

## **O DIREITO DE COLHER, O DIREITO DE FILMAR EM AGAHÜ: O SAL DO XINGU, DE TAKUMÃ KUIKURO**

### **THE RIGHT TO REAP, THE RIGHT TO FILM IN AGAHÜ: O SAL DO XINGU, DE TAKUMÃ KUIKURO**

Sabrina Alvernaz<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo se debruça sobre o curta-metragem *Agahü: o sal do Xingu* (2020) do cineasta indígena Takumã Kuikuro e seu contexto de produção na Terra Indígena do Xingu, Mato Grosso, Brasil. O documentário dialoga com a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, mais especificamente com o direito à liberdade de pensamento, consciência e religião, de maneira a enfatizar que o “sal tradicional” conjuga ciência, arte, fé. Especial destaque é dado à dinâmica de produção imagética, considerando desdobramentos audiovisuais e político-sociais a partir da elaboração do roteiro, de escolhas de tradução e montagem. O foco também recai sobre a relação que a sociedade kuikuro tem com o sal tradicional. A resistência, a partir da insistência por um modo de vida Kuikuro, é entendida pelo viés da sustentabilidade ambiental diante da defesa do direito de colher seu alimento.

**Palavras-chave:** cinema indígena; Takumã Kuikuro; Ecocrítica.

**Abstract:** This article looks over the short film *Agahü: Xingu Salt* (2020) by Takumã Kuikuro, an indigenous film director, and its production context in the Xingu Indigenous Territory, Mato Grosso, Brazil. The documentary movie dialogues with the Universal Declaration of Human Rights, more specifically with the right to freedom of thought, consciousness and religion, in order to emphasize that “traditional salt” combines science, art, faith. Special highlight is given to the dynamics of imagery production, considering audiovisual and social-political developments from the elaboration of the script, translation and editing choices. The focus is also on the relationship that Kuikuro society has with traditional salt. Resistance, from the insistence on a Kuikuro way of life, is understood through the sight of environmental sustainability in the face of standing up for the right to harvest their own food.

---

<sup>1</sup> Doutoranda da Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC): <sabrinaalvernaz@yahoo.com.br>.

**Keywords:** Indigenous cinema; Takumã Kuikuro; Ecocriticism.

## INTRODUÇÃO

O documentário curta-metragem *Agahü: o sal do Xingu* (2020, 1 min) foi realizado pelo cineasta indígena Takumã Kuikuro a convite do projeto “70 olhares”, que comemorou, em 2020, 70 anos da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Esse projeto consistiu na criação de material cinematográfico em que 10 cineastas convidados e 60 estudantes de cinema realizaram, separadamente, um documentário de apenas 1 minuto, totalizando um longa-metragem de 70 minutos.

É objetivo deste artigo discutir o modo como o documentário descreve a relação do povo Kuikuro com seu sal tradicional, considerando-se, para isso, sua linguagem cinematográfica e seu contexto de produção. Este trabalho visa, ainda, situar a obra takumaniana numa tradição cultural específica, a Kuikuro – que é, notadamente, diferente da ocidental, por ser constituída por um modo de existência cuja epistemologia lhe é própria. Em vista disso, busca-se um diálogo com os estudos antropológicos com a finalidade de, em alguma medida, contribuir para a discussão acadêmica também nesse viés.

Takumã Kuikuro integra o povo Kuikuro, falante de uma variante dialetal do Karib Meridional, que se estabelece na Aldeia Ipatse, na porção sul da Terra Indígena do Xingu, no Mato Grosso. A Terra Indígena do Xingu é marcada pela multietnicidade e pelo plurilinguismo, que começa a se formar ainda no século IX d.C., com a chegada do povo Arawak, e é intensificada pelos povos de língua karib e tupi, a partir do século XVI (HECKENBERGER, 2000). O povo Kuikuro, atualmente cerca de 700 pessoas, está distribuído em seis aldeias (FRANCHETTO, 2018, p. 24).

O sistema sociocultural presente na Terra Indígena do Xingu se constitui por meio de um sistema econômico, político e ritual que compartilha semelhanças entre si e que preserva distinções linguísticas. Ainda sobre o contexto político que organiza as aldeias, cito descrição de Carlos Fausto (2005, p. 35), que explica que a Aldeia Ipatse detém a exclusividade dos rituais intertribais e que, portanto,

[...] chefes das outras aldeias devem ser enterrados na praça central de Ipatse e festas como o Kwarup, o Javari, Jamurikumalu só podem ser realizadas ali.

Também só Ipatse pode receber os mensageiros, os representantes dos chefes de aldeias aliadas que fazem o convite para participação em rituais intertribais.

É conhecido o caráter, em alguma medida, excepcional da Terra Indígena do Xingu em relação ao contexto de conflito vivido por outros povos originários no Brasil, como os Yanomami e Guarani-kaiowá, por exemplo. Os Kuikuro e seus vizinhos; Kalapalo, Nahukwa e Matipu; falantes de outras variedades da língua karib alto-xinguana, não lidam diariamente com o assassinato de suas lideranças e com a invasão generalizada pela atividade extrativista em suas terras. Essa exceção é descrita por Manuela Carneiro da Cunha (2017, p. 270): “a criação do Parque Nacional do Xingu em 1961, embora tenha tido muito apoio nas grandes cidades, foi uma experiência isolada, a ponto de chegar a dizer que se tratava de um cartão postal”.

Carlos Fausto (2005, p. 10) é quem também pontua certa excepcionalidade de “recepção”:

Mais do que qualquer outra cultura indígena, a dos povos xinguanos entrou na consciência da nação como a representação de um passado que não se deseja rejeitar. Enquanto o índio genérico aparece como signo de atraso de um “país do futuro”, uma anti-modernidade da qual se quer escapar, o Xingu produz um deslumbramento.

E o antropólogo continua, acerca do que nomeia como sedução:

A sedução xinguana, contudo, não é apenas o resultado dos humores e do imaginário não-indígenas. Ela também é uma força local de atração, um dispositivo cultural nativo. Se assim não fosse não teríamos lá um complexo sociocultural, pluriétnico e multilíngue, único nas terras baixas da América do Sul (FAUSTO, 2005, p. 10).

O cinema feito por Takumã Kuikuro vai responder a esse contexto. Na Terra Indígena do Xingu, é possível criar filmes que abordam temáticas diversas; diferentemente de outros casos em que é urgente denunciar a violência sofrida ou descrever a luta pela permanência em seu território.

Takumã, ao lado de outros cineastas indígenas como Kamikiá Kisêdje, é um dos cineastas mais experientes e que acumula maior saber técnico-cinematográfico, além de ser quem goza de maior reconhecimento a esse respeito na Terra Indígena do Xingu. Sua habilidade e seu comprometimento são reconhecidos por seu povo, por antropólogos, cineastas e críticos. Premiações em festivais de cinema, convites para ministrar oficinas de audiovisual, para realizar novos filmes, para compor

festivais com seus filmes ou, ainda, para ser júri em banca apreciativa comprovam tal assertiva.

A produção cinematográfica realizada por Takumã Kuikuro pode ser dividida em dois grupos. O primeiro é composto por filmes que são exibidos nas aldeias, longos documentários, denominados de “filmes-rituais” ou “metarrituais” (BELISÁRIO; BRASIL, 2016; PENONI, 2010). O segundo grupo é, em sua maioria, composto por curtas-metragens, mas também por médias-metragens e longa-metragem, destinados à circulação em festivais e voltados predominantemente para o público não indígena.

Os longos documentários, integrantes do primeiro grupo, podem chegar a ter quatro horas e, exibidos constantemente nas aldeias, são planejados para respeitar a duração das sequências músico-coreográficas dos rituais, possuindo, portanto, pouquíssimos cortes, que devem ser usados apenas para limar o excesso de repetições. De maneira semelhante, o mesmo gesto estético relatado entre os Xavante, segundo Bernard Belisário (2014), entre os Kayapó, segundo Penoni (2010) e entre os Mebengokrê, segundo Demarchi e Madi (2018), pode ser identificado entre os Kuikuro. O segundo grupo é caracterizado por montagem enfática e constitui o foco de uma pesquisa maior que venho desenvolvendo no Doutorado em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação de Bairon Oswaldo Vélez Escallón.

## O DIREITO DE COLHER

Dentre a filmografia indígena feita no Brasil, pode-se afirmar que diversos são os filmes cuja temática é a preocupação em garantir a preservação ambiental, muito devido à intrínseca relação que os povos originários têm com a natureza, e muito, ocasionada pelos constantes problemas sofridos com poluição de rios, queimadas, estreitamento de fronteiras, grilagem e monocultura extrativista que destrói a floresta.<sup>2</sup>

O filme *Agahü: o sal do Xingu* se aproxima desse escopo, na medida em que o sal tradicional remete não somente ao sagrado que ele evoca, mas também ao direito de colher esse alimento, o que só é possível se houver condições ambientais que permitam essa prática. Assim sendo, o curta-

---

<sup>2</sup> Curadorias como as apresentadas pela Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental, pelo Forumdoc.bh e pelo Festival Cine Kurumin, importantes referências quanto à exibição e à distribuição de filmes indígenas, reafirmam essa constatação.

