



# A CENA DE DISSENSO EM "MEMY BIJOK": O QUE OS KAYAPÓ NOS ENSINAM SOBRE CINEMA, ESTÉTICA E POLÍTICA<sup>1</sup>

SCENE OF DISSENSUS IN "MEMY BIJOK": WHAT KAYAPÓ PEOPLE TEACH US ABOUT CINEMA, AESTHETICS AND POLITICS

LA ESCENA DEL DISENSO EN "MEMY BIJOK": LO QUE NOS ENSEÑAN LOS KAYAPÓ SOBRE CINE, ESTÉTICA Y POLÍTICA

## Leandro Lage

■ Professor da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista de Produtividade do CNPq.

■ *Profesor de la Universidad Federal de Pará (UFPA). Doctor en Comunicación por la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG). Becario de Productividad del CNPq.*

■ Email: leandrorlage@gmail.com

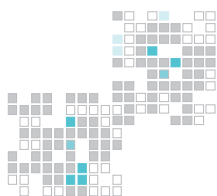
## Angela Nelly Gomes

■ Professora do bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (UFPA).

■ *Profesora de la Licenciatura en Cine y Audiovisual de la Universidad Federal de Pará (UFPA). Doctoranda en el Programa de Postgrado en Comunicación, Cultura y Amazonia (UFPA).*

■ Email: anelly@ufpa.br

208



Trabalho desenvolvido a partir dos projetos de pesquisa intitulados "Alegorias do sofrimento e da resistência" e "O destino da indignação: imagem e sublevações na Amazônia", financiados pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

## RESUMO

Este texto traz uma reflexão sobre imagem, estética e política à luz das noções de “regime de imageidade” e “cena de dissenso”, de Rancière, a partir da análise do filme “Memy Bijok: a festa dos homens” (2018), do Coletivo Bature de indígenas Mebêngôkre-Kayapó. Argumentamos que o filme, compreendido enquanto construção cultural, ação política e poética de resistência, evidencia a dimensão vinculadora da imagem, para além da dimensão representacional, e coloca em questão a própria operatividade da imagem na estruturação de um mundo comum, convocando-nos a pensar os modos de saber intrínsecos aos regimes de imageidade pelos quais transitamos.

**PALAVRAS-CHAVE:** CINEMA INDÍGENA; MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ; IMAGEM; CENA DE DISSENSO.

## ABSTRACT

This paper proposes a reflection on image, aesthetics and politics from the notion of "regime of image" and "scene of dissensus", by Rancière, from the analysis of the film "Memy Bijok: a festa dos homens" (2018), by Bature Collective of Mebêngôkre-Kayapó filmmakers. We argue that the film understood as a cultural construction, political action and poetic of resistance, demonstrates the binding dimension of the image, beyond the representational dimension, and puts into question the very operativity of the image in the structuring of a common world, calling us to think about the modes of knowledge intrinsic to the regimes of imagery through which we transit.

**KEYWORDS:** INDIGENOUS CINEMA; MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ; IMAGE; SCENE OF DISSENSUS.

## RESUMEN

Una reflexión sobre imagen, estética y política a partir de la noción de "régimen de imageidad" y "escena del disenso", de Rancière, teniendo como análisis la película "Memy Bijok: a festa dos homens" (2018), del Colectivo Bature Mebêngôkre-Kayapó. Argumentamos que la película, entendida como construcción cultural, acción política y poética de resistencia, destaca la dimensión vinculante de la imagen, más allá de la dimensión representacional, y cuestiona la operatividad misma de la imagen en la estructuración de un mundo común, llamándonos a pensar los modos de conocimiento intrínsecos a los regímenes de imageidad por los que transitamos.

**PALABRAS CLAVE:** CINE INDÍGENA; MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ; IMAGEN; ESCENA DEL DISSENSO.



## Introdução

Entre os indígenas Kayapó, a produção social dos indivíduos, isto é, de seus valores e de suas posições na hierarquia social, é conformada a partir de ritos de passagem coletivos que demarcam os ciclos da vida. Como explicou o antropólogo Terence Turner (2003, p. 18), os Kayapó detêm “sistemas elaborados para representar e regular a aquisição de formas e qualidades de identidade pessoal socialmente prescritas”, os quais incluem códigos de ornamentação dos corpos e formas de atribuição de nomes, entre outros mecanismos e marcadores sociais. A cerimônia Memy Bijok, a festa dos homens pintados, é um desses rituais de nomeação e de reprodução das relações, identidades e valores básicos dos sujeitos naquela ordem social. Ela constitui-se como tema central do filme “Memy Bijok: a festa dos homens” (2018), realizado pelo Coletivo Bature, formado por jovens cineastas da etnia Mebêngôkre-Kayapó do estado do Pará, na Amazônia brasileira.

