



Perspectivas, performance y temporalidad en la cinematografía Panará. (Proyecto Vídeo nas Aldeias)

José Fernando Salva

Question/Cuestión, Nro.69, Vol.3, agosto 2021

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

ICom -FPyCS –UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e542>

**Perspectivas, performance y temporalidad en la cinematografía Panará  
(Proyecto Vídeo nas Aldeias)**

**Perspectives, Performance, and Temporality in Panará's Cinema  
(Vídeo nas Aldeias Project)**

**José Fernando Salva**

Tulane University

Universidad Nacional de Cuyo

Argentina

[fernando.crimson@gmail.com](mailto:fernando.crimson@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7523-2138>

## Resumen

El presente ensayo aborda la producción audiovisual Panará en el marco del proyecto Vídeo nas Aldeias y examina cómo la comunidad se relaciona con las imágenes para crear una

narración sobre sí misma en sus films. En este sentido, el trabajo argumenta que se puede observar una dimensión performativa en los modos como los participantes de los films experimentan la construcción de sus imágenes audiovisuales. Proponemos que esa dimensión performativa puede relacionarse con el perspectivismo amazónico estudiado por el antropólogo Viveiros de Castro.

**Palabras clave:** Vídeo nas Aldeias, Panará, cinematografía indígena, Amazonia.

### **Abstract**

This essay deals with the Panará Audiovisual Production within the framework of the project known as *Vídeo nas Aldeias*, and examines how the community relates to images in order to create a narrative about itself in the films. In this sense, this work argues that a performative dimension can be observed in the ways in which the participants of the films experience the construction of their own audiovisual images. We propose that this performative dimension can be related to the Amazonian perspectivism studied by the anthropologist Viveiros de Castro.

**Keywords:** Vídeo nas Aldeias, Panará, Indigenous Cinema, Amazonia.

En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), Walter Benjamin analiza la relación entre arte y percepción y la profunda transformación que los medios de reproductibilidad técnicos modernos, sobre todo el cine, introducen en los procesos perceptivos, trastocando la historia de la producción, circulación y recepción de objetos culturales. Una vez perdida la condición aurática de la obra de arte –su unicidad, la manifestación irreplicable de una lejanía–, lo que Benjamin designa como *desmoronamiento del aura*, se plantean nuevas cuestiones respecto a la función del arte: en lugar de su fundamentación en un ritual *original*, aparece la praxis política como fundamento. En la actualidad se produce un nuevo giro con la reproductibilidad digital que habilita otras formas de producción y circulación por la Web y experiencias distintas de percepción ligadas a la fragmentación y velocidad de lo virtual; sin embargo, el análisis de la reproductibilidad técnica realizado por Walter Benjamin continúa siendo relevante para pensar cuestiones relacionadas con el estatuto del arte, la cinematografía y la praxis política.

En el presente trabajo me propongo, en parte, observar cómo las transformaciones generadas por la técnica y su praxis política se articulan en la cinematografía indígena, específicamente en el ámbito de los films producidos por la comunidad Panará en el contexto del proyecto Vídeo nas Aldeias (1) en la Amazonia. Este proyecto, creado en 1986 por el antropólogo y documentalista Vincent Carelli, se caracteriza por la capacitación de diversos grupos indígenas de Brasil en el uso de herramientas cinematográficas y promueve la realización de películas concebidas y gestionadas por y desde las mismas comunidades. Como describe Amalia Córdova:

Video nas Aldeias ha trabajado incansablemente (...) con más de cuarenta comunidades indígenas del Brasil y en las fronteras del país con Perú y Paraguay, para producir videos documentales sobre la base de resistencia de prácticas culturales y vida comunitaria. Los cineastas de VNA participan en talleres de capacitación donde estudian tanto el manejo de cámara como técnicas de edición, habilidades que pueden perfeccionar en estaciones de edición en sus propias aldeas. VNA trabaja con un equipo interdisciplinario de entrenadores que colaboran con los líderes indígenas para formar la próxima generación de directores indígenas, a menudo trabajando in situ en la comunidad. Hasta la fecha, VNA ha producido más de 70 videos, la mitad de los cuales son de autores indígenas. Sus logros incluyen la creación de un programa de televisión indígena, una biblioteca y un sistema de circulación de vídeo para los pueblos indígenas, la facilitación de talleres nacionales y regionales para el intercambio de realizadores, y la organización de una reunión nacional anual de cineastas indígenas. (Córdova pp. 96-97)

En esta lectura me interesa examinar, entonces, dentro del Proyecto Vídeo nas Aldeias, determinadas particularidades de la producción audiovisual Panará respecto a la forma en que la comunidad se relaciona con la técnica y con la imagen que esta produce. Algunas de las preguntas en las que me gustaría indagar son las siguientes: ¿Cómo está modalizada la narración Panará en las películas? ¿Cuáles son sus discursos cinematográficos y cómo los construyen? ¿Qué relaciones establecen con sus imágenes y cómo las utilizan?

