenista que estava acompanhando as demarcações de outras terras naquela região e aproveitando a posição estratégica do lugar em que vivia, que se encontrava na metade da estrada entre a TI do Jordão e a cidade de Tarauacá, Jorge iniciou a divulgar o seu sonho entre os parentes⁴ que passavam por aquela parte do rio e que frequentemente pediam hospedagem na sua casa. Assim, muitos começaram a se transferir para aquela área, que, aos poucos, se tornou sempre mais povoada de Kaxinawá, alguns provenientes de seringais⁵, outros de outras terras indígenas.

1 Desde 1997 uma ONG indigenista, Vídeo nas Aldeias, opera no Brasil na formação de jovens indígenas como realizadores de vídeos. A produção audiovisual dessa nova geração de autores ashaninka, kuikuro, panará, ikepeng, huni kuí, mais conhecidos como kaxinawá, e muitos outros, hoje é considerável, seja em quantidade, em qualidade e impacto social.

2 Manuela Carneiro da Cunha (2009), como Keesing (2000) e Sahlins (2000), reflete sobre as causas que levaram à reificação do conceito de cultura e ao seu uso consequente no exercício político dos contextos periféricos e locais, nos quais é usado para mediar e controlar as relações com a sociedade dominante.

3 Índio que trabalha na extração da borracha.

4 Termo com o qual se referem a outros Kaxinawá ou a outros indígenas, em geral.

5 Áreas de floresta organizadas e utilizadas para extração da borracha. Para aprofundar o tema da organização espacial do seringal ver Marchese, 2005.

Entre as primeiras famílias a mudar-se, em 1990, estava a do professor Joaquim Maná, o qual abriu imediatamente uma escola que logo se tornou o elemento catalisador de um fluxo migratório que criou as condições numéricas efetivas para poder reivindicar a demarcação. Joaquim, que provinha do Jordão, tinha deixado a profissão de seringueiro em 1983, quando foi alfabetizado e se transformou em professor⁶, graças aos cursos organizados pela Comissão Pró-Índio do Acre (CPI/AC), uma ONG indigenista que começou a funcionar no estado no final dos anos 1970.

Desde o início, Joaquim desempenhou seu papel de professor como o de defensor e protetor da cultura kaxinawá. Para ele, o discurso sobre a valorização cultural está totalmente ligado à demarcação da terra e à possibilidade de hoje viver nas aldeias, fato que ele interpreta como “retorno ao passado”, como se pode deduzir dessa entrevista de setembro de 2005⁷:

– Depois de cinco ou seis gerações, estão voltando coisas anteriores ao contato... Por exemplo, a concentração de famílias (nas aldeias). Assim se recomeça a fazer festas, a gente se junta para comer e organizar o trabalho de hoje ou de amanhã, etc. (da maneira kaxinawá), dividindo as tarefas de quem vai pra caça, quem vai pra pesca, etc. Aquilo que se fazia praticamente cem anos atrás. Estamos procurando pelo menos estar juntos e pensar conforme esse novo modelo de vida...

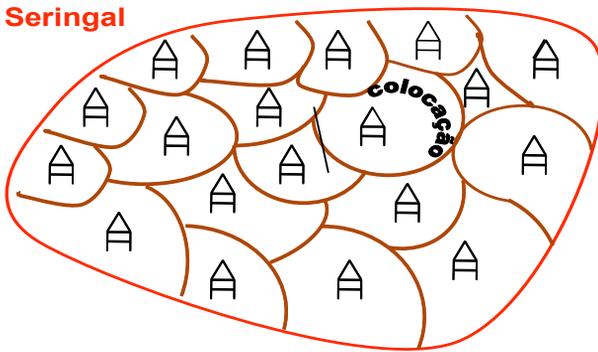
Joaquim define esse modo de viver em aldeias da terra demarcada como “novo modelo de vida”, em contraposição implícita àquele do recente passado do seringal, no qual se vivia em casas espalhadas pelas florestas (figura 1), funcionais ao trabalho de extrativismo⁸, mas não às atividades coletivas, consideradas características da cultura kaxinawá e hoje consentidas pela convivência na aldeia (figura 2).

6 Joaquim Maná Paula Kaxinawá hoje é doutor em linguística: em 19 de dezembro de 2014 defendeu na UnB sua tese de doutorado sobre a língua kaxinawá.

7 Informação verbal fornecida por Joaquim Maná Paula Kaxinawá em setembro de 2005, no Centro de Formação dos Povos da Floresta de Rio Branco (AC).