À luz dessa pequena amostra do trabalho cinematográfico dos Kayapó, nossa intenção neste artigo é argumentar sobre como as imagens da cerimônia realizam não apenas uma valiosa documentação audiovisual do ritual e da cultura Mebêngôkre-Kayapó, mas também provocam uma perturbação na própria ordem das imagens, isto é, naquilo que Rancière (2012, 2021a, 2021b) chamou de “regime de imageidade”. O filme “Memy Bijok”, compreendido enquanto construção cultural, ação política e poética de resistência, coloca em questão as próprias maneiras de fazer imagem, os usos sociais que fazemos dela, seu papel na articulação entre o visível e o dizível, e a operatividade da imagem na estruturação de um mundo comum. Nesse sentido, o cinema Kayapó parece evidenciar a dimensão vinculadora da imagem, para além da dimensão representacional. Embora seja tentador tomá-la apenas como lugar de figuração

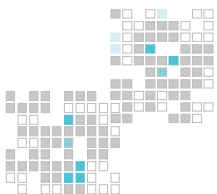
de singularidades culturais, essa operação visual insinua também um regime do sensível do qual os indígenas tomam parte e organizam suas próprias formas de aparição e de identificação.

Desde a colonização, a Amazônia tem sido vista como mero repositório de “recursos naturais”, reserva de riquezas à espera de exploração e de expropriação, como se nela houvesse um vazio demográfico (Sousa, 2019). Um espaço cuja representação ao longo do tempo é carregada de vieses estereotipados – como o exotismo, o atraso civilizatório –, que impactam o olhar lançado sobre suas populações em geral e os povos indígenas, em particular. Olhar esse que também foi construído pelas imagens e narrativas exógenas, e por elas reproduzidas continuamente (Gondim, 2007). Nesse sentido, uma premissa decisiva deste trabalho é a de que o cinema indígena, com sua multiplicidade de manifestações e iniciativas, vem trabalhando na descolonização desse olhar. Cineastas indígenas têm feito uso das técnicas e linguagens cinematográficas para forjar novas percepções de si, refazer conexões com territórios, corpos, espaços e saberes, desvelando outras perspectivas sobre os povos originários e sobre a própria Amazônia.

## Do cenário à encenação

“Memy Bijok” foi filmado em duas aldeias - Aukre e Apexiti - situadas na Terra Indígena Kayapó<sup>1</sup>, no Pará, que compreende uma área de 3,2 milhões de hectares. O último levantamento da Secretaria Especial de Saúde Indígena (Sesai) do Ministério da Saúde, realizado em 2014, quase dez anos atrás, indicava a presença de pelo menos 4,5 mil indígenas na região, incluindo-se o povo

1 Os Mebêngôkre-Kayapó são uma etnia de cerca de 12 mil indígenas que vive entre o sul do Pará e o norte do Mato Grosso, em seis Terras Indígenas, que somam 11 milhões de hectares: Badjónkore, Baú, Kayapó, Las Casas (PA); Menkragnoti (PA/MT); Capoto/Jarina (MT). (Fonte: AFP, 2021)



Mebêngôkre Kayapó e outros grupos isolados. A TI Kayapó alcança a área dos municípios de Bannach, Cumaru do Norte, Ourilândia do Norte e São Félix do Xingu, numa região com intensa atividade de grileiros, posseiros, madeireiros e garimpeiros. Dados do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) indicam um crescimento vertiginoso do corte raso da floresta naquela região: em 2016, a área desmatada foi de 303 hectares; em 2021, a devastação atingiu mais de 2,6 mil hectares dentro do território indígena.

No entanto, esse cenário não aparece em “Memy Bijok”, a não ser indiretamente. O filme é quase integralmente constituído por imagens feitas nos pátios centrais das aldeias, cercadas de casas, a maioria de madeira, e marcadas pelo chão de barro vermelho sobre o qual os Kayapó caminham e dançam. Ao fundo dos planos mais abertos, por detrás das casas se projetam árvores altas que ora fazem a sombra no terreiro central, ora são elas próprias engolidas pela bruma da floresta tropical. Durante o ritual, a maloca central da aldeia é cercada por uma vegetação verde. Não há narração em voz *off* ou tradução dos cantos. Raras vezes legendas aparecem indicando o que seriam “momentos” do ritual dos homens pintados. Todo o universo fílmico gravita em torno da celebração, das danças, cantos e corpos ornamentados. O cenário de ameaça iminente à vida e à cultura dos Kayapó não tem lugar senão como assombração silenciosa, à qual só depois entendemos que o filme é uma forma de resposta.