La hipótesis de este texto es que hay un vínculo específico entre imagen técnica y temporalidad para la comunidad y que esta conjunción configura el relato de los films, fundamentalmente en la disposición performativa que encarnan los participantes de los mismos. En este abordaje, proponemos que la forma en que el pueblo Panará experimenta el cine puede relacionarse con el aspecto transformacional del mundo amerindio que el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro denomina “perspectivismo”. El mundo de los pueblos indígenas amazónicos, según Viveiros de Castro, está compuesto por una multiplicidad de puntos de vista en interacción. Los animales y agentes no-humanos se perciben a sí mismos como personas y pueden mostrarse de ese modo, y los humanos, a su vez, pueden transformarse en animales. En este sentido, todo está en constante devenir y la selva es una amplia red de interrelaciones entre agentes humanos y no humanos que entrecruzan sus perspectivas. (2)

El pueblo Panará, también conocido como Krenakore, fue contactado oficialmente en 1973 durante la construcción de la ruta Cuiabá-Santarém que atravesaba su territorio. El nombre Panará quiere decir *gente, seres humanos* y se opone a *hĩpen* (otro), palabra que designa a los Kayapó, sus enemigos. Los Panará hablan una lengua de la familia lingüística Jê y dividen sus aldeas de acuerdo a cuatro clanes que se relacionan exogámicamente –las personas de un mismo clan no se casan entre sí– y cada miembro pertenece a un determinado clan según la descendencia materna. A causa de los primeros contactos en 1973, durante la construcción de la ruta Cuiabá-Santarém (BR 163), el pueblo Panará sufrió consecuencias dramáticas. Dos tercios de la población murieron a causa de enfermedades y masacres. Por esta razón, la Funai (*A Fundação Nacional do Índio*) los trasladó de su área tradicional en el río Peixoto Azevedo hacia el Parque Indígena do Xingu en 1975. Sin embargo, los Panará nunca terminaron de hallarse satisfechos en este espacio protegido, en parte porque las condiciones ambientales eran diferentes a las de sus antiguas tierras y no pudieron desarrollar las mismas actividades. Por esto, luego de veinte años, los Panará retornaron a su territorio y lograron recuperar una porción cercana del mismo en la frontera entre Pará y Mato Grosso, a través de un proceso legal inédito en el Brasil que implicó el reconocimiento legal de su territorio y una indemnización por los perjuicios causados a la comunidad. (3)

En esta investigación he priorizado fundamentalmente dos películas de realizadores Panará: *Kiarãsã Yõ Sãti, O amendoim da cutia* (2005) y *Prãara Jõ, Depois do ovo, a guerra* (2008). (4) La primera película fue dirigida por Paturi Panará y Komoi Panará y la segunda, por Komoi Panará. Ambas producciones obtuvieron premios y circularon en festivales. Una tercera película, *Para os nossos netos* (2008), dirigida por la documentalista Mari Corrêa y Vincent Carelli a partir del trabajo de Paturi Panará y Komoi Panará, recoge las apreciaciones de los directores y actores de la comunidad sobre sus experiencias realizando cine. Me interesa reservar este tercer momento como conclusión para observar la recepción dentro de la aldea amazónica de sus creaciones audiovisuales y considerar el papel de la audiencia en la producción Panará. El punto nodal de este trabajo es analizar de qué modos las intersecciones de lo indígena, lo global y la tecnología producen una praxis política en los films de la comunidad Panará. En este sentido, en la época de la reproductibilidad digital, todavía podemos pensar a través de Benjamin diversos aspectos de la experiencia cinematográfica Panará y las relaciones que la comunidad establece con sus imágenes.

### ***Kiarãsã Yõ Sãti, O amendoim da cutia***

El film más extenso de los Panará es *Kiarãsã Yõ Sãti, O amendoim da cutia* (5), una película que describe la vida cotidiana de los Panará en relación con la cosecha del maní (amendoim) y los rituales que la rodean. La trama va entreabriendo al espectador relatos que se desprenden de la cosecha del maní, como la relación que esta práctica guarda con la cutia o agutí (sãti). Este vínculo con el animal puede ser entendido a partir de la concepción transformacional del mundo que, según Viveiros de Castro, caracteriza a los pueblos amerindios. Continuamente hay referencias a los animales en el film. Además de la cutia, que dio a los antiguos Panará el maní (amendoim o kiarãsã), también se habla reiteradamente del pecarí (caititu), con el cual soñó el jefe del pueblo, o del espíritu pecarí que colocó la dolencia dentro del cuerpo de un enfermo. Para los Panará la cutia y los demás animales han sido o son personas. En una escena de la película los niños dibujan la cutia (sãti) como un humano gigante. Los animales, según los análisis de Viveiros de Castro sobre el perspectivismo amazónico, son gente, se experimentan a sí mismos como gente; al mismo tiempo, ellos nos ven a nosotros como animales y no como humanos.