-metragem se soma a outros documentários contemporâneos a ele, como *Kaapora: o chamado das matas* (2020, 20 min) e *Equilíbrio* (2020, 11 min) de Olinda Muniz Wanderley, *Para onde foram as andorinhas?* (2016, 21 min) e *Quentura* (2018, 35 min) de Mari Correa e *À cura do rio* (2017, 18 min), de Mariana Fagundes, e também os longas-metragens *O território* (2022, 83 min) de Alex Pritz, *A última floresta* (2021, 74 min) de Luiz Bolognesi, *Amazônia Sociedade Anônima* (2019, 72 min) de Estêvão Ciavatta, *Belo Monte, depois da inundação* (2016, 53 min) de Todd Southgate, para citar alguns exemplos dos muitos documentários que refletem a apreensão dos povos ameríndios diante do impacto, contemporâneo e para gerações futuras, causado por poluição de rios e nascentes, aumento da temperatura global, construção de hidrelétricas e desmatamentos, conjunto de eventos também denominado de “a queda do céu” por Kopenawa e Albert e “fim do mundo” por Ailton Krenak.

Retorno aos estudos da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, que me dá suporte para refletir sobre alguns posicionamentos de povos originários no Brasil quanto à defesa de seu território atrelada à sustentabilidade ambiental. No artigo “Populações tradicionais e conservação ambiental”, a antropóloga parte de dois mal-entendidos que pululam com frequência:

[...] o primeiro consiste em questionar os fundamentos do compromisso das populações tradicionais para com a conservação: será que esse compromisso é uma fraude? Ou, para formular a questão de forma mais branda, será que não se trata de um caso de projeção ocidental de preocupações ecológicas sobre um “bom selvagem ecológico” construído *ad-hoc*? (CUNHA, 2017, p. 267).

Em outras palavras:

Um conjunto de ideias que imaginam os grupos indígenas como sendo “naturalmente” conservacionistas resultou no que tem sido chamado de “mito do bom selvagem Ecológico” [...]. É claro que não existem conservacionistas *naturais*, porém, mesmo que se traduza “natural” por “cultural”, a questão permanece: as populações tradicionais podem ser descritas como “conservacionistas culturais”? (CUNHA, 2017, p. 278).

A antropóloga descreve três situações em que um conjunto de práticas pode relacionar-se a uma ideologia de conservação de maneiras distintas: a) um dos grupos é o que tem a ideologia sem a prática efetiva; b) outro grupo que possui a ideia de que a exploração deve encontrar limites, em que o homem tem a responsabilidade de manter o equilíbrio, nesse caso “valores, tabus de alimentação e de caça, e sanções

institucionais ou sobrenaturais lhes fornecem os instrumentos para agir em consonância com essa ideologia” (CUNHA, 2017, p. 278); c) outro grupo em que há práticas culturais sem a ideologia, “nesse caso, podemos pensar em populações que, embora sem uma ideologia explicitamente conservacionista, seguem regras culturais para o uso dos recursos naturais que, dada a densidade populacional e o território em que se aplicam, são sustentáveis” (CUNHA, 2017, p. 279).

Em *Há mundo por vir?*, Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014, p. 103) afirmam que a “reformulação estratégica do xamanismo nativo em linguagem ecológica” de um “agenciamento contra-histórico”, semelhante a outros movimentos, como “o profetismo, a insurreição automista, a espera da renovação cósmica pela catástrofe”.

A narrativa predominante a respeito dos povos ameríndios do Brasil vai se alterando consideravelmente influenciada pelo posicionamento dos governos e das políticas públicas. Dessa forma, é possível identificar no discurso mudanças expressivas:

Na década de 1980, a extensão das terras indígenas no Brasil parecia exagerada: “muita terra para pouco índio”. Esse enfoque mudou. A matéria de capa da *Veja* de 20 de junho de 1999 falava dos 3,6 mil índios xinguanos que “preservam um paraíso ecológico” do tamanho da Bélgica. O ponto era que um pequeno número de índios podia cuidar bem de um vasto território (CUNHA, 2017, p. 277).

A concepção de que os indivíduos que vivem sustentavelmente em seu território sejam os mais qualificados para conservá-lo é o princípio que fundamentou a criação das Reservas Extrativistas e a união estabelecida por seringueiros e indígenas na década, cuja liderança de destaque foi Chico Mendes (CUNHA, 2017, p. 277).

Numa surpreendente mudança de rumo ideológico, as populações tradicionais da Amazônia, que até recentemente eram consideradas como entraves ao “desenvolvimento”, ou na melhor das hipóteses como candidatas a ele, foram promovidas à linha de frente da modernidade. Essa mudança ocorreu basicamente pela associação entre essas populações e os conhecimentos tradicionais e a conservação ambiental (CUNHA, 2017, p. 267).

Interessa, ainda, a este artigo pensar em como o documentário *Agahü: o sal do Xingu* se aproxima da ecocrítica. Aqui, chama-se atenção para a relação que a sociedade kuikuro tem com o sal tradicional. Cito a narrativa *off* que constrói o discurso verbal do documentário:

Eu sou sal. Sou meu próprio sal. Tenho o direito de colher meu sustento. Dessa forma, posso alimentar meu espírito, o espírito de outras pessoas, curando doenças por meio da reza. O sal é pajé. Assim, posso agradecer o espírito da flauta e outros rituais, como Yamurikumã. O sal significa para nossa cosmologia uma ligação com o sagrado, porque enfatiza o sabor do alimento. Ao agradecer quem come, você pode gerar felicidade do espírito da natureza e criar força (AGAHÛ, 2020, [s.p.]).

É importante discutir que, embora o filme afirme os princípios da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, via artigo XVIII – “Todo ser humano tem direito à liberdade de pensamento, consciência e religião” (AGAHÛ, 2020, [s.p.]) –, há, concomitantemente, sua afirmação e sua extrapolação. Enquanto o documento legislativo interessa-se por circunscrever condições que garantam exclusivamente os direitos do ser humano, o curta-metragem sugere a expansão dessas condições, na medida em que entende animais, rios e florestas como *pessoas* ou *entidades que gozam de direito*, logo o homem não seria o ser privilegiado, o único a possuir direitos (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). As palavras iniciais que abrem o documentário, “Eu sou sal. Sou meu próprio sal”, esboçam um indicativo de que o homem está imbricado na natureza de modo que dela não poderia se separar como um ser autônomo que apenas a habita, como se a terra fosse uma espécie de nave (KOPENAWA; ALBERT, 2015; KRENAK, 2020). Daí se traça um dos princípios da cosmologia ameríndia: o descentramento do homem – este não “é” por ser *logos*, mas por ser sal.<sup>3</sup>

Ao deslocar a centralidade da razão e também da figura humana, o curta-metragem, em alguma medida, questiona a posição de *locus* enunciador da universalidade que o Norte Global anuncia, colocando-se como universal, por meio do poder político, econômico e cultural. Sem seguir uma epistemologia ocidental, o filme rompe com dicotomias hierárquicas de centro e periferia.

As expressões “Eu sou sal”, “sou meu *próprio* sal” parecem ecoar uma dimensão individual que será ampliada, mais adiante, quando o que entra em jogo é um viés coletivo em que o sal é também *pajé*, porque cura e pode gerar felicidade. As perguntas que aptas a ampliar a compreensão do que o sal significa são: Cura de quem? Gera felicidade em quem? Não é apenas em humanos, como poderíamos supor, mas também no espírito da flauta, do ritual Yamurikumã– uma vez mais, não se tem o indicativo de uma

---

<sup>3</sup> Aqui, ressoa a crítica conceitual que questiona a universalidade da divisão entre natureza e cultura (como sugere Philippe Descola, retomado por Viveiros de Castro) e o multinaturalismo das ontologias ameríndias (como desenvolve Viveiros de Castro – 2015).

cosmovisão antropocêntrica, mas sim, antropomórfica.<sup>4</sup> É nesse sentido que o curta-metragem *Agahü: o sal do Xingu* confirma e, ao mesmo tempo, nega a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, na medida em que não considera os direitos exclusivos aos humanos.

Ailton Krenak (2020), em *A vida não é útil*, faz uma crítica reiterada ao privilégio da humanidade em detrimento da Terra, quando esta deixa de ser vista como um organismo vivo.<sup>5</sup> Em sua leitura, a denominada “humanidade” vai se descolando da natureza, reforçando uma abstração civilizatória que é especista, negando a diversidade e a pluralidade de formas de vida.