A Amazônia, portanto, é cenário indispensável à compreensão dos processos políticos e da experiência sensível instaurada por “Memy Bijok”. Por cenário, referimo-nos às dimensões geopolíticas, mas também socio-simbólicas, como a que coloca a região no “polo negativo

e inferiorizado de uma dicotomia ‘moderno-atrasada’, em que o Sul e o Sudeste do Brasil representam o primeiro elemento do binômio” (Loureiro, 2022, p. 153). Os povos indígenas constituem, nessa lógica perversa, uma espécie de face oposta dos “ideais civilizatórios” que nos guiam desde o início da colonização, com seus saberes tradicionais e modos de vida desprezados, mas também entrave aos modelos desenvolvimentistas que atravessam a história da região e geram diversas formas de colonização, como a exploração licenciada de recursos naturais, a implantação de projetos de “interesse nacional” pelo próprio Estado, a desordem legal e burocrática que facilita a apropriação criminosa dos espaços da região, entre outras políticas que culminam com a violação de direitos e o genocídio de diversos povos amazônicos, além da devastação ambiental.

Nas últimas décadas, o cinema indígena vem se constituindo em uma importante frente de resistência dos povos indígenas, como espaço de reverberação das falas e de instituição de uma visibilidade dessas comunidades tradicionais, voltado tanto para a sociedade não indígena quanto para si. Sob esse título de “cinema indígena” entendemos as produções cinematográficas produzidas majoritariamente pelos próprios indígenas, nas quais eles assumem o protagonismo na tela e por trás das câmeras, ou ainda as produções partilhadas entre indígenas e não-indígenas, mas com evidente protagonismo de realizadores indígenas. Os filmes são produzidos geralmente em língua nativa, com temas e motivos de suas próprias culturas e tradições, a partir de seus lugares, de suas realidades, constituindo um olhar particular sobre seu cotidiano.



A produção de cinema indígena no mundo tem raízes nas décadas de 1960 e 1970, com o intercâmbio com cineastas não-indígenas e com indigenistas, mas se consolida nas décadas seguintes com os avanços tecnológicos de informação e comunicação, com a tecnologia do vídeo e, em seguida, com a digitalização da comunicação e a internet. Nos últimos anos, o mercado de produção audiovisual no Brasil vem se abrindo para vozes e narrativas que sempre estiveram à margem do sistema de produção industrial, e que vêm à tona e reivindicam participação, visibilidade, presença e representatividade. Assim, surgem e se multiplicam produções audiovisuais ditas periféricas, produzidas por “minorias” ou por maiorias invisibilizadas ou subalternizadas ao longo do processo histórico imposto pelo “sistema-mundo moderno-colonial-capitalista” (Mignolo, 2005), como forma de resposta à “colonialidade” continuada que tais grupos e lugares vivenciam (Quijano, 1992).

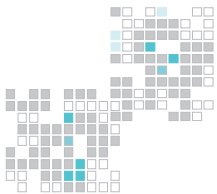
Nesse contexto, essas produções incorporam e dialogam com os modos de fazer, os temas e as narrativas do audiovisual hegemônico, mas também os tensionam, instaurando outras formas de ver, de mostrar, e organizando as cenas de sua própria aparição. É nesse cenário e nessas encenações que os indígenas se assumem como cineastas, realizadores independentes, e se descolam dos projetos formativos iniciais com o intuito de constituir lugares próprios de produção, nos quais experimentam os fazeres e as linguagens audiovisuais de forma mais autônoma.

### **Da encenação à cena**

Os filmes indígenas não se encaixam facilmente nos sistemas classificatórios convencionais.

Portanto, “Memy Bijok” poderia ser incluído numa espécie de categoria de “filmes de ritual”. Durante a pesquisa “Resistência e decolonialidade no cinema indígena Mebêngôkre-Kayapó do Pará”, realizamos um mapeamento da produção cinematográfica indígena e identificamos a proeminência do cinema Mebêngôkre-Kayapó nos anos recentes. Além disso, pode-se dizer que o cinema e o audiovisual em geral já estão incorporados na organização política e social desse povo desde a década de 1980, a partir de projetos em parceria com cineastas e indigenistas, que promoveram a entrada do cinema e do vídeo entre o povo Kayapó, seja no grupo que vive no Mato Grosso, seja nos grupos que vivem no Pará. São dessa época os primeiros filmes e cineastas Kayapó, que como prova de sua habilidade de intercâmbio cultural, foram treinados na técnica e adquiriram suas primeiras câmeras, negociadas como contrapartida com emissoras de TV ou projetos etnográficos interessados em filmá-los.