Se trata de la noción, en primer lugar, de que el mundo está poblado por muchas especies de seres (además de los humanos propiamente dichos) dotados de conciencia y de cultura y, en segundo lugar, de que cada una de esas especies se ve a sí misma y a las demás especies de un modo bastante singular: cada una se ve a sí misma como humana, viendo a las demás como no humanas, esto es, como especies de animales o de espíritus. (Castro 2013, 36)

Otro aspecto abordado en *Kiarãšã Yō Sãti, O amendoim da cutia*, es la incorporación de elementos de la cultura occidental a la comunidad. Por ejemplo, esto puede apreciarse en la utilización de machetes, hachas y escopetas en la vida cotidiana o en el termo con café que el jefe de la comunidad lleva cuando va a cazar a la selva. El momento más significativo al respecto es el partido de fútbol que los adolescentes juegan en el centro de la aldea. Este es un aspecto de la película Panará interesante porque pone en tensión los imaginarios occidentales naturalizados sobre los indígenas –principalmente de la Amazonia– como reservorio de una pureza al margen de lo urbano y lo global (el estereotipo del buen salvaje) frente al sujeto indígena contemporáneo. Por otra parte, este aspecto del film (y el proyecto de Vídeo nas Aldeias en sí) cuestiona el estatuto hegemónico que caracteriza la incorporación de objetos y prácticas occidentales como un proceso de aculturación en el que se perdería una tradición; por el contrario, en el ámbito Panará se adoptan fluidamente prácticas y objetos occidentales que son penetrados de modo dinámico por la visión Panará. Como señala Ruben Caixeta de Queiroz:

Al ver las películas y leer los textos producidos en el contexto del Vídeo nas Aldeias, constatamos una crítica explícita a dos tipos de pensamiento: uno “archivista” y otro “relativista”. En el primer caso, es cuestionada aquella forma de registro de imágenes y colección de informaciones con la finalidad de “conservarlas” en bibliotecas y museos. Al contrario, queda demostrado que los saberes indígenas son respetados y multiplicados en la medida en que son puestos en acción y en construcción permanente de tal forma que la “tradición” es vista como un proceso creativo y adaptativo. (Caixeta de Queiroz 2013, 43)

En el caso del partido de fútbol, es interesante cómo el juego se fusiona con la práctica ritual del corte de muslo que se realiza cuando llega la estación de cosecha del maní. La película muestra a algunos jóvenes que han sido apartados en la mitad del juego y lastimados en los muslos. En *Space and Society in Central Brazil: A Panará Ethnography* (2013), Elizabeth Ewart explica que los muslos de hombres y mujeres jóvenes son raspados hasta sangrar utilizando el incisivo frontal de un agutí (sãti) y que el proceso produce una herida profunda y muy dolorosa. Este ritual de marcar el cuerpo es también relatado por las mujeres Panará en otro momento de la película. Finalmente, una vez acabado el encuentro deportivo, los dos equipos se enfrentan en filas y realizan un ritual de danza y canto. “Estamos aprendiendo as coisas dos brancos mas sem deixar a cultura Panará”, dice el entrenador –que es el profesor– de los equipos.

Me interesa puntualizar las instancias narrativas de *Kiarãšã Yõ Sãti*, ya que estas configuran diferentes puntos de vista desde donde se establecen juicios de valor sobre el mundo narrado. Fundamentalmente, estas perspectivas son tres, aunque intervienen otras en menor grado: el profesor, el jefe de la comunidad y la mujer pajé. La película intercala y pone en paralelo cada uno de estos puntos de vista en distintos momentos del día durante el transcurso de dos jornadas. A su vez, la película entera está enmarcada por el viaje en avioneta del profesor a Brasilia.

El profesor es el nexo con la ciudad, quien viaja a Brasilia, pero es también el que transmite las tradiciones orales a los niños en la escuela. El viaje a Brasilia del profesor tiene por objeto la traducción de unas cartillas de medicina a la lengua Panará. Este personaje funciona como mediador (y traductor para nosotros) de dos instancias: es el profesor que viaja a la ciudad pero es también quien actualiza los saberes de su comunidad. Él enseña una escritura Panará en la escuela a los niños y les explica las historias orales de la cutia y el amendoim, a través de las cuales aprenden a escribir. En un determinado momento, vemos escrito parte del título de la película en el pizarrón y presenciamos el aprendizaje de la escritura y la tradición oral. “KIARÃŠÃ HÊ TIRA SOWRI SÃTI SUANKIANARAMÊRA (subtítulo: A cutia deu amendoim para os antigos Panará)” El film nos hace partícipes como espectadores de ese momento y también nosotros aprendemos con las niñas y niños de la comunidad.