Ao longo da história, os humanos, aliás, esse clube exclusivo da humanidade – que está na declaração universal dos direitos humanos e nos protocolos das instituições –, foram devastando tudo ao seu redor. É como se tivessem elegido uma casta, a humanidade, e todos que estão fora dela são a sub-humanidade. Não são só os caiçaras, quilombolas e povos indígenas, mas toda vida que deliberadamente largamos à margem do caminho (KRENAK, 2020, p. 6).

Diversos mitos ameríndios, como descrito por Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014, p. 87), pressupõem “a existência de uma humanidade primordial (seja simplesmente pressuposta, seja fabricada por um demiurgo) como a única substância ou matéria a partir da qual o mundo viria a ser formado”, assim como, “no pensamento ameríndio, a humanidade ou personitude é tanto a semente como o fundo ou o solo primordial do mundo” (p. 89), por isso, diz-se a antropomorfia.

O *Homo sapiens* não é o personagem que vem coroar a Grande Cadeia do Ser, adicionando uma nova camada ontológica, de natureza espiritual (ou, na linguagem moderna, “cognitiva”), sobre uma camada orgânica prévia, a qual, por sua vez, teria emergido de um substrato de matéria “morta”. Na tradição mitofilosófica ocidental, tendemos a conceber a animalidade e a “natureza” em geral como remetendo essencialmente ao passado [...] Mediante uma inovação feliz – bipedalismo, neotonia, cooperação etc. –, o Grande Relojoeiro (cego ou

---

<sup>4</sup> No sentido de haver uma “intencionalidade antropomorfa” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 92).

<sup>5</sup> Mais a respeito: “James Lovelock, criador da teoria de Gaia, foi marginalizado pela turma que acreditava demais na teoria de Darwin. Para eles, a ideia de que a Terra é um organismo vivo era anticientífica. Até o final da década de 1990 se desprezou qualquer pesquisa que quisesse tratar esse organismo como uma coisa inteligente. Thomas Lovejoy, que é considerado o pai dos estudos da biodiversidade, e todo um grupo de pesquisadores que trabalhava sobre a teoria de Gaia foram dispersos – o status de alguns desses cientistas foi caindo até o ponto de não ter mais ninguém financiando suas pesquisas” (KRENAK, 2020, pp. 18-19).

onividente) conferiu-nos uma capacidade que nos transformou em seres mais que orgânicos (no sentido de “superorgânico” de Kroeber), dotados daquele suplemento espiritual que é o “próprio do homem” – a preciosa *propriedade privada* da espécie. O excepcionalismo humano, em seus: linguagem, trabalho, lei, desejo; tempo, mundo, morte. Cultura. História. Futuro. Os humanos pertencem ao futuro como os animais ao passado – ao nosso passado, pois no que lhes concerne, eles estão, pensamos, encerrados em um presente imóvel e em um mundo exíguo (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, pp. 89-90).

A partir dessa mitofilosofia descrita por Danowski e Viveiros de Castro, pode-se ver, em contraponto, um expressivo diacrítico conceitual ameríndio que desemboca em “Eu sou sal”: não porque o “ser humano” contenha sal, mas porque há uma continuidade:

[...] o que chamamos de “ambiente” é para eles uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma *cosmopoliteia*. Não há portanto diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o “sujeito”, o segundo o “objeto”. Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 94).

Como associar o que se convencionou chamar de “conservação ambiental” à cosmologia ameríndia, essa que prevê uma “proto-humanidade originária”, uma continuidade metafísica entre humanos e animais, a humanidade como solo primordial do mundo? Viveiros de Castro é quem chama a atenção para a relação entre a importância, para os ameríndios, da manutenção ou estabilização da sociedade, em detrimento da aceleração, princípio que rege o que o antropólogo denominou de “singularidade tecnológica” das sociedades modernas.

A subsunção do mundo pela humanidade nas cosmologias ameríndias [...] remete ao passado, não ao futuro; sua ênfase é na estabilização das transformações que vieram a diferenciar os animais daqueles humanos que continuaram a sê-lo, e não na aceleração da transformação dos animais que “fomos” nas máquinas que “seremos”. A ênfase da práxis indígena é na produção regrada de transformações capazes de reproduzir o presente etnográfico (rituais de ciclo de vida, gestão metafísica da morte, xamanismo como diplomacia cósmica) e assim de impedir a proliferação regressiva e caótica de transformações (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 92).

O controle dos ciclos de vida, do corpo, da natureza são necessários e desejados, porque a potência de transformação do mundo pode gerar um colapso ambiental, um futuro ecotóxico,<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> O termo pego emprestado de Danowski e Vivieros de Castro (2014, p. 109).

ou, por um lado, gerar um processo perigoso de transformação no qual um indivíduo se distancie de ser um humano, e, por outro lado, fazer com que ambos funcionem como uma perigosa linha de fuga. No mesmo sentido, Isabelle Stengers (*apud* DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 119) gestou a noção de *slow science*, segundo a qual o que, de fato, é necessário desacelerar é a velocidade das ciências e da civilização em vista da proximidade crescente da “barbárie por vir”.<sup>7</sup>

## O CONTEXTO DE PRODUÇÃO E PESQUISA

Acerca do contexto de produção do documentário *Agahü: o sal do Xingu*, trago algumas observações. Em janeiro de 2020, eu chegava à Aldeia Ipatse, que estava sem energia elétrica. Reencontrei, então, a família de Takumã Kuikuro iluminada pelas lanternas, minhas e deles. Essa experiência foi a culminância de um convite: havia proposto ao cineasta que eu acompanhasse o trabalho realizado no Centro Kuikuro de Cinema (CKC), na Aldeia Ipatse. Aproximar-me do cinema feito por Takumã era o escopo, na medida em que interpretar essa filmografia, pela linguagem cinematográfica e pelos jogos conceituais, era o que perseguia.<sup>8</sup>

Cinco anos antes, em agosto de 2015, quando adentrava aquele espaço circular com casas tradicionais Kuikuro, a Aldeia Ipatse estava em festa, com corpos pintados e adornados para o Kwarup, com visitantes que chegavam de outras aldeias, indígenas e não indígenas. Como é de se esperar, o diálogo com essa experiência anterior permaneceu durante a estadia em 2020. Desta vez, contudo, não havia nenhum ritual tradicional sendo realizado – de modo que predominavam as atividades mais rotineiras, embora as famílias estivessem voltadas para o deslocamento geográfico da Aldeia. Novas casas eram construídas a alguns metros da anterior, momento em que renovavam suas casas, seus espíritos. A tarefa era coletiva: jovens, adultos e velhos trabalhavam juntos capinando o espaço que formaria o descampado circular do centro da Aldeia.

---

<sup>7</sup> Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 119) também citam Bruno Latour: “No caso de Latour representado por sua paixão pelas ciências menores, as ciências terranas, no duplo sentido de ciências ‘terra-a-terra’, saberes do próximo (o solo, o clima, a ecologia, a cidade), e de ciências seculares, saberes que engajam a natureza como o correta interno, múltiplo, animado, controverso e perpetuamente in feri da atividade concreta dos cientistas – esta escolha ou esta decisão, dizíamos, ganha aqui toda a sua significação política”.

<sup>8</sup> Estar atenta ao cotidiano e entender a partir dele o modo de dizer e de fazer cinema, a fim de trazer colaborações ao fazer teórico, constituíam o desafio.

O cacique Afukaká Kuikuro me recebeu, descrevendo as preocupações ligadas às mudanças climáticas, ao contexto político de estreitamento de fronteiras e à conservação da cultura pelos mais jovens. Temas que vão compor a filmografia kuikuro, como o curta-metragem *Mudança climática* (2017, 3 min). Afukaká também destacou o trabalho arqueológico realizado por Michael Heckenberger e os projetos de pesquisa e mapeamento do território.

Aos poucos, ia conhecendo as lideranças que me acolhiam com conversas atentas. Dentre eles, estava Mutua Mehinako, na ocasião, vereador em seu primeiro mandato no município de Gaúcha do Norte, e que já havia desenvolvido um mestrado acadêmico – sob a orientação de Bruna Franchetto –, cuja dissertação serviu de fonte a este trabalho (MEHINAKO, 2010), e Yamalui Kuikuro, coautor juntamente com Franchetto nas traduções kuikuro-português na legendagem dos filmes e também na criação do primeiro dicionário bilíngue, projeto em andamento vinculado ao Museu Nacional (UFRJ).