O Coletivo Beture foi criado em 2015 como iniciativa da Associação Floresta Protegida (AFP), com sede em Tucumã, sul do Pará. A AFP foi fundada em 1998 e representa indígenas Mebêngôkre-Kayapó de 31 aldeias situadas nas Terras Indígenas Kayapó, Menkragnoti e Las Casas, no sul do Pará. A AFP é uma organização sem fins lucrativos dos próprios Kayapó, que desempenha o papel de mediadora e facilitadora da relação dos Mebêngôkre com as diversas aldeias, demais povos indígenas e a sociedade não indígena, com o objetivo de “proteger, promover e defender os direitos e interesses, visando a melhoria da qualidade de vida, atuando nas áreas de gestão territorial e ambiental, educação complementar, cultura, atividades produtivas, alternativas econômicas sustentáveis e controle



social de políticas públicas” (AFP, 2021).

Com cerca de 12 integrantes de diversas aldeias, a maioria jovens de até 25 anos, o Coletivo Beture tem como tema de suas obras e registros audiovisuais as lutas por direitos e pela preservação de seus territórios, tais como as ações contra a construção de estradas e ferrovias que cortam as Terras Indígenas Kayapó ou contra a invasão pelo garimpo ilegal e o avanço do desmatamento de suas terras. Outro foco é o registro de seus rituais, modos de vida e saberes ancestrais, como forma de salvaguarda da memória de seu povo. Pode-se dizer, contudo, que todo o conjunto da produção do coletivo constitui sua prática cinematográfica enquanto forma de intervenção política no visível. A partir dessa e de outras produções indígenas, o próprio cinema indígena se insinua não apenas como incorporação e apropriação de técnicas, linguagens e estéticas, mas como invenção capaz de fomentar novas poéticas, modos de fazer e de ocupar as esferas de visibilidade.

A fotografia de “Memy Bijok” oscila entre planos abertos, que evidenciam a grandiosidade e a totalidade dessa celebração, com ampla participação da comunidade indígena, mas também fechados, denotando uma forma peculiar de vínculo entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados, marcada pela cumplicidade e pelo pertencimento ao próprio ritual. Em “Memy Bijok”, vê-se e vive-se a celebração de perto, e não pela borda. O ponto de onde vemos a festa é de dentro da arena, no centro da aldeia, e a câmera se move como se já soubesse o enredo do que se passa: qual será o próximo passo, em qual direção seguem os corpos. E os próprios Kayapó desfilam, cantando e dançando, concentrados na celebração,

aparentemente indiferentes à filmagem.

Na primeira metade do filme, registrada na aldeia Aukre, com frequência podemos ver a sombra do cinegrafista projetada na terra vermelha. Esses traços trazem pelo menos duas evidências. Primeiro, os jovens realizadores parecem não ter nenhuma intenção de se apagarem como mediação, embora sejam percebidos apenas pela silhueta no chão. E segundo, todo o registro de “Memy Bijok” demonstra nitidamente que os Kayapó não apenas sabem que estão sendo filmados, como compreendem com nitidez o que esse filmar significa, posto que organizam e presidem sua própria aparição.

Ao longo de seus quase 20 minutos, vamos aos poucos nos dando conta de que “Memy Bijok” consiste numa autodocumentação cuidadosa, operada por indígenas Mebêngôkre, sobre um momento de celebração de sua própria cultura. Não é um filme *sobre* os Kayapó, mas um filme *dos* Kayapó, para si e, também, para os não-indígenas. Nisso reside uma diferença cinematográfica, poética, mas também estética e política. Filmar-se a si mesmo como forma de autodeterminação, de autodescoberta, de reapropriação de si, de sua imagem, de sua fala e de sua história. O cinema surge aí como um lugar de contemplação, mas também de escuta, deferência e instauração de um outro modo de visibilidade, no qual as imagens trabalham como operadoras na construção de subjetividades, de desconstrução de outras identidades que lhes são constantemente impostas por todo um horizonte socio-simbólico atravessado por colonialismos e neocolonialismos.