El profesor es también el entrenador de los equipos de fútbol y desde esa perspectiva establece correspondencias y diferencias con la cultura de los blancos. Por ejemplo, es significativa la comparación que realiza del fútbol con la *corrida de Tora* –carrera de troncos: dos grupos compiten acarreado dos troncos pesados–, de la que él mismo participa hacia el final del film. Además, este personaje acaba de experimentar la ciudad antes del relato que abre la película. Desde esa posición, establece juicios de valor negativos sobre la forma en que se vive en la ciudad, pagando por todo. En este sentido, el profesor realiza, como señala Juliano José de Araújo (2015) en el análisis que hace de esta película, una especie de *etnografía invertida*.

El jefe de la aldea es otro de los enfoques que configuran la narración. Él dirige la danza de la cutia durante toda la noche hasta el amanecer. Por momentos se lo ve severo, como cuando acude enojado a buscar a las mujeres que no participaron del ritual. Sin embargo, su personaje funciona en general como una figura cómica. Quizás el momento de mayor humor en la película es la imitación que el jefe realiza de la forma en que las mujeres danzan, enfatizando la postura excesivamente junta de las piernas. El jefe realiza juicios de valor sobre las mujeres de la comunidad porque no danzan como antes. Sin embargo, el jefe es uno de los personajes que aparece con más elementos occidentales, como cuando sale de caza con el termo de café.

¿Podríamos pensar la representación del jefe en el film desde la teoría de Pierre Clastres? Este ensayo no apunta en esa dirección pero sería interesante considerar la caracterización que se realiza del jefe de la comunidad a partir de los planteamientos acerca de un poder no coercitivo en las sociedades amerindias amazónicas (la jefatura sin poder). Pierre Clastres examina en *La sociedad contra el Estado* (1974) cómo el jefe en estas comunidades amazónicas es una figura de autoridad simbólica que no ejerce el mando sino que funciona como un mecanismo de vaciamiento del poder que previene la acumulación del mismo e impide la conformación de un Estado. Lo que podemos señalar sobre el film, es que la representación del jefe, como la de los demás personajes, no es unitaria sino múltiple, ambivalente y que va ocupando diferentes posiciones a lo largo de la película, impulsadas en parte por la relación con la cámara. Por momentos, el jefe es también objeto de burla. Cuando el profesor se despide para volver a Brasilia, le dice a alguien detrás de la cámara: “Dá a chave pro velho buchudo!” (Dale la llave al viejo tetón). La película muestra también al

jefe en una posición desfavorable cuando va a cazar y regresa sin nada para la comunidad. Su figura está atravesada por el humor, es un elemento de risa en el film.

Finalmente, la mujer pajé encara la voz moral de la comunidad y el vínculo profundo con un saber ancestral. Continuamente ella se queja de la conducta de los miembros de la aldea, como el jefe cuando se burla de las mujeres que no realizan la danza como antes, pero de un modo más enfático. Hay una frase que ilustra la ética que representa la mujer pajé dentro del relato: "Para quê tanto artesanato? Vocês nunca dançam!". La mujer pajé es el chamán que posee un saber específico, ancestral. Ella va a buscar medicina al bosque y *nos* explica acerca de la planta que *vemos* y su función medicinal: nos hace partícipes como audiencia de ese saber. La película registra un rito de curación en donde la mujer pajé y otros miembros de la comunidad fuman y curan a un enfermo a través del humo.

A pesar de su posición como depositaria de un saber, ella –al igual que el jefe de la comunidad– se convierte en objeto de burlas, como cuando, por ejemplo, cruza el puente para ir a cosechar el amendoim. El personaje se queja porque dice que por su vejez puede caerse al cruzar el puente. Entonces, las demás mujeres se burlan, le mueven el puente e imitan sus quejas. Esto nos muestra el dinamismo de la autorepresentación Panará a través de las imágenes de sus películas, que no es una figuración unilateral y fija sino múltiple y contradictoria, formada por distintas perspectivas y voces, pero además nos pone al descubierto la dimensión actuada de los personajes, la artificiosidad de sus movimientos frente a la cámara. La mujer pajé, en este sentido, es uno de los personajes que más apela a la cámara dentro de la película. En ella puede observarse claramente una disposición performativa para producir una imagen. En un momento, le preguntan por qué no está pintada y ella responde que "Eu sou uma branca". Esto –la transformación de la mujer chamán de la comunidad en una *blanca*– puede parecer contradictorio desde un enfoque occidental arraigado sobre el sujeto indígena pero, según nuestro análisis, se relaciona con el aspecto transformacional y performativo del pensamiento indígena amazónico, el cual, en la experiencia cinematográfica Panará, se activa, se pone en funcionamiento, también, con la cámara. Aunque la mujer pajé representa la conciencia ética de una tradición indígena dentro del mundo narrativo, además performa, deviene, la mujer blanca. Hay una relación dinámica y performativa entre cámara, actuación y perspectivismo amerindio.