Pude acompanhar também o trabalho realizado no Centro Kuikuro de Cinema. Integrei a equipe do curta-metragem *Agahü: o sal do Xingu* (2020), assinando o roteiro e a narração *off*, contribuindo na divulgação do filme por meio de inscrições em Festivais de Cinema e no processo para obter o Certificado de Produto Brasileiro da Ancine. Dessa forma, pude não somente observar como o trabalho é realizado na pré-produção, produção e pós-produção, como também tecer parceria a partir da qual uma obra poética foi criada em conjunto. O presente trabalho responde a essa experiência e ao filme.

Em 2015, cheguei à Aldeia Ipatse com meu companheiro, Thelmo Cabral, e os amigos Brenda Braga e Daniel Massa. Este último retornou à Aldeia em 2022 para contribuir na construção da primeira Biblioteca kuikuro e para a feitura de um livro artesanal de poesia (cuja impressão fora feita em mimeógrafo). Já em 2020, realizando a viagem estávamos eu e Thelmo Cabral, que muito me auxiliou na jornada.

Dormir na rede, dividir as refeições, tomar banho no Rio Buriti com aquelas que foram minhas maiores anfitriãs da Aldeia (as crianças), conhecer o cotidiano e a rotina local foram experiências imprescindíveis para melhor entender o modo de vida que pretendia descrever neste trabalho e que compareceria nas narrativas audiovisuais. Muito conhecimento foi compartilhado por meio das filhas e sobrinhas de Takumã: Larissa Kuikuro, Jussama Kuikuro, Iamana Kuikuro e Rebeca

Kuikuro. A recepção carinhosa de Regina Kuikuro, a companhia silenciosa e cheia de vida de Bernardo Maiupi Kuikuro e Tchetché Kuikuro também tornaram a estadia muito calorosa. Percebi que toda caminhada da Aldeia até o Rio Buriti era um momento importante de troca, quando pude aprender algumas primeiras palavras em kuikuro com Larissa, Jussama e Iamana.

Estar atenta ao cotidiano e entender a partir dele o modo de dizer e de fazer cinema, a fim de trazer colaborações ao fazer teórico, constituíam o desafio. As dificuldades foram gigantescas, a começar pela ausência do domínio do idioma e pelo curto período em campo. Porém, de muitas maneiras, o encontro foi frutífero.

Uma experiência inusitada logo na primeira manhã do primeiro dia na Aldeia Ipatse merece, contudo, maior detalhamento por demonstrar algo significativo. Takumã convidou Mutuá Mehinako para apresentar-se em frente à câmera – eles utilizavam para isso o Centro Kuikuro de Cinema. O discurso eleito para a ocasião era uma breve descrição de como a Aldeia funciona em torno da pesca, da dança e do rito. O conteúdo e a forma me remeteram a um dos primeiros curtas-metragens deles: *Kuhi Ikugü: os Kuikuro se apresentam* (2006, 7 min), em que, circularmente, Mutuá também era o entrevistado. Porém, o intervalo temporal entre as duas filmagens foi de quatorze anos. A edição e a tradução realizadas em seguida guardavam um pouco de pressa e, diria até, automatismo.<sup>9</sup>

Quando perguntei sobre o projeto que motivava aquela gravação, Takumã descreveu que o curta-metragem estava sendo gravado para um canal no YouTube, em que vários indígenas se apresentariam em poucos minutos com a finalidade de mostrar sua aldeia para os espectadores. Mas, naquele ambiente que me parecia “fabricado”, o que era feito estava mais próximo de uma encenação para a caneta da pesquisadora que, estrangeira, quer (de preferência, ágil e rapidamente) anotar alguma notícia ou informação que agradará parte do mundo de cá. Tal compreensão se tornou um pouco mais clara quando observei como algumas entrevistas são feitas na Aldeia Ipatse. Durante o trabalho de campo, tanto Takumã como o Cacique Afukaká responderam às perguntas de um jornalista para

---

<sup>9</sup> Quando me refiro a “automatismo”, faço menção ao contexto asséptico que algumas pesquisas geram. A esse respeito, Franchetto (1986, p. 15) já criticava em sua tese de doutorado, quando descrevia o contexto de sua pesquisa: “Na encenação do trabalho de campo durante os cursos do SIL, o estudante se relaciona por algumas horas com um informante índio no espaço asséptico de uma sala. A distância da situação real cria a metáfora do informante”.

a elaboração de uma reportagem. A entrevista que pude acompanhar, breve e superficial, parecia repetir certo modelo e criar a expectativa de que o presente trabalho apresentaria uma proposta semelhante.

Procurei sinalizar que esta pesquisa apresentava objetivos distintos, porque não visava resgatar uma tradição que procura “revelar” algum conhecimento a partir de “informantes”. Após aquele primeiro discurso de Mutuá, outros indígenas não foram convidados para novas entrevistas e a gravação só ocorreu na manhã do primeiro dia, sendo abandonada nos dias que se seguiram sem que houvesse muita explicação para a mudança de rumo.

A referida experiência, dentre outras, em que minha presença parecia incômoda ou motivo de preocupação me faz recordar situação análoga à descrita em *A invenção da cultura*, quando Roy Wagner, ao refletir sobre as dificuldades do trabalho de campo, pontuava sobre o desconforto que um estrangeiro ou alienígena pode causar, por comportar-se como “criança” que por tudo pergunta e necessita de cuidados e orientações. “[A]inda mais um forasteiro que bem pode ser louco ou perigoso, ou as duas coisas. Frequentemente lhe criam dificuldades como uma forma de ‘defesa’, para tentar mantê-lo a uma certa distância ou pelo menos retardá-lo enquanto ele é contemplado e examinado mais detidamente” (WAGNER, 2017[1975], p. 30). Desse modo, ficava claro que eu era estrangeira e que era necessário um conjunto de cuidados<sup>10</sup> naquela interação, embora não fosse recente a experiência deles com pesquisadores de diferentes áreas, antropólogos, fotógrafos, cineastas.

Bruce Albert, ao descrever sua experiência de campo com o povo Yanomani no *postscriptum* de *A queda do céu*, também contribui para minha reflexão sobre as intrincadas singularidades evocadas pelas relações interpessoais no contexto de pesquisa. Ele, assim, descreve:

[...] sempre que aparecia um *napë* [forasteiro], considerava-se que o melhor era mostrar-se amável e ficar atento. Foi nesse contexto que meus interlocutores,

---

<sup>10</sup> Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014, p. 96) também já advertiram: “quando um índio interage com um existente de ‘outra espécie’ – o que, repetimos, inclui os membros de outros coletivos que nós chamaríamos de ‘humanos’ –. Ele sabe que está tratando com uma entidade que é humana em seu próprio departamento”; nesse caso, um humano não indígena (considerando os últimos cinco séculos de enganação e extermínio) poderia assumir comportamento afastado da humanidade longe de seu universo (ao devir outro). “Assim se dá então que toda interação transespecífica nos mundos ameríndios é uma intriga internacional, uma negociação diplomática ou uma operação de guerra que deve ser conduzida com a máxima circunspeção. Cosmopolítica” (p. 96).

promovidos à revelia ao papel de “informantes” (como se dizia no jargão profissional, um tanto policialesco), aceitaram, com alguma relutância, prestar-se a minhas primeiras tentativas de “investigação” etnográfica. Nada de excepcional: contaram-me apenas, parcimoniosamente, o que eu era capaz de entender de suas respostas, ou seja, bem pouca coisa, e isso por um bom tempo [...] Ao cabo de um tempo de observação, a natureza das relações que seus supostos “informantes” têm com ele começa a tomar outros contornos. Conforme ganham confiança, começam a avaliar sua aptidão para servir de intermediário, a favor deles, na comunicação entre os dois mundos. Agora com algum crédito, o etnógrafo aprendiz estabelece com eles – sem saber ou sem querer saber – um pacto implícito. O “material etnográfico” registrado a partir de então é ao mesmo tempo o alicerce e o produto desse pacto (KOPENAWA; ALBERT, 2015, pp. 520-521).

As condições históricas e temporais que compõem a relação entre Albert e os Yanomami são, de fato, muito distantes da minha (ainda incipiente) experiência com os Kuikuro. Distancio-me também do contexto referido na citação, porque, em minha pesquisa, não buscava interlocutores à revelia, pelo contrário, percebia em Takumã o poeta-cineasta. Porém, com essa citação chamo atenção para a semelhança no trato à moda “mostrar-se amável e ficar atento”, bem como quanto à estratégia do cuidado e da economia de detalhes que permeia respostas que encontrei às minhas perguntas formais. Contudo, felizmente, aos poucos passei também a me encaixar no papel de possível “intermediária de dois mundos”. De modo tal que foi possível notar os jogos de diplomacia nessa situação de pesquisa acadêmica, ao mesmo tempo em que percebia a expectativa de que houvesse a ressocialização dos conhecimentos compartilhados, tendo em vista que, querendo eu ou não, a transmissão de saberes visava, antes de mim, o mundo do qual nunca deixarei de ser representante.