“Memy Bijok” é o registro de um dos ritos de passagem da vida dos Mebêngôkre-Kayapó, mas também pode ser visto para além da lógica





representacional. O filme constitui uma pequena amostra do modo como os Kayapó concebem a imagem, fazem uso dela, cientes de seu papel no engendramento de relações, visibilidades e imaginações. Para entendermos isso, é preciso pensar nesse jogo de relações à luz do que J. Rancière chamou de “regime de imageidade”:

*Por regime de imageidade podemos entender seja a maneira como um regime de identificação da arte determina globalmente o que as imagens fazem e o que faz a imagem, seja um regime particular que define certo tipo de produção de imagem. Fundamentalmente, é um regime de relação entre as diferentes maneiras de ser imagem que enumerei anteriormente: a imagem como “imagem de”; a imagem como produto de uma operação; a imagem como elemento de uma relação; a imagem como uma presença resistente (Rancière, 2021a, p. 83, grifo do autor).*

Para Rancière (2012, 2021a), as diferentes combinações entre esses elementos configuram regimes de imageidade distintos no qual as imagens se veem enredadas. Sob esse prisma, “Memy Bijok” pode ser entendido como registro documental autorreferente dos Kayapó, mas também deve ser visto como resultado de um longo processo de intercâmbio cultural, de apropriação, de engajamento, assim como uma forma de expressão artística e política, como eixo em torno do qual instauram-se relações entre os próprios Kayapó, entre colonizadores e colonizados, entre indígenas e não-indígenas. São imagens que, sem dúvida, respondem de modo peculiar ao cenário dos conflitos amazônicos (reiteram a persistência das culturas

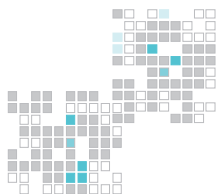
tradicionais), às demandas por visibilidade dos povos indígenas (instauram um espaço de aparição de sujeitos invisibilizados), e perturbam as próprias lógicas artísticas e cinematográficas, por não se curvarem totalmente às convenções narrativas e audiovisuais não-indígenas, por definirem seu próprio modo de apresentação, por evidenciar de forma tão direta as condições de sua produção.

Esse arranjo das mediações que atravessam “Memy Bijok” e seu regime de imageidade característico evidencia um outro papel da imagem: a constituição de um mundo comum. Para Rancière (2021a), as imagens são operações sobre o visível e o dizível, mas não se resumem a realidades visuais, a objetos para serem olhados. Elas são maneiras de tecer outras formas do “comum”, são formas de estruturar o sensível, o dizível e o pensável. Aí reside seu papel político, cuja gênese é estética, por se tratarem de operações relativas à experiência sensível, aos modos pelos quais percebemos, sentimos, habitamos e partilhamos o mundo.

### **Da cena ao dissenso**

“Memy Bijok”, assim como toda a produção do Coletivo Bature, é resultado de um conjunto de processos e aproximações interétnicas a partir do qual os Kayapó se apropriaram das técnicas de produção de imagens como forma de expansão de seus próprios modos de autorrepresentação e de expressão cultural. Terence Turner percebeu esse fenômeno já na década de 1990:

*Os Kaiapó estão interessados no vídeo e suas possibilidades representativas porque eles percebem que as circunstâncias sociais que afetam suas apresentações estão mudando,*



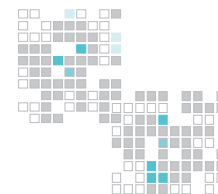
*limitando a capacidade de seus modos tradicionais de representação, tanto na representação em si quanto na sua reprodução. Portanto, eles estão interessados em um novo meio de representação e usam este novo meio para afetar e transformar sua cultura e a concepção que têm de si mesmos* (Turner, 1993, p. 113).

Nesse sentido, não surpreende que “Memy Bijok” seja um filme que, a despeito das legendas indicando os diferentes “momentos” da celebração, recusa-se a dar explicações detalhadas, a adotar uma narração didática, capaz de “traduzir” sua cultura e suas tradições. As legendas são o único esforço nesse sentido, o que reforça o lugar do filme enquanto forma de intervenção e ocupação do visível, mas sem se render plenamente aos imperativos da cultura visual não indígena e sem resumir-se a uma performance das opressões e ameaças vividas por esse povo. Diante das imagens dos corpos ornamentados, dançando e cantando sempre juntos e coordenados, os espectadores logo se defrontam com a ausência dos códigos para decifrar o que se assiste. Em apenas três momentos, já após a metade do filme, lideranças indígenas são “entrevistadas” e resumem, em poucos segundos, do que se trata aquela cerimônia. Contudo, ainda que suas falas tenham sido traduzidas, elas basicamente só reforçam essa aproximação distanciada, como se a nós, espectadores não-indígenas, só coubesse observar, contemplar e respeitar – e não necessariamente entender tudo o que se passa. Essa “incompreensão” parece ser, justamente, um intervalo colocado deliberadamente por “Memy Bijok”.