Al contrario de la teoría tradicional del cine documental, que sugiere que el documental es una captación de la realidad que presupone que la realidad no está siendo alterada por el acto de captarla, en las películas Panará está al descubierto que la presencia de la cámara altera lo que está siendo captado por ella. En este sentido, estas películas ponen en juego el estatuto de una representación documental realista o de un registro que mantiene una distancia con lo que se muestra. Juliano José de Araújo caracteriza a la experimentación cinematográfica de Vídeo nas Aldeias como cine de no ficción y documental autoetnográfico y pone foco, principalmente, en la dimensión pragmática y retórica de las películas de Vídeo nas Aldeias, atendiendo principalmente a los procedimientos y operaciones de los films desde una perspectiva interna de la comunidad.

Essa produção audiovisual de não-ficção é considerada como uma ~~plata~~ autoetnografia no documentário, a medida que ao conceder a câmera para os indígenas lhes é permitido o que dizer, quando, onde e como filmar, a partir de uma perspectiva interna, na qual eles apresentam suas aldeias, seu cotidiano, sua história, suas festas e rituais, como também os problemas sociais que enfrentam. Nesse sentido, a tese propõe a categoria de documentário autoetnográfico para o corpus analisado, tendo como questões norteadoras: ¿Quais são os procedimentos de criação, métodos de trabalho e ~~condições~~ de realização dos documentários autoetnográficos do projeto VNA? (Araújo 2015 xi)

Lo que es singular de este proceso autoetnográfico en los procedimientos fílmicos Panará desde nuestro punto de vista es que hay una puesta en escena constante del mecanismo ya que la relación con la cámara no se oculta y, de hecho, es deliberada. Al respecto, son ilustrativos los momentos en que algunos personajes piden ser filmados. Se advierte una actitud modelizadora a partir de la cámara, hay constantes apelaciones a la misma. Los deícticos, por otra parte, reenvían a la situación comunicativa de enunciación desde la que se está construyendo el discurso. Por ejemplo, cuando se habla de los jóvenes, generalmente se apela a un *vôces* que pone al descubierto la posición que ocupan quienes están tras las cámaras, fuera de cuadro.

Volvamos por un momento a Walter Benjamin y su análisis de la pérdida de aura en el caso del actor de cine. El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico, dice Benjamin, es comparable al que siente el hombre ante su imagen en el espejo, pero la imagen del actor se ha desprendido y es transportada al público de consumidores. Ahora bien, ¿cómo es experimentada la imagen por los Panará? ¿Siguen los mismos patrones planteados por Benjamin?

No parece que a los actores Panará les disguste demasiado, como en Benjamin, actuar ante el mecanismo para producir una imagen reproducible independiente de ellos mismos (6). La imagen técnica les ofrece la posibilidad de construir una imagen voluntaria y, a través de ella, performar una determinada representación para el espectador. Por eso, en la actuación hay una marca que pone a la performance al descubierto, sobre todo en las reiteradas explicaciones que se dan a la cámara. Se trata de una especie de anuncio de lo que se va a hacer. Los personajes declaran en el presente la acción que se proponen ejecutar. En este sentido, podríamos decir que la cámara carga al presente de una potencialidad que apunta al futuro. Los personajes continuamente están adelantando sus planes de acción porque el ojo de la cámara los pone en la situación de precipitar acciones en el tiempo. Podríamos decir también que el tiempo no es visto como algo que ya sucedió o que está sucediendo sino como un futuro inmediato que se aproxima, como un futuro que actúa en el presente.

En *How forest think* (2013) el antropólogo Eduardo Kohn analiza los modos en que la comunidad amazónica Runa se relaciona con el tiempo en la selva y elabora un concepto analítico, al que denomina *being in future*.

The Runa, living in relation to the forest's vast ecology of selves, also live their lives with one foot in *future*. That is, they live their lives with one foot in the spirit realm that is the emergent product of the ways in which they engage with the futures and the pasts that the forest comes to harbor in its relational webs (Kohn 24).

Eduardo Kohn habla, entonces, de la manera en que el futuro se manifiesta en el presente como una re-presentación (*re-presentation*), la cual equivale a una importación del futuro que está vinculada con la conciencia de la muerte. Desde este enfoque antropológico podemos pensar, quizás en parte, el carácter performático de la relación que los Panará establecen

con la temporalidad en sus películas. En las producciones audiovisuales Panará, actuar ante la máquina que filma produce un acontecer en el tiempo. En esa potencialidad se ofrece la posibilidad de auto elaborar una imagen, de fabular sobre el flujo del tiempo una representación. Este es el punto nodal de mi trabajo, donde convergen mis indagaciones, la relación entre imagen técnica, performance y temporalidad. ¿Cómo podemos pensar esta relación? ¿Se trata del mismo tipo de experimentación que señala Walter Benjamin en 1936? ¿De qué modo la reproductibilidad digital es diferente y cómo funciona en las comunidades amazónicas?