Também explícito aqui as reflexões de Carlos Fausto acerca da simpatia e da diplomacia que ele experimentou ao longo de anos de trabalho etnográfico com o povo Kuikuro e de como o envolvimento pela extrema amabilidade é uma arte política xingwana de manipulação (embora não centralizada):

Esse *ethos* tece teias, lança suas tramas e trama a domesticação do outro, fazendo uso do espetáculo ritual como modo público de apresentação e conversão da alteridade. Essa sedução é, de certo, um jogo de poder, mas ao contrário da expansão imperial é um jogo não-centralizado, difuso e reticular, que parece ocorrer nas franjas locais do sistema (FAUSTO, 2005, p. 26).

O convite de Takumã para que eu integrasse a equipe que realizou o curta-metragem foi um gesto importante para este trabalho, na medida em que a possibilidade de compartilhar a realização de um filme gerou novos desdobramentos, parcerias e reflexões. Há, em alguma medida, a construção de um “nós” (aludido, inclusive, na narrativa *off*) que desfaz a dicotomia “eu” e “eles”, que inevitavelmente marca as histórias das quais fazemos parte.

Como descrevo um filme que dele faço parte e, em alguma medida, o construo também, entro em um movimento que se distancia das linhas científicas que preveem o distanciamento e a impessoalidade quanto à maneira de se relacionar com o objeto de pesquisa ou com a própria linguagem acadêmica. Esta pesquisa, em outro sentido, antevê um ganho quando essas noções são deslocadas.

A convocação para integrar o projeto “70 olhares”, que celebra 70 anos da existência da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, trouxe inspiração para o cineasta, em especial, porque, embora houvesse uma delimitação temática atrelada aos direitos humanos, havia liberdade de composição e muitos princípios poderiam ser desenvolvidos. Ficou evidente também o desafio quanto à forma, pois o convite determinava que o curta-metragem deveria ter apenas um minuto, o que exige alto grau de concisão e fina estratégia. A liberdade e o desafio claramente moviam Takumã Kuikuro à criação.

Neste curta-metragem, a equipe também era composta por Kayaitsi Bobi Kuikuro, personagem do documentário (ele é quem em geral opera a câmera com Takumã e trabalha regularmente cuidando dos equipamentos); e Kalutata Daniel Kuikuro, que assumiu a câmera nesse caso.

Há uma praticidade que permeia a realização dos filmes e que emerge de sua urgência. O labor cinematográfico concorre sempre com muitas atividades cotidianas, desde o cuidado com os filhos até a pesca. É necessário criar também a partir do simples. Por esse motivo, Takumã chama seus filhos e sobrinhos a compor o documentário, e nenhuma outra criança.

Durante o processo de seleção do tema e do roteiro em si a compor o curta-metragem encomendado, Takumã participava atento, buscando inspiração, aberto a sugestões e ideias, num processo de *brainstorming*. Não estava decidido por nenhuma abordagem específica, mas, por outro lado, demonstrava uma tal abertura que, por fim, terminava em dúvida.

Dúvida que, no processo, o impulsionava mais do que paralisava. Passou a pesquisar a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (documento até então desconhecido por ele) e a fomentar conversas sobre o contexto de sua criação. A decisão para o documentário surgiu coletivamente durante um almoço.

Nesse curto período em que estive na Aldeia Ipatse, o jornalista da *Folha de São Paulo* e da TV Cultura, Leão Serva, estava na Aldeia, coletando dados para a elaboração do caderno “Sebastião Salgado na Amazônia”, reportagens publicadas por esse jornal. Então, quando ele perguntou sobre a diferença entre o sal industrial e o sal tradicional feito pelos indígenas, entendeu-se que esse condimento poderia em si mesmo integrar alimentação, religião, cultura, tecnologia e ciência.

As categorias que são escolhidas (ou percebidas) para falar sobre um povo são muitas e infinitas, e nem sempre dependem somente de uma dinâmica interna – é no contraste com o de fora que peculiaridades se tornam comparáveis.

Aqui, abro um parêntesis para aprofundar os “traços diacríticos” que se sobressaem diante da alteridade. Manuela Carneiro da Cunha (2017[1978]), em “Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível”, nos faz ver que os traços diacríticos que compõem a cultura e a etnicidade são não somente resgatados, mas também reconstruídos.

Vimos que a questão de saber quais os traços diacríticos que serão realçados para marcar distinções depende das categorias comparáveis disponíveis na sociedade mais ampla, com as quais poderão se contrapor e organizar em sistema. Poderão ser a religião, poderão ser roupas características, línguas ou dialetos, ou muitas outras coisas. Mas essa dependência que limita as opções possíveis não é ainda uma determinação positiva. E tivemos que recorrer então à ideia de um “acervo cultural” do qual se retiram esses traços diacríticos, eventualmente construindo-os. Nosso resíduo, esse recurso à cultura, resíduo que é o quinhão de uma abordagem estruturalista, levada a invocar uma inércia, uma permanência das formas culturais (CUNHA 2017, pp. 244-245).

Na ocasião, Carneiro da Cunha refletia sobre a comunidade de descendentes de brasileiros iorubanos em Lagos (atual Nigéria), formada a partir do século XIX pelos nagôs muçulmanos (também denominados de “malês”) e seus descendentes, alforriados ou expulsos por terem criado revoltas na Bahia. O que nos chama atenção nesse artigo, que desdobra conceitos como “etnicidade” e “cultura”, é pensar que “a cultura original de um grupo étnico, na diáspora ou em situações de intenso contato, não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova

função, essencial e que se acresce às outras, enquanto se torna *cultura de contraste*” (CUNHA, 2017, p. 241).

Todos esses dados levaram à descoberta do que Max Weber havia escrito há bastante tempo: de que comunidades étnicas podiam ser formas de organizações eficientes para resistência ou conquista de espaços, em suma, que eram formas de organização política. Descobriu-se que a etnicidade podia ser uma linguagem. Ou melhor, em um primeiro momento, que podia ser uma retórica. Foi o momento em que se salientou o *caráter manipulativo da etnicidade* (CUNHA, 2017, p. 241, grifos nossos).

Manuela Carneiro da Cunha foi entrevistada pela revista acadêmica *Sexta Feira* sobre o que queria defender ao citar “o caráter manipulativo da etnicidade” em “Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível” (2017[1978]) e no artigo anterior “Religião, comércio e etnicidade” (2017[1977]). A autora, ao revisitar seu próprio trabalho antigo, critica-o por certo “utilitarismo vulgar” (2017, p. 237) para, a seguir, defender:

Quero responder aqui (para depois questioná-la) a uma pergunta na qual insistiram meus entrevistadores da *Sexta Feira*, a saber se seria ou não consciente a manipulação da tradição cultural. Sim e não. Recuperar tradições culturais é parte consciente de qualquer revivalismo [...] outra dimensão desse mesmo processo é no entanto inconsciente: a saber, que a recuperação cultural, por mais fiel que seja às “formas tradicionais”, por mais escrupulosa e completa que seja, não se dá conta de que a mudança de contexto altera profundamente o sentido daquilo que foi recuperado (CUNHA, 2017, pp. 237-238).

Desloco esse debate para a questão indígena e para como o cinema constrói sua imagem, sua narrativa. Mesmo que a referência seja a de um povo que tenha passado por mudanças distintas em relação aos descendentes de brasileiros iorubanos repatriados, o povo Kuikuro precisa a todo instante travar escolhas entre a tradição e a inovação,<sup>11</sup> preservar certos modos de existir e flexibilizar outros em prol de algum ganho. Prova disso é o discurso reiterado das lideranças políticas e religiosas (caciques e xamãs, respectivamente) que criticam o descuido dos jovens com relação à tradição e, simultaneamente, desejam o mecanismo de troca e incorporação do novo.

Cito dois exemplos. A Aldeia Ipatse poderia ter luz elétrica constantemente pela força dos seus geradores, entretanto, o cacique opta para que haja somente por um período do dia, a fim de que todos não fiquem imersos em rotinas consideradas não tradicionais, como interagir

---

<sup>11</sup> Embora não se possa colocar a questão nesses termos tão dicotômicos e estanques.

na internet e assistir à TV. Outro exemplo é que as mulheres Kuikuro, quando engravidam, nem sempre são convencidas pelas orientações de enfermeiros e médicos quanto a tomar polivitamínicos, porque julgam que essa “super-alimentação” leva a um desenvolvimento maior do bebê, o que poderia ocasionar empecilhos para o parto normal, dentre outros estranhamentos – por esse motivo, as vitaminas podem ser rejeitadas pelas grávidas. Com isso, repiso que a reconstrução diária do modo de vida a partir da alteridade ou do diálogo com outros povos (brasileiros e estrangeiros) leva os Kuikuro a reafirmarem sua cosmologia ou a agregarem novos modos de pensar e ser, observando o constraste ora com rejeição, ora com admiração. Nesse processo, que é consciente e inconsciente, como nos ensina Carneiro da Cunha (2017), vão fazendo suas escolhas com relação a que tecnologia aderir ou não, que discurso reforçar ou negar, que portas de diálogos abrir, que narrativa contar nos filmes.

No caso da alimentação em questão, os dois sais convivem – o tradicional e o industrial. O denominado “sal indígena” é um produto tradicional da cultura Xinguana, feito a partir das folhas de uma planta de água doce, o aguapé (em Kuikuro, *agape*). Diferentemente do sal industrial, composto por cloreto de sódio, o sal tradicional é composto de potássio, que não tem efeito deletério para a pressão sanguínea. A reportagem de Leão Serva (2020) ocupou-se também do assunto.<sup>12</sup>

A produção do sal é uma atividade feminina que leva vários dias. As folhas de aguapé, que ficam visíveis sobre a superfície de lagoas e as raízes submersas, são colhidas<sup>13</sup> por mulheres. Após recolhidas, as folhas devem

---

<sup>12</sup> A esse respeito, Serva (2020, [s.p.]) afirma: “Até meados dos anos 1980, não existiam na Terra Indígena do Xingu casos de diabetes, obesidade e hipertensão. Isso ficou comprovado por um estudo realizado em diversos países para medir a relação entre o uso do sal industrial e a incidência de pressão alta, denominado Intersalt. No Brasil, foram estudados os xinguanos e os ianomâmis. A Unifesp (Universidade Federal de São Paulo) participou da pesquisa, com o levantamento sobre os xinguanos. Na época, os dois grupos brasileiros não tinham registros de pressão alta, obesidade e diabetes. Cerca de 15 anos depois, um novo estudo foi realizado no Xingu e apareceram vários casos de excesso de peso, mas apenas dois de diabetes. Agora está sendo feito um novo levantamento, e a pesquisa já aponta 70 ocorrências de diabetes e muitas outras de excesso de peso”.

<sup>13</sup> Existe época correta para colher a folha de aguapé e há leis a serem respeitadas para a colheita. A esse respeito: “O mundo em que vivem os Kuikuro é recortado por domínios: tudo pode ser a casa (domus) de alguém. Por isso, todos os espaços ‘naturais’ – rios, lagos, acidentes geográficos ou mesmo aquela curva do rio, o centro daquela lagoa, aquelas árvores ali adiante – costumam ter ‘donos’ (oto), os quais são responsáveis por engendrarem e deles cuidar. Na feliz expressão de Descola (1986), a natureza aqui é doméstica.

secar ao sol e, posteriormente, devem ser queimadas numa fogueira. Das cinzas, faz-se uma mistura com água e leva-se ao fogo; o resultado é o sal vegetal. A escolha para contar como o sal tradicional é extraído da folha de aguapé e sua importância para o povo surge do jogo de alteridade e da curiosidade dos de fora, como descrito anteriormente.

Note-se que, no documentário *Agahü: o sal do Xingu*, Takumã não se preocupou em convidar uma mulher para colher a folha de aguapé – a escolha por Bobi estava intrinsecamente relacionada à praticidade que tal decisão geraria para o documentário, em termos de produção e gravação. O que dá a ver, neste caso, é que os gestos de ficcionalização se sobressaem em relação ao interesse etnográfico ou ao documentário *stricto sensu*, em que tradicionalmente haveria maior interesse em descrever como se dão, efetivamente, as práticas sociais de um povo.

Entretanto, dependendo daquilo que é ficcionalizado, pode haver maior ou menor descontentamento por parte dos espectadores indígenas. Em conversa com Takumã e Yamalui Kuikuro, tomei conhecimento de um extremo desconforto que o filme *Xingu* de Cao Hamburger (2012, 102 min) trouxe, já que o longa-metragem não respeitou, segundo Takumã e Yamalui, dados históricos ligados ao contato mais direto entre os irmãos Villas-Boas e o povo Kalapalo. No filme, convidaram o povo Yawalapiti para compor os personagens que recebem Cláudio, Orlando e Leonardo Villas-Bôas no início dos anos 1940, quando deveriam ter convidado o povo Kalapalo. Esse equívoco, somado a outros, geraram críticas sistemáticas – como o fato de ignorarem na narrativa ficcional importantes personagens históricos, como *Nahü*, grande cacique que fora o anfitrião dos irmãos Villas-Bôas, que não é retratado na ficção de Cao Hamburger. Portanto, fica sugerido que (independentemente do gênero do filme em questão) as referências que podem ou não ser flexibilizadas guardam respostas nas dinâmicas ameríndias, e não fora delas.

## O SAL É PAJÉ

---

Estes domínios são múltiplos e não representam unidades discretas: o modelo não é o da propriedade privada exclusiva (FAUSTO, 2008, 2012a). Ainda assim, posto que tudo pode ser a casa de alguém e todo ente pode ter um dono, é preciso associar-se a eles – por meio de cantos, rezas e oferta alimentar –, para que permitam o uso desses espaços ou de algum recurso. É preciso movê-los para que se disponham a ceder sem causar doenças nos humanos, concedendo, assim, uma boa pesca, uma boa coleta ou uma boa safra” (FAUSTO; SMITH, 2016, p. 103).

Quanto à estrutura de *Agahü: o sal do Xingu*, inicialmente, o curta-metragem fora dividido em quatro cenas no roteiro: a) colheita do *agape*; b) sua respectiva secagem e queima; c) cena interna em que o protagonista come o sal; d) cena coletiva no centro da Aldeia em que a comunidade compartilha o tempero. Na organização dos dias de filmagem, a captação da queima do *agahü* seria a última a ser feita. Como Takumã tinha a seu desfavor a definição de um minuto para o documentário final, decidiu-se por retirar tal trecho do roteiro e nem gravá-lo. Fato que se modificaria posteriormente, como ficará claro mais adiante.

Na elaboração do curta-metragem, foi possível observar que não havia ensaios, seleção de figurinos ou organização de cenários; predominava também o viés do documentário que busca a técnica do mínimo em relação à *mise en scène*. Assim sendo, o aprendizado adquirido por Takumã na formação pela ONG Vídeo nas Aldeias pareceu reverberar, na medida em que peculiaridades do “cinema-verdade” ecoavam. Decidiu-se pela narração *over* e utilização de cantos sagrados, logo, não havia a necessidade de captação de som, já que, para compor a trilha sonora, Takumã recolheu o áudio de uma gravação anterior, em que o canto tinha a função de gerar união antes da guerra. Há, portanto, uma estreita ligação entre o canto que compõe o curta-metragem e o que se queria destacar: o sal como aquele que gera felicidade e união entre os seres que o compartilham.

Observei que o enquadramento era feito de modo a não capturar pessoas ou objetos que pudessem sobrecarregar o espaço da tela ou deslocar o fio narrativo. O cotidiano era absorvido, e se buscava o mínimo de interferência. Exemplo disso está na gravação da primeira cena de colheita da folha de aguapé, em que havia um casal lavando roupas na lagoa Ipatse e, em nenhum momento, Takumã solicitou que as pessoas se retirassem do local em que se encontravam, tampouco esperou que terminassem. A cena é composta fazendo o corte dos não atores com o enquadramento. O plano se dá engrandecendo as folhas sobre as águas, enquanto aquele que colhe está ao fundo. Posteriormente, as folhas recolhidas encobrem o corpo do personagem, de modo também a dar maior destaque a elas (Figuras de 1 a 3).



Figura 1: Frame coleta do aguapé.  
Fonte: *Agahü: o sal do Xingu* (2020).



Figura 2: Frame 2 coleta do aguapé  
Fonte: *Agahü: o sal do Xingu* (2020)



Figura 2: Frame 3 coleta do aguapé  
Fonte: *Agahü: o sal do Xingu* (2020).

Como Takumã Kuikuro não tinha por objetivo apenas descrever como o sal é feito por seu povo, mas, em outro sentido, levar o espectador a *experimentar* como o sal é feito e percebido, era preciso buscar sutileza de métodos por meio da linguagem. Segundo Eisenstein (2002[1947], p. 21), “quando estamos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase”, porque a obra de arte se detém no processo. “A imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador” (p. 22, grifos nossos).

Nas descrições, em *O sentido do filme*, Eisenstein (2002) cita um exemplo literário para demonstrar como o escritor Guy de Maupassant

construiu a espera de George Duroy por Suzzanne, no romance *Bel ami*. Para que o leitor sentisse a “qualidade emocional da meia-noite, não se limitou a mencionar que primeiro bateu meia-noite e depois uma hora”, pois fez diversos relógios baterem meia-noite em diversos lugares de maneira a expressar a ansiedade do protagonista que aguardava a fuga da amada (EISENSTEIN, 2002, p. 23). A seguir, relaciona o exemplo com seu filme *Outubro*, em que demonstra diferentes horários em Londres, Paris, Nova Iorque, Xangai, para expressar a dimensão histórica da vitória soviética – “assim, esta hora, única na história e no destino dos povos, emergiu através de uma variedade enorme de horas locais, como que unindo e fundindo todos os povos na percepção do momento da vitória” (p. 24).

Comparando aqui os dois casos, percebe-se que, em *Agahü: o sal do Xingu* e em *Outubro*, a poética não provém de uma imagem fixa, já pronta de antemão, mas daquela que nasce ou que surge na montagem. Segundo Eisenstein (2002, p. 29), em *Outubro*, o interlocutor, ao experimentar o processo dinâmico do surgimento e da justaposição da imagem, composto pelo diretor, pode compartilhar com ele o processo criativo e poético.

De modo semelhante, Takumã, para fazer com que o espectador experimente a relação com o sal, utiliza recursos da montagem, havendo nesse processo uma poética voltada para a forma. A primeira sequência de planos é composta por Bobi colhendo as folhas de aguapé e as pendurando para secar. Em seguida, o espectador vê gotas de água que caem ao chão, anunciando que é necessário que as folhas sequem. O corte é feito de modo a justapor a fogueira na sequência e a destacar as cinzas que voam e caem das folhas a queimar. A justaposição subsequente unirá a cena seguinte em que o sal é utilizado no prato, caindo, portanto, sobre o alimento. A montagem chama atenção para a relação entre as partes (gotas de água, cinzas, sal), sugerindo como o sal é feito. Em outras palavras: é, também, pela montagem que o processo de criação do sal se dá no filme. As águas da lagoa que escorrem, as cinzas que se desprendem, o sal que é espargido. Caem água, cinza, sal. Eis que são, então, possíveis o alimento, a cura, a alegria (Figuras de 4 a 6).



Figura 4: Frame 4 aguapé secando.  
Fonte: Agahü: o sal do Xingu (2020).



Figura 5: Frame queima do aguapé já seco.  
Fonte: *Agahü: o sal do Xingu* (2020)



Figura 6: Frame uso do sal tradicional no alimento.  
Fonte: *Agahü: o sal do Xingu* (2020).

Outra peculiaridade que se destaca é a feitura dos planos de uma única vez, isto é, imagem e som são capturados uma única vez, diferentemente do que se espera no gesto cinematográfico. Após conversar de forma pontual e objetiva com os integrantes, a *mise en scène* ocorre apenas uma vez. Surpreendida com a falta de *back-up* diante da possibilidade de erro de captação, perguntei por ela; ao que Takumã respondeu sorrindo: “aqui, gravamos uma vez só”. Esse modo de operar as gravações entra em contraste com a repetição discursiva, recorrentemente encontrada nas narrativas míticas, nos cantos-poema e nos discursos dos chefes (FRANCHETTO, 2003). À luz dos estudos de Bruna Franchetto a respeito de uma “estética

da repetição”, em trabalho anterior demonstro que é possível encontrar, no filme *Itã Kuegü: as hiper mulheres* (2011), paralelismos e repetições que não são estritamente marcados ou regulares, uma vez que há uma espécie de correspondência paralelística (ou variação na invariância) nas escolhas cinematográficas (ALVERNAZ, 2022).

Para elaborar o que seria a última cena do documentário, o compartilhar do sal entre todos que roçavam a aldeia, Takumã decide sair para pescar a fim de proporcionar aquilo que ele queria demonstrar: o sal como um elo de alimento, união e espiritualidade. Como dito anteriormente, um descampado central estava sendo preparado, por isso, todos capinavam. Takumã, ao prover o alimento para aqueles que não poderiam sair para pescar por conta da atividade extraordinária, integra sua participação e auxilia o trabalho.<sup>14</sup> Por fim, ele afirma que o cinema deve ser um facilitador para a vida da comunidade, deve estar atrelado às suas necessidades.

Como pode ser observado no texto acima, que descreve as partes do roteiro, a última sequência do documentário *Agahü: o sal do Xingu* não fora prevista. A ideia surgiu posteriormente durante as gravações. É o único caso em que a câmera fica estável no tripé para capturar o rosto dos pequenos que olham para a câmera, sem nada dizer: as crianças apenas retornam o olhar para o espectador. O que fica sugerido ali? O documentário, que tem por objetivo dialogar com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, reafirma o direito do povo Kuikuro de colher seu alimento, de manter suas formas tradicionais de alimentação e religião. Em última instância, o direito de viver o sagrado. A participação das crianças parece aludir à noção de que esse direito não deve estar atrelado apenas ao presente, mas ao tempo por vir (Figura 7).

---

<sup>14</sup> Provavelmente, a comunidade estranhava a ausência de Takumã capinando o espaço central.



Figura 7: Frame criança Kuikuro.  
Fonte: *Agahü: o sal do Xingu* (2020).

Teóricos franceses que se dedicam ao estudo do cinema, da fotografia e da pintura apontam para a (co)presença de temporalidades heterogêneas que uma imagem pode evocar.<sup>15</sup> Para Gilles Deleuze (1985, p. 53), “só nos filmes ruins a imagem cinematográfica está no presente”:

[...] cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está *antes* e o que está *depois* [...] Talvez seja preciso fazer passar para o interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia dos presentes (DELEUZE, 1985, p. 52).

Desse modo, o documentário de Takumã pode ser lido como o que não se prende ao presente, mas evoca o futuro, seguindo a tradição do “cinema-verdade”.

Veremos que é precisamente esse o objetivo do cinema-verdade ou do cinema direto: não alcançar um real que existisse independentemente da imagem, mas um antes e um depois assim como coexistem com a imagem, inseparáveis da imagem. Seria este o sentido do cinema direto, na medida em que é um componente de todo cinema: alcançar a apresentação direta do tempo (DELEUZE, 1985, p. 52).

Com relação ao processo de criação do roteiro, Takumã compôs a estrutura essencial, verbalizando-o em português, e eu me ocupei de

---

<sup>15</sup> Ainda a esse respeito, discuto como as fotografias do povo Yanomami por Claudia Andujar, na série “Marcados”, abrem uma reflexão sobre anacronismo e memória, lidas a partir de Georges Didi-Huberman (ALVERNAZ, 2020).

transcrever o texto, acrescentando ideias. É mais comum, entretanto, que os filmes do Coletivo Kuikuro de Cinema sejam feitos sem roteiro prévio, tendo em vista que é basicamente na montagem que o filme toma forma. *Agahü: o sal do Xingu* é, nesse sentido, uma exceção; a necessidade do roteiro, neste caso, surgiu da exigência do edital “70 olhares”, que encomenda o curta-metragem de apenas 1 minuto.

Quando Takumã me perguntou que discurso verbal poderia compor as imagens, sugeri que seria interessante pontuar a autonomia e o privilégio do povo Kuikuro de fazer seu próprio sal frente à dependência de outros povos aos quais só resta comprá-lo. Takumã rompe então o tom da proposta e traz o sal como um elemento sagrado, imprimindo tom poético à colheita, ao preparo e ao uso – de um modo que, inclusive, comumente não se encontra na Aldeia, posto que um jovem Kuikuro, ao ver o primeiro corte do curta-metragem, protesta: “não sabia que o sal era pajé”.

O documentário é encerrado com o artigo XVIII da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*: “Todo ser humano tem direito à liberdade de pensamento, consciência e religião” (AGAHÜ, 2020), de modo a enfatizar a ideia sugerida de que no sal estão a ciência, a arte, a fé.

A narrativa *off* transcrita anteriormente é a última versão, à qual se chegou depois de algumas alterações que apontam para os desafios de tradução que o documentário potencializa. No lugar de “[a]o agradecer quem come, você pode gerar felicidade do espírito da natureza e criar força”, havia “[a]o agradecer quem come, você gera o *divino*”, em versão anterior. A palavra grifada havia sido eleita por mim em substituição a “sagrado” para evitar a repetição lexical (preocupação antes minha do que da equipe) que emergiria com o trecho imediatamente anterior “O sal significa para nossa cosmologia uma ligação com o sagrado”. Takumã, entretanto, manifestou seu incômodo com o vocábulo “divino”, por lhe remeter demasiadamente a frentes missionárias evangélico-fundamentalistas e, conseqüentemente, a todo o arcabouço de violência histórica que com elas vem.

Já o trecho “[t]enho o direito de colher meu sustento” anteriormente fora cunhado com os verbos “fabricar” e, depois, “produzir”. Porém tais termos intrinsecamente ligados à Revolução Industrial, em suas diferentes fases, não poderiam dar conta do que se queria sugerir na relação com a natureza e, em última instância, com o sal. Portanto, também foram substituídos por “colher”.

O termo lexical “cosmologia”, por ter uma referência teórica no campo da antropologia, pode ser questionado por uma recepção crítica ou por especialistas que não reconhecem tal nomenclatura no uso cotidiano pelo povo Kuikuro. De fato, essa palavra “estrangeira” parece saltar ou se destacar por certo deslocamento de tom. Apesar de ter sido uma sugestão minha em um dos momentos de reescrita da narrativa *off*, ela foi por Takumã aprovada. Diferentemente do que ocorreu com o termo “divino”, o nome “cosmologia” não causou desconforto, pelo contrário, foi bem aceito no sentido de facilitar uma tradução que pareceu aos realizadores do filme acertada.

Finalizado o primeiro corte, Takumã buscou a recepção do filme entre amigos cineastas e críticos. A partir dessa análise, entendeu-se que retomar a cena em que Bobi queima as folhas de *aguapé* (anteriormente prevista no roteiro, mas que fora abandonada) deixaria o processo de elaboração do sal mais evidente. De outro modo, a ausência desse processo poderia gerar incompreensão para o leigo que desconhece como se dá a elaboração desse alimento xinguno, a ponto de não relacionar a primeira cena com o restante do filme.

Preocupada com o desdobramento político que as línguas carregam, sugeri que a narrativa *off* fosse traduzida para Kuikuro para marcar no filme a história do povo Kuikuro também por meio de seu idioma. Takumã, contudo, argumentou, na ocasião, que não seria fácil traduzir aquele texto para a língua Kuikuro (embora o texto tivesse sido elaborado por ele mesmo), o que se aproxima de teorias modernas da tradução, as quais afirmam que um universo se abre a cada língua que se elege, daí não ser simples elaborar a versão para outro idioma. Apesar de minha insistência, também corroborada por outros críticos, o curta-metragem permaneceu sem o áudio em Kuikuro.

Aquilo que é selecionado ou não na montagem pode revelar bastante sobre o que é importante para compor um filme e sobre os desdobramentos que advêm dessas escolhas. Ora é necessário revelar, abrir diálogos, diminuir distanciamentos e incompreensões; ora é necessário omitir, não dizer, para preservar determinado conhecimento ou evitar expor o sagrado.

Como anteriormente posto, os documentários feitos para circular em festivais e dialogar com o público externo possuem especificidades de linguagem, como menor duração, apreço por cortes mais frequentes que formem planos mais curtos, enquanto os filmes realizados para exibição

nas aldeias são longos, chegam a ter quatro horas de duração, contexto em que os cortes são desprezados.

Embora os contextos exijam uma linguagem fílmica peculiar, não significa que um deles seja totalmente ignorado, tendo em vista que os filmes pensados para o público não indígena também são exibidos para seu povo; inclusive como uma contrarresposta ao que outrora era feito, quando “estrangeiros” captavam imagens dos povos originários para circularem em museus, na TV ou no cinema, mas elas eram completamente desconhecidas pelos povos em questão – protesto comumente repetido pelos cineastas indígenas em debates sobre o tema.

Com relação à recepção do filme nas aldeias, Takumã é meticulosamente cuidadoso com o que pode causar mal-estar ou alguma afronta à sua cultura. Bernard Belisário cita ocasião em que Takumã para a exibição de um filme para evitar que as mulheres assistam às flautas sendo tocadas, situação que lhes é interdita. Na montagem do documentário *Agahü: o sal do Xingu*, Takumã fez o corte no ponto anterior ao momento em que uma das mulheres pega o sal que está sendo compartilhado. Pontuo a relevância dessa escolha específica, porque não foi fortuita a exclusão da imagem em que a indígena prova o sal. Quando as imagens estavam sendo captadas, era um clima de alegria e celebração em que todos compartilhavam o alimento. Porém, a indígena, que não aparece provando o sal no documentário, fora acometida por um mal súbito, que foi interpretado como *kugihe* (“feitiço”), causando espanto e preocupação nos demais. Como o que é conhecido como feitiçaria é algo que gera conflitos inter e intra-aldeias, Takumã provavelmente evitou o registro que pudesse relacionar o sal por ela provado com tal prática.

Na Introdução deste artigo, descrevemos a produção cinematográfica em dois eixos: os filmes metarrituais que compõem o acervo kuikuro e que são projetados constantemente nas aldeias, pensados para o público interno, e os filmes que são realizados para o público externo, cujos objetivos perpassam o direito à visibilidade, à demarcação de voz e autoria, ao aumento do diálogo entre povos. Tal tentativa classificatória, entretanto, encontra seus limites frente a certas imbricações de finalidade e público. O Capítulo da tese “O sal é pajé”, escrito com base nas experiências que o trabalho de campo pôde proporcionar, discute uma escolha fílmica que remonta a essa discussão: Takumã opta por fazer um corte, excluindo uma das personagens que

provava o sal, personagem esta que foi “vítima de feitiço”, segundo a leitura de seus pares. O que comparece, nesse caso, é a preocupação em não gerar entre os seus (o público interno) uma denúncia de feitiçaria, que poderia ser feita a partir do sal que é provado. Percebe--se que há um indício de que a todo momento há uma preocupação em conciliar expectativas e conflitos que possam permear os dois públicos.

Aqui, fica sugerida uma intrínseca relação entre regime sócio-cosmológico e escolhas cine-estéticas, cinema enquanto feitura, escrita de movimento e montagem, tendo em vista que há uma inseparável relação entre a imagem produzida e a epistemologia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Repiso, finalmente, que a potência política que emerge do documentário está em apresentar (ou traduzir), por meio da linguagem cinematográfica, o modo de vida kuikuro, que contrasta com outros modos de pensar e imaginar o mundo.

Para esta análise, foi importante considerar o contexto de produção do documentário *Agahũ: o sal do Xingu*, bem como estratégias cinematográficas para dar a ver a relação do povo Kuikuro com seu sal tradicional. Sobressaíram reflexões a partir da elaboração do roteiro, de escolhas de tradução e montagem. E o direito dos povos originários de colher seu próprio alimento e a relação estabelecida com o sal possibilitou a discussão no âmbito da ecocrítica.

---

## REFERÊNCIAS

- AGAHÛ: o sal do Xingu. Direção de Takumã Kuikuro. Brasil, CKC, 2020. Filme curta-metragem (1 min.). DVD.
- ALVERNAZ, Sabrina. Estética da repetição em Itão Kuegü: *As hiper mulheres* (2011). *Aniki – Cinema e Antropologia*, v. 9, n. 2, 2022, pp. 240-265.
- BELISÁRIO, Bernard. *As hiper mulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Dissertação (Mestrado em [curso?]) – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil, 2014.
- BELISÁRIO, Bernard; BRASIL, André. Desmanchar o cinema: variações do fora de campo em filmes indígenas. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 6, 3 dez. 2016, pp. 601-634.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu, 2017.

- DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DEMARCHI, André; MADI DIAS, Diego. Vídeo-ritual: circuitos imagéticos e filmagens rituais entre os Mebêngôkre – Kayapó (Dossiê Olhares Cruzados). *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, v. 3, n. 1, 2018, pp. 38-62.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002[1947].
- FAUSTO, Carlos. Entre o passado e o presente: mil anos de história indígena no Alto Xingu. *Revista de Estudos e Pesquisas, Funai, Brasília*, v. 2, n. 2, 2005, pp. 9-51.
- FAUSTO, Carlos; SMITH, Mara. Socialidade e diversidade de pequis (Caryocar brasiliense, Caryocaraceae) entre os Kuikuro do alto rio Xingu (Brasil). *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 11, n. 1, jan.-abr. 2016, pp. 87-113.
- FRANCHETTO, Bruna. Traduzindo tolo: “eu canto o que ela cantou que ele disse que...” ou “quando cantamos somos todas hipermulheres”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 53, 2018, pp. 23-43.
- FRANCHETTO, Bruna. L'Autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil). *Amérendia* (Paris), Paris, AEA, v. 28, 2003, pp. 213-248.
- HECKENBERGER, Michael. Estrutura, história e transformação: a cultura xinguana. In: *Os povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, pp. 21-62.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MEHINAKU, Mutua. *Tetsualü: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil, 2010.
- ORGANIZAÇÃO DAS Nações Unidas. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, 1948.
- PENONI, Isabel. Hagaka: ritual, *performance* e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu (MT, Brasil). Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- SERVO, Leão. Aldeias fazem “sal de índio” que não aumenta a pressão. *Folha S. Paulo* [online], 18 de abril de 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

Recebido: 11/1/2022

Aceito: 25/11/2022

Publicado: 24/2/2023