Todos os Kayapó parecem ter lugar no ritual:

homens, mulheres, crianças, anciãos. Eles dançam sempre juntos, de modo coordenado, sob o mesmo sol, sobre o mesmo chão batido. Entoam juntos a canção, executam os passos conjuntamente, num mesmo ritmo. Ainda que apenas as lideranças tenham um breve espaço de fala no filme, não se pode dizer que sejam eles os protagonistas: a festa o é. Nas tradições Kayapó, as cerimônias públicas expressam fortemente as múltiplas dimensões das formas de sociabilidade compartilhadas pelos integrantes da comunidade. O primeiro uso que eles fizeram das câmeras de vídeo, segundo Turner (1993), foi a gravação de suas cerimônias. Festas como Memy Bijok demarcam uma espécie de apoteose sociocultural: a atribuição de nomes, a passagem dos ciclos da vida, o prolongamento da existência, a continuidade da tradição. Nesse contexto, a forma da repetição que marca o filme adquire uma relevância estética e social:

*No pensamento Kaiapó, a repetição de formas originalmente “naturais” (como a canção cerimonial “Levante suas asas”, que um pássaro ensinou ao xamã), por intermédio de uma ação social combinada, é a essência da produção da sociedade humana. A “cultura” consiste nisso. A perfeição destas formas socializadas pela repetição da performance expressa o valor supremo Kaiapó de “beleza”, que é ao mesmo tempo social, moral e estético. 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”* (Turner, 1993, p. 94-95).

As coreografias são performadas no compasso dos movimentos repetidos dos corpos, mas também os planos de “Memy Bijok” vão costurando uma sucessão de padrões gestuais e imagéticos que se alteram apenas sutilmente. No pátio central da aldeia, os Kayapó formam círculos, fileiras, fecham-se em espirais, dançando em torno de si e desfilando de um lado a outro do plano. Os mais velhos, em geral, lideram os movimentos, enquanto os mais novos por vezes custam a encontrar a cadência. Uma coreografia, em particular, chama a atenção: a marcação da pisada com o pé direito. Nos últimos minutos do filme, uma dessas fileiras é filmada de um ângulo que dá ênfase aos movimentos cadenciados dos pés, todos pintados em tintura vermelha do urucum. Apesar das canções entoadas coletivamente e dos chocalhos, a pisada organiza o padrão rítmico e, assim, demarca o instante em que todos os Kaiapó, juntos, fincam os pés no mesmo chão com firmeza, alegorizando o elo comunitário com o território, a união diante das lutas e a coragem dos guerreiros.

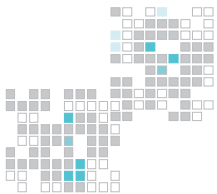
O espectador não-indígena e, portanto, pouco ou nada familiarizado com as particularidades da cultura Mebêngôkre-Kayapó, precisa recolher plano por plano as evidências deixadas pelas coreografias, legendas, montagem e enquadramentos, mas continua diante da ausência persistente de pistas sobre os detalhes da celebração. Como funciona o ritual? O que dizem as canções? O que significam as danças? Qual a função dos adornos? Nós, não-indígenas, somos convocados a lidar com uma arquitetura fílmica que desafia certa estruturação da percepção e da compreensão. É nesse sentido

que o filme instaura, em seu todo, um espaço de indeterminação, uma cena na qual igualdade e diferença são confrontadas e passam a compor faces de um mesmo processo, um dissenso.

### **Dissenso em “Memy Bijok”**

É preciso dizer que o título dessa seção não lhe faz plena justiça, pois a ideia de dissenso à qual recorreremos, contida no argumento estético-filosófico de Rancière, não é exatamente parte do conteúdo de “Memy Bijok”. Trata-se de afirmar o próprio filme enquanto cenografia política. Ao falarmos de cena de dissenso a partir do filme do Coletivo Bature, não nos referimos a cenas e planos particulares que compõem a montagem de “Memy Bijok”, tampouco a uma espécie de retórica política presente nos discursos das lideranças ou incorporada à mensagem do filme. Essa “matriz cenográfica” presente no pensamento de Rancière remete à cena num sentido amplo, enquanto operação de estruturação do sensível, do dizível, do visível e do pensável. Conforme explica Calderón (2021, p. 33), o autor se refere à capacidade que certas imagens e narrativas têm para produzir dissensos, fraturar o sensível, instaurar “uma imaginação política que modifica o sentido do comum”. Imagens que desafiam o consenso de duas formas: fazem aparecer o que não tinha visibilidade e, ao mesmo tempo, transformam um modo de aparição, num trabalho de reestruturação da ordem do visível.