Como venimos estudiando en este ensayo, la relación con la imagen cinematográfica quizás puede ser pensada desde el perspectivismo transformacional que propone Viveiros de Castro. La presencia de la cámara pone en funcionamiento devenires. Así como se está constantemente deviniendo animal, y esto puede observarse en la danza de la cutia, la cámara enciende la intensidad de un devenir personaje. A través de la fabricación constante que activa el mecanismo del lente que graba, se pueden experimentar diferentes posiciones, se pueden producir realidades. En este sentido, es interesante la reiterada enunciación en primera persona. El uso del pronombre *eu* frente a la cámara es un acto performativo, implica ocupar una posición. Se trata de la dinámica amazónica de circulación de lugares que constituye el perspectivismo.

En un momento de la película, las mujeres acuestan a la mujer pajé sobre la tierra y comienzan a marcarle el cuerpo con algo punzante. La mujer grita de dolor y todo parece indicar que es un rito doloroso. En un momento determinado comienzan a reír y la mujer se sienta y dice: “Aí eu me sentei”. Entonces, se pone al descubierto el carácter performativo de lo que estamos viendo en la pantalla. Se trata de un ritual vivido en el pasado que es actualizado en la acción presente que se filma. Las mujeres nos están relatando en qué consiste el ritual de marcar el cuerpo con la cutia a través de una performance en el presente, ya en la escena anterior una anciana nos había mostrado las marcas que quedaron en sus muslos del ritual. Hasta que el espectador no escucha el enunciado “Aí eu me sentei” no sabe del todo lo que está pasando. Luego, la mujer dice: “-Ah, doeu muito!”. Entonces, en esta escena vemos otra relación con la temporalidad que se pone en funcionamiento a través de la actuación, es una relación con el pasado que se actualiza como una vivencia presente frente a la cámara. En este sentido, la danza de la *cutia*, la cosecha del *amendoim* y la

corrida de *tora*, son prácticas rituales que actualizan un vínculo ancestral con los *antiguos* y proyectan performáticamente el pasado en el presente. En un este sentido, entonces, el cine performativo de la comunidad Panará es una herramienta política para autodefinir sus tradiciones según sus propios puntos de vista.

### ***Prîara Jõ, Depois do ovo, la guerra***

La película de 2008, *Prîara Jõ, Depois do ovo, la guerra* (7) está construida desde un movimiento temporal en el que puede observarse un presente donde convergen pasado y futuro. La película relata el día cotidiano de unos niños Panará que juegan a la guerra. El título de la película se refiere a que los niños comen huevo antes de ir a enfrentarse con sus enemigos, los Txukarramãe. “Comemos Ovos, agora vamos matar uns Txukarramãe”, dicen los niños en el film.

Como en *Kiarãsâ Yõ Sãti, O amendoim da cutia*, hay una apelación constante a la cámara por parte de los niños y la acción se construye de manera performativa. Los niños anuncian en primera persona cada idea que piensan realizar. Hay una inmediatez que se advierte en la risa que a los niños les dan sus ocurrencias. En el minuto 4:37, uno de los niños tapa la cámara con la mano.

La película muestra las etapas y procedimientos que componen la guerra. Primero, los niños comen los huevos. Luego se internan en la selva con machetes y cortan madera para fabricar sus armas rituales. A continuación un niño les corta el cabello a los demás y se pintan la parte superior de la cabeza de rojo con urucum y el rostro de negro. Luego, dicen que van a hacer una casa y duermen entre la vegetación (hacen que duermen). Finalmente, se enfrentan con algunos niños del grupo que han elegido para ocupar el lugar del enemigo.

La última escena de la película está cargada de belleza. Mientras corren los títulos, los niños, después de la guerra, se bañan en el río. Se trata de un plano panorámico desde lo alto. Apenas como una imagen casual, vemos a uno de los niños que se arroja al agua con un avión de juguete. El elemento occidental, luego de que presenciamos el juego de la guerra Panará, no resulta restrictivo sino que expande, profundiza las representaciones del sujeto indígena contemporáneo. Como hemos observado en este ensayo, los indígenas no son

identidades inmóviles culturalmente separadas (como se ha naturalizado en un tipo de lógica colonialista occidental). El sujeto indígena contemporáneo es plural, móvil y en constante devenir. Luego, el plano se invierte, los niños están en lo alto de un árbol a contraluz y sus cuerpos se ven como sombras recortadas contra el horizonte. El plano ahora es desde abajo y capta el momento del salto de los niños. La cámara sigue sus trayectorias en el aire hasta el río.