8 A respeito, ver Marchese, 2005, p. 19-45.

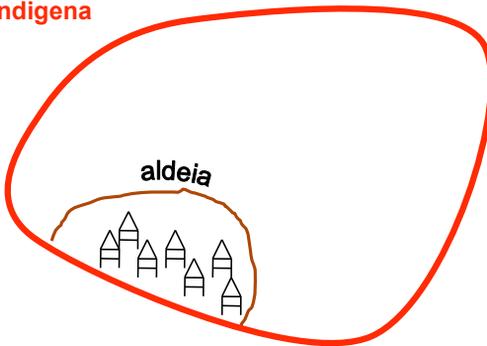
Figura 1 – Seringal (as casas são construídas no centro do espaço de trabalho resultando, assim, distante uma da outra).



Fonte: Marchese, 2007, p. 68.

Figura 2 – Aldeia (as casas são construídas uma perto da outra favorecendo, assim, as atividades coletivas).

Terra Indígena



Fonte: Marchese, 2012b, p. 235.

O assunto sobre a cultura e sua valorização, levado adiante durante anos por Joaquim, alimentou o que poderíamos definir, usando as palavras de Weber (2006), um movimento “pró-cultura”, hoje relevante na Praia do Carapanã. Sabemos que se trata de um fenômeno generalizado entre os indígenas do Brasil. Este movimento é certamente alimentado

também pelo fato de que hoje muitos “projetos” são mais facilmente financiados se de alguma forma referirem-se à valorização cultural. Este processo de valorização cultural foi iniciado na Praia do Carapanã por Joaquim e continua hoje, em nova forma, graças às realizações de vídeos do seu filho Zezinho (figura 3).

Figura 3 – Zezinho filmando momentos da vida cultural de sua aldeia



Fonte: Marchese, 2012a, p. 309. Fotografia da Praia do Carapanã, aldeia Mucuripe, ano 2006. Foto de Daniela Marchese.

Zezinho realizou diversos filmes desde 2006:

1. Xinã bena / Novos tempos (2006)
2. Maná Bai, o caminho do meu pai (2007)
3. Ma Ê Dami Xina / Já me transformei em imagem (2008)
4. Katxa Nawa (2008)
5. Filmando Maná Bai (2008) (di Vincent Carelli)
6. Uma escola huni kuĩ (2008)
7. Bimi, mestra de kene (2009)
8. Kene Yuxi / A volta do Kene (2010)
9. Nixpu Pima (em produção)

Para a análise que se pretende fazer, se incluiu também *Filmando Maná Bai*, um filme de 2008, do qual Zezinho não é o autor e sim o protagonista, no qual ele narra como foi a experiência de filmar seu pai.

“Filme e História”

O primeiro e o segundo filme são, por assim dizer, históricos. Um reconstrói o passado do povo *huni kuĩ* posto em confronto com a realidade atual, o outro trata da história pessoal do líder Joaquim Maná. Outro aspecto histórico é o de se colocarem como alicerce da construção de uma história: a dos Kaxinawá da Praia do Carapanã.

Xinã Bena, Novos Tempos, narra o cotidiano na aldeia São Joaquim na terra indígena do Jordão. Agostinho, pajé e ancião do lugar, junto à sua esposa e ao sogro, relembram a época em que viviam subjugados pelos patrões brancos nos seringais e festejam agora os “novos tempos”, nos quais, graças à terra demarcada, podem voltar a ensinar suas tradições aos filhos e netos. O filme trata da situação de não liberdade sob a qual viveram por longos anos, mas focaliza sobretudo a relação entre a “conquista da demarcação” da terra e a possibilidade de “voltar a praticar a própria cultura”.

A história continua com o segundo filme, *Maná Bai*, a história do meu pai, e, dessa vez, o sujeito escolhido por Zezinho, ou melhor, de comum acordo com o pai, é a história de Joaquim Maná. Trata-se do único filme realizado fora do projeto Vídeo nas Aldeias, produzido pelo Programa Revelando Brasis Ano II, do Ministério da Cultura (Minc), para o qual o projeto de Zezinho foi selecionado. O filme enfatiza o percurso profissional e de vida de Joaquim, que se transforma de “seringueiro analfabeto” a “índio graduado”. Essa associação, implícita no filme, faz referência a um tipo de metamorfose identitária. O percurso de transformação é longo e a ele se acrescenta o discurso de Joaquim sobre a valorização da cultura.

A cultura da qual se fala no filme não é apenas a da “tradição kaxinawá”, mas também aquela que podemos definir “erudita do mundo ocidental”: é de fato central no filme o acontecimento da graduação de Joaquim na Universidade do Mato Grosso. Estas duas formas de cultura se relacionam de modo dialético e se completam. Uma não pode existir sem a outra na atual realidade indígena, em

época da globalização. Joaquim é representado como aquele que conhece e encara os dois mundos: o indígena, porque parte da própria origem, e o da sociedade ocidental, como resultado do esforço e das capacidades pessoais usadas ao longo do seu percurso de estudos e profissional. Personificando ambos os lados, o da realidade indígena e o da realidade ocidental, Joaquim torna-se mediador da relação entre os dois mundos e as respectivas culturas.

“Filme e metarreflexão”

Os terceiro e quinto filmes, *Ma Ê Dami Xina*⁹ e *Filmando Maná Bai*, ambos de 2008, assumem características metalinguísticas e desenvolvem uma reflexão sobre o uso da câmera, suas potencialidades e seus efeitos.

O primeiro dos dois é uma declaração do uso que se quer fazer hoje em dia do vídeo como registro para as futuras gerações kaxinawá, mas, ao mesmo tempo, revela explicitamente as funções que ele pode assumir na relação com o mundo não-indígena, perante o qual pode ser utilizado para “afirmar e conservar a identidade”, como evidencia Ginsburg (apud TURNER, 1993, p. 83). O filme é realizado a partir das reflexões de três personagens: Bisku e Agostinho, ambos pajés do Jordão, e Joaquim, chefe da Praia do Carapanã. Suas falas são intervaladas com muitas imagens de repertório¹⁰, que reconstroem a história como os Kaxinawá a teorizaram e a contam hoje¹¹. O filme começa com Bisku que, interrogado pelo filho, pinta

9 Este filme será apresentado no 65º Festival Internacional de Filme de Berlim, em fevereiro de 2015.

10 Entre as imagens de repertório mais interessantes estão as de Harald Schultz e Vilma Chiara, que filmaram, em 1952, os Kaxinawá do Alto Purus, e as da história mais recente da época de Chico Mendes e da Aliança dos Povos da Floresta, (índios e seringueiros).

11 A CPI/AC publicou um texto de história, cujo título é “Índios no Acre - História e organização” (COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DO ACRE, 2002), que é fruto da elaboração dos materiais produzidos pelos indígenas durante os cursos de formação para professores indígenas. Trata-se de um texto cujo objetivo é ver do ponto de vista indígena a história, que é dividida em cinco “tempos”: Tempo das Malocas, antes do contato com os não indígenas; Tempo das Correrias, época do contato, das invasões dos territórios indígenas e no qual os índios fugiam para as nascentes e se espalhavam pelo território; Tempo do Cativo, época na qual foram submetidos aos trabalhos nos seringais subjugados a um patrão; Tempo dos Direitos,

um quadro idealizado da beleza e harmonia da vida dos Kaxinawá antes do contato com os não indígenas. Com Agostinho a conversa segue outro rumo e se torna reflexão sobre a utilidade das gravações em vídeo. O título do filme, *Já me transformei em imagem*, resume bem a ideia que as futuras gerações poderão continuar a valer-se dos conhecimentos e dos testemunhos dos mais velhos, mesmo depois da morte destes. As palavras de Joaquim são conclusivas e evidenciam como esse registro pode ter também outro fim, fazendo conhecer a realidade indígena aos não indígenas, ponto de partida para que eles possam “respeitar o modo de viver dos Kaxinawá, a língua e a terra deles”. Nessa perspectiva, o filme se tornaria instrumento que permite a comunicação e a relação dentro do mundo indígena e entre as diversas gerações, e também fora deste, com os sujeitos da nação, minimizando as disparidades temporais e espaciais, ou melhor, geracionais e culturais.

Filmando Maná Bai, o filme-entrevista no qual Zezinho é o protagonista, e não o realizador, é a descrição-reflexão da experiência feita por ele na realização do filme *Maná Bai, a história do meu pai*. Na entrevista, Zezinho conta que esse filme nasceu do encontro entre a proposta do seu pai de segui-lo para filmar a própria formatura e o desejo de Zezinho de realizar um filme sobre ele. Um encontro nada simples porque as relações pai e filho no mundo indígena, segundo ele, não são tão descontraídas como no mundo dos brancos. Também reflete sobre as dificuldades postas pelo projeto em contar aquela história individual, inserindo-a, porém, no contexto mais amplo que é o do povo *huni kuĩ*. Zezinho também descreve a experiência realizada no âmbito da formação do projeto “Revelando os Brasis”, no qual era o único indígena e, ao mesmo tempo, a pessoa com mais experiência com vídeo. Ressalta que tal fato era percebido como incongruente aos olhos dos outros participantes que tinham dificuldades em reconhecer ele como índio, deixando transparecer estereótipos e preconceitos dos quais eram portadores. Zezinho faz uma reflexão sobre o modo demasiado técnico e teórico de impostar a formação durante o curso: ele o define como distante

época da luta pela terra, do nascimento das cooperativas indígenas, das escolas da floresta; Tempo do Governo dos Índios, que seria a época presente, aquela da demarcação de terras, das organizações indígenas, dos professores, agentes de saúde e agroflorestais e dos realizadores de vídeos: o tempo da gestão das terras indígenas “conquistadas”.

"do modo indígena" que privilegiaria "o aprender fazendo", linha metodológico-didática adotada pelo Vídeo nas Aldeias. Esse filme ofereceu a Zezinho a possibilidade de estar, por uma vez, do outro lado da câmera, promovendo a própria imagem de índio-cineasta que problematiza questões ligadas ao seu trabalho e ao fato de viver entre dois mundos: o indígena e o ocidental. Ele reflete sobre a percepção que se tem dos índios na sociedade brasileira e sobre como essa dupla dimensão de vida ainda é vista como contraditória.

“Filme e cultura”

Em *Katxa Nawa* (2008), *Kene Yuxi* (2010) e *Nixpu Pima* (em fase de produção), e também nos curtas-metragens *Uma escola huni kuĩ*, de 2008, e *Bimi, mestra de kene*, de 2009, é central o tema da cultura. São os últimos em ordem cronológica e, se inseridos no conjunto de filmes produzidos até agora na Praia do Carapanã, oferecem uma ideia de como se está desenvolvendo o discurso sobre a valorização cultural iniciado por Joaquim Maná e hoje levado adiante por Zezinho através da realização de filmes.

Kaxta Nawa é o primeiro dessa série e trata do homônimo ritual da fertilidade. O primeiro *katxa nawa* filmado foi realizado na Praia do Carapanã com o dinheiro do Prêmio Cultura Indígena, ganho por Joaquim. Foi ele quem quis aquela festa e Zezinho quem a filmou. É um filme que representa o coletivo, diferentemente dos precedentes, que foram centrados em indivíduos. Para que ele fosse realizado, foi convidada toda a comunidade da terra indígena. Apesar de o filme privilegiar um olhar de conjunto, um espaço em primeiro plano é oferecido a duas figuras consideradas as mais influentes entre aquelas presentes nessa ocasião: Agostinho e Joaquim. Depois de *Maná Bai*, de 2007, Joaquim não abandonou mais a cena e aparece em todos os outros filmes até agora produzidos por Zezinho, nos quais assume um papel que poderíamos definir de “intelectual kaxinawá” que reflete sobre as questões da cultura e os seus reflexos políticos.

Os curtas-metragens *Uma escola huni kuĩ* e *Bimi, mestra de kene*, nos dão algumas pinceladas sobre o mundo das crianças e das mulheres. O primeiro oferece uma imagem da escola indígena através da qual se percebe o conceito de educação escolar da maneira que foi reelaborado pelos Kaxinawá e sobre o qual se fundamentam intervenções didáticas

específicas. A escola *huni kuĩ* dá o mesmo espaço à aprendizagem teórica e prática. Ensina a ler e escrever, mas estes instrumentos da cultura dos brancos são utilizados para dar visibilidade à cultura indígena. Internamente é contemplada também a aprendizagem de rituais, cantos e de competências relativas à produção e subsistência.

O segundo curta-metragem trata do tema da aquisição do conhecimento sobre *kene*, os motivos reportados na tessitura e nos desenhos corporais, que são considerados uma marca distintiva da identidade kaxinawá. Esse filme dá relevância à visão kaxinawá da aprendizagem que remete ao conceito, expresso por Kensinger (1995), de "corpo que aprende", segundo o qual o conhecimento viria literalmente incorporado. Na concepção kaxinawá, o conhecimento sobre *kene* residiria nos olhos, por isso, tratados com sumo de folhas que permitiriam "a visão" daqueles desenhos e, conseqüentemente, a possibilidade de reproduzi-los.

Kene Yuxi, que poderíamos traduzir como "O espírito do *kene*", talvez seja o filme mais interessante entre os realizados até agora por Zezinho. Dá também uma certa visibilidade ao mundo feminino e oferece uma visão articulada e diversificada sobre a realidade kaxinawá e sobre as múltiplas faces que o discurso sobre a cultura pode assumir nos vários contextos. Em geral, trata da tentativa de inverter o abandono das tradições. Continua com as pesquisas desenvolvidas por Joaquim Maná sobre o que é considerado o "grafismo tradicional kaxinawá", ou seja, o *kene*.

As gravações de *Kene Yuxi* aconteceram num período de três anos por causa das dificuldades encontradas e depois sabiamente incluídas nas edições como parte integrante daquele mosaico que dá uma visão panorâmica da atualidade dos Kaxinawá. No início, a voz em *off* de Zezinho, característica comum também às outras produções, explica a origem, a motivação e as intenções do filme, nascido do trabalho de pesquisa do pai para a monografia defendida em 2006. E é exatamente da pesquisa que quer se apropriar definitivamente para não deixá-la mais apenas nas mãos dos brancos (quase sempre antropólogos), dado que é sobre ela que se fundamenta o discurso da valorização cultural que se pretende realizar. Um grupo de representantes das mulheres da Praia do Carapanã gostaria de chegar até a terra indígena do Jordão, escolhida para confrontar-se com outras mulheres sobre *kene*, mas é um lugar onde não conseguirá entrar. O filme documenta a conversa tensa entre Zezinho e um representante do Jordão que exige um pagamento pela entrada deles na terra indígena. Zezinho procura esclarecer que não lucrará com aquela documentação sobre os *kene*, que tem, ao contrário, a intenção de

reforçar, registrar, socializar e divulgar o conhecimento do patrimônio comum kaxinawá. Superada a tentação de desistir do seu projeto de filme, a voz em *off* de Zezinho conta sobre a decisão de continuar de qualquer maneira, autonomamente, aquele trabalho. Por isso, depois de uma longa organização e graças ao financiamento de um projeto do Iphan destinado à regização oficial¹² dos *kene* como patrimônio cultural *huni kuĩ*, Zezinho convidou os parentes da Praia do Carapanã na sua aldeia para realizar um laboratório sobre os *kene*. Imagens de repertório são o pano de fundo para uma reconstrução histórica na qual se evidencia, por um lado, a relação entre a fragmentação do conhecimento *huni kuĩ* sobre os *kene* e as condições de semiescravidão às quais foram obrigados os Kaxinawá na época dos seringais, e por outro, a possibilidade de recuperação graças à vida de hoje na terra demarcada. Ao longo desse percurso histórico, algumas coisas foram perdidas e isso é demonstrado pelo fato de que não existe um acordo, por exemplo, sobre os nomes dos motivos *kene*, alguns dos quais atribuídos a desenhos errados, como se vê no livro de Joaquim. O laboratório do Iphan permitiu a revisão dos dados sobre os quais se elaborou um novo livro que se decidiu levar aos parentes do Purus¹³ para que os *kene* registrados pudessem ser comparados com os deles. A realidade encontrada no Purus é filmada e comentada criticamente por Zezinho. O filme mostra uma sociedade dividida em duas pelas gerações: de um lado os mais velhos detentores do conhecimento *huni kuĩ*, não subjugados pelos acontecimentos passados; do outro os jovens que, tornando-se evangélicos, não valorizam aquele conhecimento e até mesmo o rejeitam. Esse filme não relega o discurso da cultura apenas à valorização daquela tradicional e à sua retórica baseada no confronto com épocas passadas, mas sim se abre a situações diferentes que interessam hoje a uma parte dos jovens kaxinawá, para os quais a cultura valorizada não é a cultura *huni kuĩ*, mas aquela proveniente do mundo dos brancos.

O filme sobre *Nixpu Pima* ainda está em produção, em virtude do novo cargo que Zezinho assumiu como Assessor Especial dos Povos Indígenas no governo do Acre, empossado no dia 1º de janeiro de 2011. Essa nova atividade não lhe proporcionou o tempo necessário

12 As imagens do filme serviriam para documentar o processo de realização e o produto final para o Iphan reconhecê-lo como patrimônio cultural *huni kuĩ*. No final, ocorreram muitos problemas burocráticos e o reconhecimento oficial dos desenhos kaxinawá não se realizou.

13 Os kaxinawá do Purus estão entres os últimos contatados e por isso são considerados um dos grupos mais “tradicionais”.

para dedicar-se à respectiva edição. Não é excluída a possível relação entre tal escolha do governo por Zezinho e seu trabalho de cineasta¹⁴. Como explica Turner, de fato, ser um *cameraman* e um editor de vídeo significaria “cumular um papel de prestígio dentro da comunidade e uma forma de mediação importante, política e culturalmente, com a sociedade ocidental”. (TURNER, 1993, p. 85-86)

O filme tratará do *nixpu pima*, conhecido como batismo kaxinawá, um ritual de passagem que prevê a pintura dos dentes com a planta do *nixpu* (FIGURA 4) e que teria a função de fazer incorporar o conhecimento aos iniciados para transformar lhos em adultos fortes e bons trabalhadores. Para filmar, foi organizado um grande *nixpu pima*, do qual participei, e que exigiu longos preparativos. Foi procurado um pajé que ainda conservasse o conhecimento das músicas que acompanham as várias passagens do ritual e foram convidados todos os moradores da TI.

Figura 4 – Pintura dos dentes com o *nixpu*



Fonte: Marchese, 2012a, p. 321. Fotografia na Praia do Carapã, Aldeia Povo Junto no Futuro, outubro de 2009.

¹⁴ Isso se pode observar também no currículo do Zezinho, publicado na página web do governo do Acre, na qual além dos dados pessoais e da formação dele é evidenciada a sua trajetória profissional: foi presidente da Associação dos Produtores e Agricultores Kaxinawá da Praia do Carapanã (ASKAPA) durante dois mandatos; foi presidente da Associação do Movimento dos Agentes Agroflorestais Indígenas do Acre (AMAAIAC); foi jurado do Festival de Cinema Indígena de Nova York por duas vezes; é conselheiro da ONG Vídeo nas Aldeias; escreveu vários livros sobre gestão territorial e ambiental.

Como afirma Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 313):

Enquanto a antropologia contemporânea, como Marshall Sahlins apontou, vem procurando se desfazer da noção de cultura, por politicamente incorreta (e deixá-la aos cuidados dos estudos culturais), vários povos estão mais do que nunca celebrando suas 'culturas' e utilizando-a com sucesso para obter reparações por danos políticos. A política acadêmica e a política étnica caminham em direções contrárias. Mas a academia não pode ignorar que a 'cultura' está ressurgindo para assombrar a teoria ocidental [...]. [grifos do autor]

A esse ponto, é necessário esclarecer a distinção entre cultura e "cultura", como Cunha a define. Ela fala da primeira, da cultura sem aspas, como de "[...] um complexo unitário de pressupostos, modos de pensamento, hábitos e estilos que interagem entre si, conectados por caminhos secretos e explícitos com os arranjos práticos de uma sociedade [...]" (CUNHA, 2009, p. 357). Sobre a segunda, a "cultura" com aspas, ela afirma que "[...] tem a propriedade de uma metalinguagem: é uma noção reflexiva que de certo modo fala de si mesma." (CUNHA, 2009, p. 356).

Lidos através desta lente, os filmes produzidos na Praia do Carapanã revelam ter uma relação com ambas: com a cultura, se vistos como processo, e com a "cultura" se vistos como produto.

Cultura e "Cultura" através dos filmes

O que acontece quando a "cultura" contamina e é contaminada por aquilo de que fala, ou seja, pela cultura? Essa pergunta, que Cunha se põe a respeito da questão dos direitos intelectuais dos indígenas, também parece apropriada se transposta à questão da produção dos filmes indígenas analisados na dupla perspectiva de "produtos" e de "processos".

A realização de um filme põe em evidência uma série de processos que podem resultar interessantes ao menos quanto ao filme visto na sua forma final de produto. Buscarei, portanto agora, entrar nesse tipo de análise dos filmes, evitando, porém, as questões mais técnicas, como as relativas ao estilo das filmagens, aos tipos de enquadramento utilizados pelos indígenas, às sequências e cortes

realizados nas edições dos filmes ou sobre a linguagem narrativa escolhida. Ao contrário, tentarei observar o filme como produto que mostra a "cultura" que, enquanto reflexão e discurso indígena sobre a cultura, tem um valor político forte. Mas o filme e a sua realização também despertam processos que são intrinsecamente culturais e que, portanto, nos falam da nova realidade e identidade indígena, no nosso caso daquela dos Kaxinawá da Praia do Carapanã.

O filme como processo

Podem acontecer que exatamente na ocasião das filmagens de um novo vídeo se vá a procurar informações dos mais velhos para poder dar vida novamente à pressuposta "forma originária" de uma festa, de um modo de produzir ou de cantar. Não há dúvidas que práticas em desuso, manualidades entorpecidas, possam encontrar no processo de realização do filme a ocasião propícia para reavivar-se e manifestar-se. Tal processo teria a ver com a cultura não apenas porque representa a ocasião para despertar conhecimentos tradicionais adormecidos por algumas gerações ou fragmentados pelos eventos históricos. Os seus efeitos seriam observados também por uma perspectiva mais ampla, sendo capaz de incluir o contexto global no qual os indígenas da Praia do Carapanã e, de modo mais geral, todos os outros, estão inseridos, recompondo assim um quadro mais verdadeiro sobre a dimensão cultural dos Kaxinawá de hoje.

O filme como processo que se ativa na organização e realização dessas festas e laboratórios, durante os quais pude constatar o interesse real em aprender dos mestres mais velhos e do pajé, tem a ver com a cultura não apenas de modo limitado à valorização da considerada cultura tradicional mas, sobretudo, em relação ao fato que poria em evidência a nova maneira de ser kaxinawá hoje: valorizando a tradição, mas sem renunciar aos desafios postos pela modernidade, como sujeitos do próprio discurso político. Como observa Ginsburg (apud TURNER, 1993, p. 83, grifo do autor), "a autodocumentação cultural indígena tende a focar não a recuperação de uma visão idealizada da cultura antes do contato, mas os 'processos de construção da identidade' no atual momento cultural".

Além disso, Turner (1993) observa que, na apropriação da tecnologia por povos indígenas, são os contextos de autodeterminação

aqueles nos quais a câmera tenderia a ser usada para afirmar e conservar a identidade e o material filmado trataria do registro da cultura tradicional. Apesar de falarem da cultura "tradicional", esses trabalhos não teriam de ser lidos de acordo com a noção de "autenticidade" porque, como ressalta Turner (1993), enfatizariam a atual identidade étnica através da construção de representações "híbridas" que combinam aspectos da cultura de massa e da tecnologia com elementos mais tradicionais. Assim, o filme, se analisado como processo, nos fala da identidade dos indígenas de hoje, que

[...] estão muito mais preocupados em apostar no futuro – demonstrando seu dinamismo cultural – que com a simples preservação de traços culturais que nós filtramos como 'autênticos', em referência à imagem idealizada e genérica de índio que continua sendo propagada pela grande mídia. (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 255, grifo do autor)

Trata-se, portanto, de afinar a capacidade de observação para poder colher o dinamismo cultural velado de "tradicionalismo".

O filme como produto

Trabalhando nas legendas de alguns desses filmes, logo me dei conta que se tratava de produtos que, pelo fato de ser um discurso/uma reflexão sobre a cultura, entram no âmbito daquilo que Carneiro da Cunha define "cultura" entre aspas. E por isso, quando decidi organizar o meu último período em campo durante o *nixpu pima* que seria registrado, esperava presenciar uma festa organizada para ser filmada, na qual os participantes também fossem em parte atores, no sentido cinematográfico. Em vez disso, encontrei-me diante de uma festa de uma semana, cujos presentes, com exceção do pajé, não se preocupavam nem um pouco com a câmera. Isso era demonstrado também pelo fato de que, apesar de Zezinho não estar presente para filmar em algumas fases cruciais do ritual, ninguém se preocupou em esperá-lo ou em ir chamá-lo. Ao contrário, todos se demonstravam atentíssimos no intento de aprender do pajé as músicas para poder realizar da melhor maneira possível o *nixpu pima*. A atenção principal centrava-se no aprendizado real do que é considerado pertencer à

própria cultura tradicional, e não no ser filmado. Observar isso me fez notar o quanto "cultura" e cultura estão de fato em uma relação dialética e circular alimentada pela produção de filmes: se vai procurar as pessoas mais velhas, conhecedoras do saber indígena, para realizar laboratórios e festas que põem em cena a cultura (sem aspas) para ser filmada, mas cujo produto final, o filme feito pelos mesmos indígenas, não poderá ser outra coisa senão um "discurso sobre a mesma". Portanto, em última análise, esse filme tratará da "cultura" (entre aspas), enquanto assumir conotações metalinguísticas e funções políticas. O filme como produto, que circula também em contexto extra-indígena, é sobretudo um "instrumento político e de autorreflexão", como explica Isaac Pinhanta, um índio ashaninka:

O fato de ser indígena e diretor dá a possibilidade de decidir o que mostrar e o que não mostrar para fora, de trocar experiências com outros povos e de refletir sobre as mudanças que nos interessam e, assim, sobre o curso que queremos dar à nossa própria história¹⁵.

Terence Turner (1993), um dos primeiros a por nas mãos dos indígenas uma câmera e o processo de edição já no início dos anos 1990, reflete sobre como os Kaiapó se apropriaram do uso do vídeo, utilizando-o para mediar uma série de relações entre a sociedade Kaiapó e a brasileira. Afrontando o tema da objetivação cultural que comporta de fato uma metarreflexão, aquela que os Kaiapó fazem sobre a própria cultura, Turner evidencia como essa objetivação, que é uma representação deles mesmos, foi transformada por eles em "identidade étnica" que, em última análise, se torna instrumento político nas estratégias postas em ação na relação com a sociedade nacional. Turner (1993, p. 114) responde às críticas de quem sustenta que essa construção de "representação" seja apenas um projeto ocidental, em um certo sentido, padecido pelos indígenas:

Contra esta ideia, tentei descrever como os Kaiapó conseguiram perceber em grande medida o poder da tecnologia do vídeo e sua influência; como, por formas variadas, a apresentação de sua própria cultura com o vídeo e seu uso 'para o consumo Kaiapó' originaram-se de suas próprias motivações conscientes; e como eles

15 Informação verbal fornecida por Isaac Pinhanta Ashaninka, em junho 2006. Sobre esse assunto ver Corrêa; Bloch; Carelli, 2004, p.17 e Corrêa; Bloch; Carelli, 2006, p. 16.

conseguiram, em parte pelo uso da tecnologia do vídeo, ganhar um 'lugar' significativo e ser algo bem diferente daquilo que o 'ocidente' [...] tentou 'permitir'. Em termos mais concretos, este 'lugar' agora soma uma série de reservas, que totalizam aproximadamente a área da Escócia [...] (grifos do autor).

O caso dos Kaiapó é exemplar pela capacidade que tiveram de transformar o próprio movimento de reivindicação territorial em evento midiático, manipulando bem a própria imagem e obtendo, em fim, uma vasta área demarcada. Na Praia do Carapanã, ao contrário, não é o uso do vídeo que contribuiu para a demarcação da terra, mas a demarcação da terra que, entre outras coisas, favoreceu também a produção de filmes.

Concluo tentando dar uma resposta à pergunta de Cunha: é na relação dialética criada quando a "cultura" contamina e é contaminada por aquilo de que fala, ou seja, pela cultura, que se delinea a identidade atual dos Kaxinawá, a qual é permeada por um dinamismo que, paradoxalmente, se traveste de uma etnicidade estática para pôr em prática as próprias estratégias políticas. Os filmes de Zezinho também mostram isso.

Referências

COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DO ACRE (CPI/AC). **Índios do Acre: história e Organização**. 2. ed. Brasília, DF: MEC, 2002.

CORRÊA, M.; BLOCH, S.; CARELLI, V. **Mostra Vídeo nas Aldeias. Um olhar indígena**. Olinda: Sol Gráfica, 2004.

CORRÊA, M.; BLOCH, S.; CARELLI, V. **Mostra Vídeo nas Aldeias. Um olhar indígena**. Olinda: Sol Gráfica, 2006.

CUNHA, M. C. Cultura" e cultura: conhecimento tradicionais e direitos intelectuais. In: _____ (org.). **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GALLOIS, D. T. , CARELLI, V. Diálogos entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo. **Revista de Antropologia**, v. 38, n. 1, p. 205-259, 1995.

KEESING, R. Le teorie della cultura rivisitate. In: BOROFKY, R. (**a cura di**), **L'antropologia culturale oggi**. Roma: Meltemi, 2000.

KENSINGER, M. K. **How real people ought to live: the Cashinahua of Eastern Peru**. Prospect Heights: Wave Land Press, 1995.

MARCHESE, D. **Eu entro pela perna direita**. Rio Branco: EDUFAC, 2005.

_____. Indios Kaxinawá dell'Acre (Brasile): Riflessioni su spazio e territorio. In: Solinas, P. G. (org.). **Campo, Spazio, Territorio. Approcci antropologici**. Catania: Ed.It, 2007. p. 61-75.

_____. La "cultura" filmata: uno sguardo kaxinawá sulla realtà. In: CASSELLA PALTRINIERI, A. (org.). **Incontri transatlantici. Il Brasile negli studi dell'antropologia italiana**. Aprilia: Novalogos, 2012a. p. 309-325.

_____. **Costruire territorio e far cultura: il caso degli indios Huni Kuñ della terra Indígena Kaxinawá Praia do Carapanã (Acre, Brasile)**. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia)– Università di Siena, Siena, 2012b.

SAHLINS, M. Addio tristi tropici: l'etnografia nel contesto storico del mondo moderno. In: BOROFKY, R. (**a cura di**) **L'antropologia culturale oggi**. Roma: Meltemi, 2000.

SCHULTZ, H.; CHIARA, W. Informações sobre os índios do Alto rio Purus. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, v. 9, p.181-201, USP, 1955.

TURNER, T. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do Vídeo”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 36, p. 81-121, 1993.

WEBER, I. **Um copo de cultura**. Os Huni Kuin (Kaxinawá) do rio Humaitá e a escola. Rio Branco: EDUFAC, 2006.