Para Rancière (1996, 2014), a manifestação de um dissenso é a própria essência da política e consiste na evidenciação da presença de dois mundos alojados num só. “A afirmação de um mundo comum efetua-se”, segundo o autor, “numa encenação paradoxal que coloca juntas a comunidade e a não-comunidade” (Rancière,



1996, p. 66). O dissenso não significa, portanto, uma discordância ou divergência entre indivíduos ou comunidades previamente estabelecidos, muito menos a revelação de uma diferença intransponível. Trata-se de uma encenação do justo, uma forma de refigurar a partilha do sensível, de maneira a manifestar as diferenças da sociedade a si mesma. É nesse sentido que o trabalho político das imagens é produzir certa confusão, uma interrupção resultante da configuração de uma relação entre mundos que, em princípio, não guardariam relação:

*É assim que o relacionar duas coisas sem relação torna-se a medida do incomensurável entre duas ordens: a da distribuição desigualitária dos corpos sociais numa divisão do sensível e a da capacidade igual dos seres falantes em geral. Trata-se, mesmo, de incomensuráveis. Mas esses incomensuráveis estão bem medidos um no outro. E essa medida refigura as relações das parcelas e das partes, os objetos passíveis de provocar litígio, os sujeitos capazes de articulá-lo. Ela produz, ao mesmo tempo, inscrições novas da igualdade em liberdade e uma esfera de visibilidade nova para outras demonstrações. A política não é feita de relações de poder, é feita de relações de mundos (Rancière, 1996, p. 53-54).*

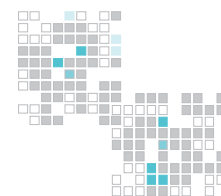
À luz desse esquema compreensivo, podemos afirmar que “Memy Bijok” consiste, ele mesmo, num trabalho de construção da cena de dissenso, na própria conformação de um espaço de aparição baseado numa experiência de ruptura, de demonstração contraditória de uma relação e de uma não-relação. No filme, o mundo Kayapó se expõe ao mundo não-indígena, organizando

sua própria aparição e, assim, reestruturando a ordem sensível na qual as medidas entre esses mundos já estavam estipuladas, a distribuição dos corpos e das capacidades já estava dada. Com isso, é o próprio mundo não-indígena que fica exposto, em seus modos de organizar o sensível a partir de apagamentos, silenciamentos, estereótipos e imposições identitárias.

Ao evidenciar as zonas de indeterminação, situando-se na fronteira entre culturas, tradições e cosmovisões, o filme todo é uma operação de correlação entre a igualdade e a diferença. E se “o lugar da manifestação da diferença não é o ‘próprio’ de um grupo ou a sua cultura”, como argumenta Rancière, é nesse intervalo, nessa falha que emerge o sujeito político como “um ser-em-conjunto, um ser-entre: entre os nomes, as identidades ou as culturas” (2014, p. 74). Embora dedicado a um rito próprio das tradições Kayapó, “Memy Bijok” instaura uma cena de dissenso porque o faz segundo um regime de imageidade particular, desafiador ao olhar não-indígena e às estruturas colonizadas e colonizadoras que organizam nossa percepção, nossa compreensão. Ou seja, tomá-lo como cena de dissenso significa apreendê-lo enquanto conjunto de operações no visível, enquanto gesto estético e político de inscrição na ordem sensível.

Nas cenas de dissenso, explica Ângela Marques,

*os sujeitos podem experimentar a política enquanto processo de criação de formas dissensuais de expressão e comunicação que inventam modos de ser, ver e dizer, configurando novos sujeitos e novas formas de enunciação coletiva. As cenas remetem à invenção de novas visualidades, conexões e interlocuções nas quais se inscrevem a palavra*



*do sujeito falante, e nas quais esse próprio sujeito se constitui de maneira performática, desidentificando-se de um tipo de identidade que o aprisiona a determinados estatutos sociais* (Marques, 2021, p. 42).