En esta película, podemos pensar la relación que se establece a través de la técnica cinematográfica entre imagen y memoria. La película inscribe el juego de los niños en la esfera ritual de la guerra con sus vecinos, los Txukarramãe, en otro tiempo. A su vez, se muestran elementos occidentales que forman parte de la vida diaria de los niños. Se trata de una dinámica de cambio-continuidad y, sobre todo, de cotidianidad en la aldea Panará. Como en *Kiarãšã Yõ Sãti*, la relación con el tiempo es parte del perspectivismo amerindio: realizar el ritual de la cosecha de maní, la danza del acutí o jugar a la guerra, es devenir diferentes posiciones y tiempos. Pero, además, los Panará tienen la amabilidad de abrir un espacio de intimidad con el espectador, sea la audiencia Panará, otras comunidades amazónicas de la red audiovisual de Vídeo nas Aldeias o espectadores no indígenas.

### **Conclusión: Para os nossos netos**

Walter Benjamin plantea que una vez perdido el valor cultural de la obra de arte, en lugar de su fundamentación en un ritual surge la necesidad de su fundamentación en una praxis distinta, la política. Artistas e intelectuales deben apropiarse de los medios técnicos de su época ya que estos de cualquier forma están siendo utilizados y desarrollados por las fuerzas del fascismo. Ahora bien, ¿cómo podemos pensar estos planteamientos de Benjamin en el contexto del cine de Vídeo nas Aldeias y, en particular, en la producción Panará?

¿Realmente puede aplicarse a los Panará lo que dice Benjamin de la pérdida del valor ritual y la separación de una praxis política?

Hay claramente una praxis política en las películas Panará que tiene que ver fundamentalmente con la producción de sus propios discursos sobre sí mismos. El cine de Vídeo nas Aldeias es una herramienta política para la autonomía indígena en los procesos de representación que se generan desde un punto de vista externo sobre los indígenas. Las

imágenes que los Panará generan técnicamente sobre su comunidad no están mediadas por el etnógrafo foráneo, son imágenes autónomas.

En cuanto a lo ritual, podemos pensar que la diferencia radica en que para los Panará no hay un original –como en el *aura* de Benjamin–, sino que todo es múltiple y está en transformación constante, en perspectivismo. Como sucede con los demás elementos occidentales, el cine es una práctica que los Panará llevan a otro lugar, deviene otro cine y tiene otras consecuencias. Como hemos visto, la relación con el mecanismo de la cámara produce otros resultados en los Panará: no hay una “pérdida de aura” sino experimentación de nuevas posibilidades y devenires.

La película *Para os nossos netos* (8) muestra el proceso de producción de las películas panará. Los directores y actores de *Kiarãssã Yõ Sãti, O amendoim da cutia* (2005) y *Práara Jõ, Depois do ovo, a guerra* (2008), comentan cómo fue su experiencia en la filmación y producción de los dos filmes. Los directores hablan acerca de su aprendizaje con la cámara y en un momento vemos la filmación de la filmación, lo cual genera un efecto especular en el espectador. En esta película se especifican los discursos y usos que los Panará dan a sus películas. Es interesante, entonces, ver lo que dicen los principales actores de *Kiarãssã Yõ Sãti*: el profesor, la mujer pajé y el jefe de la comunidad.

El profesor establece una comparación con los blancos, ellos hacen películas sobre sus historias de guerras y fiestas, los Panará también tienen sus historias. Antes “os velhos só contavam as histórias pela boca”. El cine es una herramienta para hacer circular las historias y produce una fijación en el tiempo. La película sirve para no olvidar la propia cultura (“não esquecer”). Para mantener siempre vivas las fiestas.

Una perspectiva similar se observa en los discursos de la mujer pajé y el jefe de la aldea Panará. Ella tenía vergüenza de ver su imagen y no sabía qué era el cine, pero aceptó “hacer el personaje” porque ser grabada en la película es una forma de quedar fijada para sus nietos. El jefe también habla de la vergüenza ante su imagen y sonríe. En su opinión, las películas tienen que circular. “Eu tenho que ver os filmes dos outros povos e eles, o meu”, dice el jefe. En este enunciado podemos ver claramente la praxis política de establecer una red comunicativa entre las diversas comunidades a través de la cinematografía. En cierto sentido, quizás, en los films de Vídeo nas Aldeias de la comunidad Panará que hemos

analizado en este trabajo, no hay una escisión entre valor ritual y praxis política, sino que, por el contrario, los Panará realizan un uso político del cine para narrar performáticamente sus tradiciones y rituales.

En una entrevista, Vincent Carelli dice que en los talleres de Vídeo nas Aldeias estimulan a los alumnos a adoptar una actitud de distanciamiento para establecer puntos de vista sobre sí mismos y su cultura. Creo que esto puede percibirse en algunos planos y en el montaje de las filmes. Por ejemplo, en un sentido literal y poético, las dos películas dirigidas por los Panará terminan con un plano panorámico, general. Podemos leer allí un efecto de distancia como marca de enunciación de los propios realizadores. El proceso creativo del film pone a los directores en un devenir a través de la cámara. El ojo de la cámara entreabre otras perspectivas de discurso y otras perspectivas perceptuales. La última imagen de *Para os nossos netos* rescata esto: un plano panorámico capta desde lo alto la danza Panará y adelante va el director filmando la escena: es una película dentro de la película.