A cena importa, estética e politicamente, pelo que ela inscreve em termos de aparição, pelo que ela substitui em processos de desidentificação, pelo que ela institui enquanto montagem e estruturação, e também pelo que configura, abrindo a ordem sensível a novas possibilidades de ver, dizer, ser e pensar em comum. Os realizadores do Coletivo Beture (re)constroem a visibilidade de seu povo, de sua cultura e de suas tradições, modificando a maneira pela qual os Kayapó tomam parte de um mundo comum. No enredo de “Memy Bijok”, toda atmosfera é de celebração da vida e da perpetuação da cultura Mebêngôkre-Kayapó, por meio das danças, cantos, mas também da passagem dos nomes, num rito de continuidade, de sobrevivência e de resistência. E as próprias imagens, produzidas e estruturadas pelas mãos e pelo olhar daqueles jovens, tornam-se cúmplices desse ciclo, sendo convertidas em mecanismos capazes de organizar outras formas de aparição e de identificação dos Kayapó, para além do exotismo maravilhado ou de uma retórica de sofrimento.

### **Imagens: operações decoloniais?**

Em seu conhecido trabalho intitulado “Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo” (1993), Turner responde de modo contundente (e aborrecido) a James C. Faris,

para quem a lógica da representação é própria do projeto colonizador ocidental. E, portanto, a câmera, o vídeo e as imagens técnicas seriam, justamente, instrumentos por excelência de novas formas de captura das subjetividades dos “outros”, entregues às comercializações do olhar e da expiação. A premissa etnocêntrica criticada por Turner é a de que, segundo Faris, os Kayapó não pertenceriam ao regime representacional ocidental e, sob o risco de terem a autonomia de sua visibilidade e seus próprios modos culturais de autorrepresentação ameaçados, deveriam ficar fora dele. Ou seja, diante da divisão de uma ordem sensível, Faris advoga pela manutenção da partilha hierárquica dos mundos em nome de uma idealização de preservação cultural.

Filmes como “Memy Bijok”, resultantes do engajamento de jovens Kayapó, demonstram a capacidade desses sujeitos de se apropriarem de novas técnicas, mas também de outras racionalidades e sensibilidades, e de articularem esses dispositivos e lógicas a seus próprios saberes e tradições, produzindo outros modos de vermos e habitarmos o mundo. Sob esse prisma, e diante desse filme, somos todos convocados a pensar sobre nossas formas de fazer e usar imagens, sobre nossas maneiras de construir articulações entre o visível e o invisível, sobre os modos de saber intrínsecos aos regimes de imageidade pelos quais transitamos. E, para a surpresa de olhares colonialistas como o de James C. Faris, talvez devêssemos ver e ouvir mais o que os jovens Kayapó têm a nos mostrar e dizer sobre cinema, estética e política.



## Referências

- ASSOCIAÇÃO Floresta Protegida. Disponível em: <https://florestaprotegida.org.br>. Acesso em: 01 fev. 2021.
- ARAÚJO, Juliano José de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista-SP: Margem da Palavra, 2019.
- CALDERÓN, Andrea S. *Introdução*. In: RANCIÈRE, Jacques. O trabalho das imagens. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021. p. 13-41.
- CARELLI, Vincent. *Moi, un Indien*. Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias. Centro Cultural do Banco do Brasil. 2004. p. 21-32.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. 2ª. ed. Manaus: Editora Valer, 2007.
- LOUREIRO, Violeta. *Amazônia, colônia do Brasil*. Manaus: Editora Valer, 2022.
- MARQUES, Ângela. Apresentação da versão em português. In: RANCIÈRE, Jacques. *O método da cena*. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021. p. 37-75.
- MEMY BIJOK: *A festa dos homens*. Direção: Coletivo Bature. Produção: Associação Floresta Protegida. Brasil. 2018, 19 min. Acessível em: [https://www.youtube.com/watch?v=31--\\_wcRkHM&t=81s](https://www.youtube.com/watch?v=31--_wcRkHM&t=81s)
- MIGNOLO, Walter D. *A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade*. In: Edgardo Lander (Org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Conselho Latinoamericano de Ciências Sociais, 2005. Disponível em: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6\\_Mignolo.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6_Mignolo.pdf). Acesso em: 05 mar. 2020.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y modernidad/racionalidad*. Perú Indígena, vol. 13, n. 29, Lima, Instituto Indigenista, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens*. Trad. Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021a.
- RANCIÈRE, Jacques. *O método da cena*. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021b.
- SOUZA, Márcio. *História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- TURNER, Terence. *Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo*. Revista de Antropologia, [S. l.], v. 36, p. 81-121, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111390>. Acesso em: 11 ago. 2020.
- TURNER, Terence. *The beautiful and the common: inequalities of value and revolving hierarchy among the Kayapó*. Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, v. 1, n. 1, p. 11-26, 2003.
- VÍDEO NAS ALDEIAS. *Catálogo Mostra Um olhar indígena*. Olinda: VNA, 2006.