## NOTAS

- (1) <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>
- (2) Perspectivismo e multinaturalismo na America indígena. *A inconstancia da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- (3) Por una cuestión de extensión, no podré detenerme con más detalle en el relato histórico de la comunidad Panará. El documental de Vincent Carelli y Mari Corrêa *De volta à terra boa* (2008) explica la problemática que los Panará tuvieron con sus tierras y recorre la historia particular de esta comunidad amazónica desde las voces de hombres y mujeres de la misma. El film está producido íntegramente en el ámbito Panará ya que forma parte del proyecto colectivo Vídeo nas Aldeias (<https://www.youtube.com/watch?v=pOFuQEJxUI8>). También, es sumamente útil la información sobre la comunidad Panará de la página de la ONG Instituto Socioambiental “Povos Indígenas no Brasil” (<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/panara>).

(4) Las películas están tituladas en los dos idiomas (una transcripción de la lengua Panará y portugués); por ejemplo, “*Kiarãšã Yõ Sãti, O amendoim da cutia*”. La lengua hablada en los films es la lengua de la comunidad Panará y las películas tienen, a su vez, subtítulos en portugués para hacer accesible los diálogos de los Panará a la audiencia que no es de la comunidad. Para las referencias citadas en este trabajo conservaré el portugués de los subtítulos originales.

(5) <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=43>

<https://www.youtube.com/watch?v=ptbfJ71WEa4>

<https://www.youtube.com/watch?v=w6ueRq-k8ic>

(6) Eu sempre quis que tivéssemos essa câmera. Sempre peço para me filmarem, não tenho vergonha. Eu sempre dancei assim” (Mujer hablando a la cámara en el minuto 22:09 de *O amendoim da cutia*, cuando está amaneciendo, después de danzar toda la noche como la cutia, antes de ir a cosechar el maní (amendoim)).

(7) <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=45>

<https://www.youtube.com/watch?v=N8LbzwUy9Qs>

<http://lugardoreal.com/video/depois-do-ovo-a-guerra-priara-j>

(8) <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=117>

<http://lugardoreal.com/video/para-os-nossos-netos>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Araújo, J. J. de. (2011) Retórica e Pragmática Do Documentário: a Experiência De Realização Cinematográfica Compartilhada Do Projeto Vídeo Nas Aldeias. *DOC On-Line: Revista Digital De Cinema Documentário*, (11), 87–117.

---. (2015). *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. (Tesis de Doctorado)*. Campinas, SP: [s.n.]

- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.
- Caixeta de Queiroz, R. (2013). Política, Estética y Ética En El Proyecto Vídeo Nas Aldeias. *Cuadernos Intercambio Sobre Centroamérica y El Caribe*, vol. 10 (12), 37–47.
- Carelli, V. y Corrêa, M. (Directores). (2008). *De volta à terra boa*. Vídeo nas Aldeias (21 min.)
- . (2008). *Para os nossos netos*. Vídeo nas Aldeias (10 min.)
- Carelli, V. (2013) Video nas aldeias, una propuesta de seducción cultural. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (21), Santiago, 2013, 51–63.
- Clastres, P. (2010). *La sociedad contra el estado*. Madrid: Virus Editorial.
- Córdoba, A. (2011) Estéticas Enraizadas: Aproximaciones Al Video Indígena En América Latina. *Revista Comunicación y Medios*, (24), 81–107.
- Ewart, E. (2013). *Space and Society in Central Brazil: A Panará Ethnography*. London: Series London School of Economics monographs on social anthropology.
- Kohn, E. (2013). *How forests think. Toward an anthropology beyond the human*. California: University of California Press, 2013.
- Panará, K. y Panará, P. (Directores). (2005). *Kiarãšã Yõ Sãti, O amendoim da cutia*. Vídeo nas Aldeias (51 min.)
- Panará, K. (Director). (2008). *Prãra Jõ, Depois do ovo, a guerra*. Vídeo nas Aldeias (15 min.)
- Povos Indígenas no Brasil (página web): <http://pib.socioambiental.org/pt>
- Vídeo nas Aldeias. *Entrevista com Vincent Carelli*  
[http://www.antropologiavisual.cl/vincent\\_carelli.htm#2](http://www.antropologiavisual.cl/vincent_carelli.htm#2)
- Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana* [online]. vol.2 (2), 115-144.
- . (2002). Perspectivismo e multinaturalismo na America indígena. *A inconstancia da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo: Cosac & Naify.

- . (2011). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.
- . (2013). *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón.