

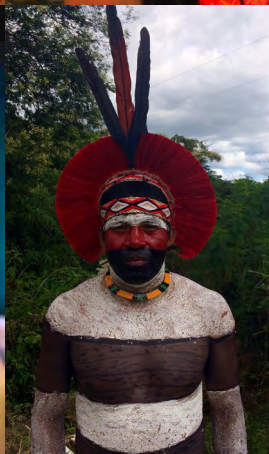


COSMOLOGIAS DA IMAGEM

CINEMAS DE
REALIZAÇÃO
INDÍGENA







Banco do Brasil apresenta e patrocina

COSMOLOGIAS DA IMAGEM

CINEMAS DE REALIZAÇÃO INDÍGENA

CCBB RJ: 16/04 a 12/05/2025 · CCBB SP: 26/04 a 25/05/2025

Centro Cultural Banco do Brasil

🌐 bb.com.br/cultura

📷 @cosmologiasdaimagem_mostra

📌 @mostracosmologiasdaimagem

Programação Gratuita

O Banco do Brasil apresenta e patrocina 'Cosmologias da Imagem: Cinemas de Realização Indígena'. A curadoria é da antropóloga e documentarista Júnia Torres e da cineasta e artista visual Olinda Tupinambá.

A mostra exhibe uma retrospectiva de obras produzidas por cineastas indígenas no Brasil com 33 filmes, incluindo 12 longas e 21 médias e curtas-metragens, que vêm renovando a linguagem documental, refletindo sobre a ancestralidade brasileira e expandindo a percepção do cinema nacional.

Com a realização deste projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil amplia a visibilidade do movimento de cineastas e artistas originários de várias regiões e povos, com diversas matrizes culturais, a partir de narrativas decoloniais e autorrepresentação indígena, apoiando e fortalecendo a compreensão da identidade contemporânea, através do audiovisual.

Centro Cultural Banco do Brasil

Sumário

10	APRESENTAÇÃO
11	COSMOVISÕES RETOMADAS TRANSFORMAÇÕES Júnia Torres e Olinda Tupinambá
19	MOSTRA COSMOLOGIAS DA IMAGEM: cinemas de realização indígena
21	Terra e Território: “Brasil é Terra Indígena”
31	Direito à Diferença: Nosso Modo de Vida, Nossas Festas, Nossos Rituais
39	“A Fluidez da Forma”: Transformação, Encenação e Performance
47	Cinemas da Floresta, do Sonho e de Luta
59	“Para Adiar o Fim do Mundo”
65	ATIVIDADES ESPECIAIS
69	ENSAIOS
70	Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação Ailton Krenak

83	A cosmologia da imagem Edgar Kanaykõ
102	A representação dos povos indígenas no meio cinematográfico e meu trabalho como "artevista" Olinda Tupinambá
106	A história de Yãmĩyhex e a dança das perspectivas Renata Otto
117	Nossas palavras sobre a experiência do coletivo de cinema Guahu'í Guyra, até agora Jhonn Nara Gomes e Luisa Lanna
127	Falar a quem? Recordações de uma oficina entre os Awá-Guajá Fábio Costa Menezes
135	O olhar da onça: sonho e cinema em A transformação de Canuto André Brasil
150	PROGRAMAÇÃO
158	CURRÍCULOS
164	CRÉDITOS

Apresentação

COSMOVISÕES RETOMADAS TRANSFORMAÇÕES

Júnia Torres e Olinda Tupinambá

O cinema indígena, aqui no Brasil, surgiu principalmente com caráter político. Nesse sentido, a luta pela terra ganha uma nova perspectiva e, por cinema indígena, me refiro ao cinema produzido pelos indígenas, e não àquele que simplesmente fala sobre nós. Os cineastas indígenas recontam suas próprias histórias, fazendo uma ligação histórica entre o passado e o presente, mostrando para as demais sociedades que nós somos os verdadeiros donos desta terra e que, historicamente, temos sido tratados como estrangeiros em nosso próprio território. O cinema indígena visibiliza a luta de sangue que os povos indígenas vivem neste país.

Falando como curadora, artista e realizadora indígena, importante mencionar que o cinema indígena também retrata nosso cotidiano, nossas vidas e nosso modo de ver o mundo, o que é chamado de cosmovisão. Nisso, retratamos nossos costumes, nossas histórias, nossa relação com o mundo espiritual, entre outras questões que nos são relevantes. O cinema nunca antes havia cumprido sua função social com os povos indígenas como vem cumprindo hoje.

Mundialmente falando, a representação dos povos indígenas no meio cinematográfico foi apenas aquela feita por cineastas não indígenas, especialmente os norte-americanos da indústria cinematográfica, filmes visivelmente inseridos no sistema para dar continuidade ao processo de colonização por parte dos Estados nacionais e suas elites. No Brasil, o panorama não foi tão diferente, apesar de aqui ter sido dada ênfase ao mito do “bom selvagem”. Esse

mesmo mito já constitui, em si, um grave problema, impondo um viés ideológico que leva as pessoas a nos enxergarem apenas como “povos da floresta”, que vivem e devem continuar isolados, e que deixam de ser vistos como indígenas após “se sujarem” e serem “branqueados”, em processo de exclusão social e étnica.

Tais afirmações, certas como flechas lançadas por você, Olinda,¹ fazem-nos pensar, uma vez mais, sobre a questão: quem tem o poder de construir a elaboração sensível do mundo por meio de imagens e sons em movimento? Esta é a pergunta que os cinemas indígenas desafiam por meio de filmes que surgem como afirmação da diversidade de modos de vida e de suas representações por novos protagonismos autorais, que nos envolvem em diferentes perspectivas, retomando nas telas relações mais complexas e interessantes com os demais seres do cosmos, relações que esse cinema respira e transforma.

A Mostra Cosmologias da Imagem: cinemas de realização indígena² reúne parte dessa cinematografia, apresentando uma constelação de 33 filmes, sendo 12 longas e 21 médias e curtas-metragens, realizados em um arco temporal amplo, composto por títulos já clássicos e fundamentais para traçar esse caminho percorrido pelas e pelos cineastas de diferentes povos e por produções recentes que demonstram a vitalidade formal, estética, narrativa e maior autonomia nos processos de realização desse cinema singular. Filmes que, a seu modo, levam a linguagem cinematográfica para lugares até então não percorridos. Tais obras poderiam ser intituladas como documentários? Filmes-rituais? Filmes híbridos, que misturam documentação e encenação da vida, da história e da cosmologia? Filmes ficcionais, ou melhor, seriam filmes *transformacionais*? Parte relevante dos filmes aqui reunidos escapa a categorias preexistentes, a definições e gêneros do cinema tradicional, propondo novas formas de construção e desconstrução narrativas. Obras

1. Reflexões que têm continuidade no ensaio *A representação dos povos indígenas no meio cinematográfico e meu trabalho como “artevista”*, publicado na íntegra neste catálogo.

2. O título desta mostra é tributário e inspirado na dissertação de mestrado de Edgar Kanykô, artista, fotógrafo e mestre em antropologia do povo Xakriabá, de quem reproduzimos aqui o ensaio: *A cosmologia da Imagem*.

que, ao redefinirem os protagonismos autorais no cinema, redefinem a própria linguagem cinematográfica, que se molda e se transforma frente às perspectivas, cosmovisões e concepções daquelas e daqueles que as realizam.

Os filmes foram organizados em eixos – ou melhor, galhos temáticos, pois é necessário alterar também nossas metáforas e imagens mentais – por meio dos quais propusemos agrupamentos comunitários à cinematografia aqui partilhada: Terra e Território: “Brasil é Terra Indígena”; Direito à Diferença: Nosso Modo de Vida, Nossas Festas, Nossos Rituais; “Fluidez da Forma”: Encenações e Performance nos Cinemas Indígenas; Cinemas da Floresta, do Sonho e da Luta e “Para Adiar o Fim do Mundo”. Essa composição tem a intenção de iluminar questões que nos fazem pensar e destacar formas narrativas vislumbradas nos filmes vindos de outros mundos e que podemos conhecer graças à disposição e ao domínio técnico de pessoas e coletivos indígenas do aparato e da linguagem do cinema. É certo que as obras friccionam tais tematizações e intenções de reuni-las, entrelaçando as conceituações que propusemos, como poderemos perceber nas telas.

Isael Maxakali, cineasta e liderança tikmũ'ũn, reitera de modo direto: “sem terra, não tem cinema”. Sem terra, não há nada, na perspectiva de povos que têm como centro a vida em sua amplitude de manifestações e formas, a vida que só pode existir nos territórios e biomas. Sem terra, não tem cinema, porque não há cosmologias, suas brilhantes cosmovisões, suas existências e diferenças constitutivas e, assim, não há também o que expressar em sons e imagens. Nesse conjunto, reunimos filmes que emergem da terra, que escutam os territórios de onde emanam seus sons e seus cantos e, a um só tempo, lutam por ela. Também aqui estão reunidos filmes, por vezes, endereçados para fora, aos não indígenas, compondo estratégias mais gerais de educação, letramento ou de *amansamento dos brancos*, endereçados a ampliar visibilidades, alianças e engajamentos políticos: “os filmes nos tiram do escuro”, como ouvimos da igualmente exímia

cineasta Sueli Maxakali. O cinema torna-se um território que se ocupa e se demarca, se retoma. “A luta pela terra é a mãe de todas as lutas” poderia ser o outro nome desse conjunto que denominamos Terra e Território: “Brasil é Terra Indígena”.

Um cinema que põe, em cena e na tela, corpos, povos humanos e, mais do que humanos, povos-espíritos, povos-plantas, povos-animais em dança comum, em dança cósmica – para citar a bela imagem de Ailton³ – e cosmológica. Em “Direito à Diferença: Nosso Modo de Vida”, destacamos filmes realizados sobre e na perspectiva “de dentro” do que a maior parte dos povos originários e tradicionais tem grande prazer e competência em realizar: festas! Seu assunto de predileção, como deveria ser o de todas e todos nós (e não tanto os do mundo do trabalho e do consumo). Grandes e pequenos rituais podem ser experimentados pelo espectador nesses filmes-rituais que nos imergem em modos diversos de estar no mundo, de estar em comunidade e de celebrar. Esse conjunto se refere a títulos que propõem focos mais etnográficos, filmes pacientes em acompanhar a vida e em nos apresentar uma possibilidade mais imersiva nas culturas, saberes e formas tradicionais de diferentes povos. Filmes também que talvez respondam à pergunta: para quem um avô gostaria de ensinar um rito ou contar a história fundante ou ancestral do surgimento do mundo e de seu próprio povo? Para seu neto, que pode presentificá-los na experiência da vida, ou para um cineasta “estrangeiro”, que não compreende sua língua ou as formas organizativas locais – e, caso compreenda, não tem o poder de construir sua continuidade? Os cinemas indígenas são cinemas que podem fazer e fazem, por meio da mediação de uma câmera que ouve, alianças geracionais relevantes no presente e para o futuro.

Já em “Fluidez da Forma: Encenações e Performance nos Cinemas

3. Ailton Krenak, em *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo* (2019), inspira o título de um dos conjuntos temáticos que organizam a Mostra. Trazendo aqui Ailton para nossa companhia, para não esquecer o pioneirismo da Mostra de Cinema Indígena Aldeia SP, realizada em 2014, no Centro Cultural São Paulo (CCSP), que lançou filmes produzidos pelos Pontos de Cultura Indígena. Idealizada por ele, em parceria com o pesquisador e formador Pedro Portella, e que teve uma segunda edição em 2016.

Indígenas", situamos filmes que, de modo especial, complexificam aspectos da linguagem documental por meio de novas expressões em sons e imagens, fazendo com que encenações, performances e tantas invenções formais, como o uso da luz e sua ausência, a reconstituição de acontecimentos históricos, a relação com a mitologia, sejam recursos que interrompem as divisões e limites entre real imaginado, vivido, narrado, sonhado. Quem, na vida corrente, pode conviver com *xapiri*, imagens-seres brilhantes como os Yanomami, quem dança com os *yãmĩxop*, povos-espírito como os Tikmũ'ũn/Maxakali, quem vive a possibilidade (e o perigo) de se transformar na própria caça, como na Tekoa Mbyá-Guarani Koenju, ou quem pode se encontrar de forma radical com a mítica Kaapora, dona das matas, realiza filmes que não cabem em nossas (pobres) categorias de realidade e ficção, nem mesmo de imanência e transcendência. Não há como criar formas de expressão para/ou de um mundo que não se vive, um mundo "purificado", como a classificação não indígena concebe. Tais cinemas que nos interessam, ao contrário, põem em cena ontologias da transformação, formas plenas de fluidez, nas quais se pode encontrar a dimensão mítica, espiritual, sagrada e demais seres do cosmos. E, com eles ou neles, pode-se transformar. Obras que, além disso, estão, por assim dizer, inventando um cinema que não tem como referência a história do cinema preexistente – no qual a cinefilia não dá o tom – e pode, por conseguinte, experimentar mais livremente composições a serviço de uma cosmopolítica de vida. Um cinema contragenocídio, pensando nos filmes Kaiowá do Coletivo Guahu'i Guyra. Um cinema-canto, que nos permite ouvir sons, cantigas milenares que emergem de cada elemento da terra, como nos premiadíssimos mundo afora filmes Tikmũ'ũn. Um cinema-onça-kaapora, como nos filmes reantropofágicos e transformacionais de Olinda Tupinambá.

"Cinemas da Floresta, do Sonho e da Luta" reúne filmes de coletivos que vivem dentro mesmo, no interior da densa floresta – a Amazônia, novo (e ancestral) "centro do mundo" –, que não nos deixam esquecer das possibilidades e impossibilidades de permanência do planeta tal

qual o conhecemos e ainda habitamos. Filmes fruto da disposição e da generosidade de coletivos como os dos Yanomami, para nos transportarem à sua *hurihi, terra-floresta*, ou os Mebêngôkre-Kayapó, à presença de sua exuberância estética-ritual, de seu senso de beleza, sem deixar de nos apresentar também a luta pela justa permanência digna em seus próprios territórios.

“Para Adiar o Fim do Mundo” reúne filmes que apontam para o futuro, para um *futuro ancestral*, sem deixar de nos colocar face a um presente em ruínas. Algumas produções poderiam ser pensadas no campo de um futurismo indígena, realizações como *Bakish Rao: plantas en lucha* (2024), do Coletivo Matico (Peru) em colaboração com o imenso artista, pensador, Denilson Baniwa. Ou, ainda, filmes que refletem sobre um mundo adoecido, a partir da perspectiva xavante, como em *Abdzé Wede’õ – O Vírus Tem Cura?* (2021), dirigido pelo pioneiro e premiado cineasta Divino Tserewahú.

Esse lugar pindorâmico que hoje chamamos de Brasil (“antes do Brasil da coroa existe o Brasil do cocar”)⁴ é casa, por vezes arruinada, de 305 povos indígenas identificados e de ainda outros coletivos que se recusam ao contato com o mundo trágico em seu entorno, refugiados no que resta de florestas, protegidas por seus próprios *parentes*. Cada um desses povos, com suas mais de 200 línguas, garante, com luta, sonho e também com sua arte e seu cinema (queiram alguns ou não), o acontecimento de sermos uma nação pluriétnica que abriga uma diversidade linguística e filosófica abundante. Povos cujas pessoas, artistas, realizadoras e realizadores podem pôr em tela diferentes línguas, perspectivas face à vida, visões de mundo. Dessa imensidão, programamos, na mostra, obras produzidas pelos seguintes povos e regiões: Maxakali/Tikmũ’ün, Xakriabá (Sudeste, Minas Gerais), Kuikuro (Centro Oeste, Xingu, MT), Yanomami (Roraima e Amazonas), Mbyá-Guarani (Rio Grande do Sul e São Paulo), Guarani Nhandeva (Mato Grosso do Sul e Rio de Janeiro), Tupinambá e Karapotó (Nordeste, Bahia

4. Um brado de Célia Xakriabá, Deputada Federal eleita por Minas Gerais e que representa a “bancada do cocar”.

e Alagoas), Awa Guajá, Tenetehara/Guajajara (Maranhão), Huni Kuin (Acre), Mebêngôkre-Kayapó (Pará e Mato Grosso), Baniwa (Amazonas, Alto Rio Negro), Krahô (Cerrado do Tocantins), Xavante (Centro-Oeste mato-grossense), Tupi (São Paulo), Fulni-ô (Pernambuco) e Kaiabi (Território do Xingu).

A curadoria buscou destacar a heterogeneidade de propostas filmicas correlatas a tal diversidade de modos de vida. A programação, dia a dia, foi organizada segundo as denominações dos povos ou etnias presentes e presentificadas na mostra por meio dos filmes. Nossa intenção em *Cosmologias da Imagem* é a de expressar a pluralidade e a diversidade dos vastos modos culturais constitutivos de nosso território (também simbólico), por meio do audiovisual indígena que, oxalá, tenha o poder de soprar ventos para reconstituir nossa autoimagem como nação pluriétnica e construir uma imagem mais contemporânea de nação que inclua novos protagonismos sociais e artísticos por meio da autorrepresentação.

Os filmes compõem um quadro mais amplo de criações contemporâneas, por meio dos quais os povos originários se expressam. A visibilidade que essa produção começa finalmente a alcançar, principalmente em festivais e mostras internacionais, mas também em museus, galerias de artes, plataformas e cinemas em nosso país, posiciona ou reposiciona essas obras junto à produção mais inventiva aqui realizada. Esse corpus fílmico especial tem sido objeto do olhar de curadoras e curadores, pesquisadoras e pesquisadores, críticas e críticos de cinema, festivais e espaços de arte. No entanto, existe ainda uma imensa lacuna para grande parte da população. Essa retrospectiva visa se somar ao movimento dos próprios cineastas e artistas indígenas que, nas palavras de Ailton Krenak, em ensaio publicado na íntegra neste catálogo, estão *“demarcando as telas com um novíssimo cinema brasileiro”*.

Olinda, como você também bem colocou no princípio, os filmes aqui reunidos são políticos, todos eles, simplesmente por existirem, por descentralizarem e ampliarem as perspectivas e expressões audiovisuais

postas em cena, ou melhor, em contracena. Assim, concluímos com suas palavras: acreditamos que o cinema indígena apresenta um olhar de descolonização à imagem dos indígenas. E, assim como é extremamente importante que os povos possam fazer seus próprios filmes, é importante pensar em distribuir essas produções, pois só assim teremos a possibilidade de fortalecer o cinema nacional feito pelos povos e coletivos indígenas.

Um forte movimento de retomada, mais uma flecha certa em nosso coração.

Essa mostra é organizada por pessoas integrantes do coletivo Filmes de Quintal, que, desde 1997, realiza o Festival do Filme Documentário e Etnográfico, forumdoc.bh, atualmente em sua 28ª edição, e que, desde o início, apresenta filmes de realização indígena e vem acompanhando o crescimento e o florescer desse campo. Há toda uma trilha percorrida.

COSMO LOGIAS DA IMAGEM

CINEMAS DE
REALIZAÇÃO INDÍGENA



Terra e Território: “Brasil é Terra Indígena”



Tava, A Casa de Pedra

Rio Grande do Sul, 78', 2012

Direção: Vincent Carelli, Patrícia Para Yxapy, Ariel Kuaray Poty e
Ernesto Ignacio de Carvalho

Memória, mito e história Mbya-Guarani sobre as reduções jesuíticas e a guerra guaranítica do século XVII no Brasil, Paraguai e Argentina.

• Programa Mbya Guarani



Ava Yvy Vera – Terra do Povo do Raio

Mato Grosso do Sul, 52', 2016

Direção: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Johnaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes e Edna Ximenes

Uma invenção formal com conteúdo de denúncia, o filme nos ensina sobre resistência e vida nas retomadas no Mato Grosso do Sul, revelando uma outra forma de o cinema se relacionar com a terra e com os elementos cósmicos. Exibido no DocLisboa em 2018, foi destaque também em festivais brasileiros por sua linguagem cinematográfica inteiramente aberta ao modo de ser (nhanderekô) e de se documentar guarani-kaioiwá. Premiado pelo Júri Jovem e pelo Júri Oficial do VIII Cachoeira.Doc como melhor filme.

· Programa Guarani Nhandeva



ATL – Acampamento Terra Livre

Minas Gerais, 7', 2017

Direção: Edgar Kanaykô

Em abril de 2017, em Brasília, povos indígenas de todas as regiões do país e das mais diversas etnias reuniram milhares de lideranças no maior Acampamento Terra Livre da história, exigindo seus direitos, que têm sido sistematicamente vilipendiados.

· Programa Xakriabá e Tentehar/Guajajara



ZAWXIPERKWER KA'A – Guardiões da Floresta

Maranhão, 50', 2018

Direção: Jocy Guajajara

O filme apresenta, de dentro e com intensa proximidade, as atividades dos Guardiões da Floresta, um grupo que defende seu território com a própria vida – tanto no sentido literal quanto com suas câmeras. Uma obra de ação real e suspense, na qual a câmera, para além do cinema direto, adquire novos usos e se torna um mecanismo de vigilância, uma aliada imprescindível nas ações de defesa do grupo. Aqui, uma câmera que não caça – como nos clássicos do cinema –, mas uma câmera que defende: o território, os indígenas, o que resta da floresta, todos nós. O filme abriu o Festival Autres Brésils, na França, em 2020.

• Programa Xakriabá e Tentehar/Guajajara



Nūhū Yãg Mū Yõg Hãm: Essa terra é nossa!

Minas Gerais, 70', 2020

Direção: Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero

Antigamente, os brancos não existiam e nós vivíamos caçando com os nossos espíritos yãmĩxop. Mas os brancos vieram, derrubaram as matas, secaram os rios e espantaram os bichos para longe. Hoje, as nossas árvores compridas acabaram, os brancos nos cercaram e a nossa terra se tornou pequenininha. Mas os nossos yãmĩxop são muito fortes e nos ensinaram as histórias e os cantos dos antigos que andaram por aqui.

· Programa Tikmũ'ün/Maxakali



Yvy Pyte – Coração da Terra

Mato Grosso do Sul e Paraguai, 110', 2023

Direção: Alberto Alvares e José Cury

Em *Yvy Pyte*, Alberto Alvares e José Cury traçam um percurso cinematográfico entre terras Guarani, desfazendo fronteiras físicas e simbólicas. O filme, entrelaçando sonhos, cantos e caminhos, revela a busca coletiva pelo tekoha, desafiando as imposições coloniais e revelando a ligação profunda entre espiritualidade, terra e liberdade. Palavras, cânticos e imagens aéreas costuram uma narrativa poética que desdobra a resistência Guarani e recria um mapa contracolonial.

· Programa Guarani Nhandeva



Ava Yvy Pyte Ygua – Povo do Coração da Terra

Mato Grosso do Sul, 39', 2024

Direção: Coletivo Guahu'i Guyra

Um canto sagrado que protege a terra com os raios que contam a própria história do começo da Terra. Uma história contada pelas pessoas que nasceram no coração da terra.

· Programa Guarani Nhandeva



**Direito à Diferença:
Nosso Modo de Vida,
Nossas Festas,
Nossos Rituais**



Bicicletas de Nhanderu

Rio Grande do Sul, 48', 2011

Direção: Ariel Kuaray Poty e Patrícia Para Yxapy

Uma imersão na espiritualidade presente no cotidiano dos Mbya-Guarani da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul.

· Programa Mbya Guarani



As Hiper Mulheres

Mato Grosso, Xingu, 79', 2011

Direção: Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto

Temendo a morte da esposa idosa, um velho pede que seu sobrinho realize o Jamurikumalu, o maior ritual feminino do Alto Xingu (MT), para que ela possa cantar uma última vez. Enquanto as mulheres do grupo começam os ensaios, a única cantora que de fato sabe todas as músicas se encontra gravemente doente.

· Programa Kuikuro



Yãmĩyhex, as mulheres espírito

Minas Gerais, 76', 2019

Direção: Sueli Maxakali e Isael Maxakali

As yãmĩyhex, mulheres-espírito, se preparam para partir após passarem um tempo na Aldeia Verde. Os preparativos para a grande festa de despedida. Elas se vão, mas sempre voltam com saudades de pais e mães. Sueli Maxakali é uma das primeiras mulheres indígenas cineastas no Brasil. Seus filmes correalizados com Isael Maxakali foram premiados em diversos festivais e destacados pela crítica. Em *Yãmĩyhex*, temos a chance de acompanhar o raro ritual das mulheres-espírito na Aldeia Verde, ritual que reviveu pela proposta do filme. Prêmio Olhos Livres na Mostra de Cinema de Tiradentes em 2020.

· Programa Tikmũ'ün/Maxakali



Sigyjat – A Pesca de Timbó

Mato Grosso, Xingu, 52', 2023

Direção: Aruti Kaiabi, Ewa Kaiabi, Juirua Kaiabi, Kujãesage Kaiabi, Mairiwata Kaiabi, Reai'i Kaiabi, Reiria Kaiabi, Rywa Kaiabi, Ukaraiup Kaiabi, Urukari Kaiabi e Wyiry Kaiabi

Na época da seca, nós, os Kaiabi da aldeia Guarujá, nos reunimos para fazer a pescaria do timbó. É uma pescaria coletiva que tem regras e cuidados, mas é muito alegre e divertida, e garante muito peixe para as famílias.

· Programa Kaiabi e Huni Kuin



Rami Rami Kirani

Acre, 33', 2023

Direção: Lira Mawapai HuniKui e Luciana Tira HuniKui

Até pouco tempo, as mulheres Huni Kuin não podiam consagrar e preparar o Nixi Pae (ayahuasca), apenas os homens detinham o conhecimento sobre o poder dessa medicina. Este filme acompanha os aprendizados, as transformações e a força da ayahuasca através da vivência das mulheres Huni Kuin.

· Programa Kaiabi e Huni Kuin



Ketwajê

Tocantins, 77', 2023

Direção: Mentuwajê Guardiões da Cultura - Krahô e Coletivo Beture -
Mebêngôkre-Kayapó

O grupo Mentuwajê Guardiões da Cultura (jovens cineastas Krahô) convida o Coletivo Beture (Mebêngôkre-Kayapó) para visitar sua aldeia e acompanhar a festa de Kêtwajê – um importante ritual de iniciação que não acontecia há dez anos. Durante vários dias, crianças e adolescentes passam por diversas “provas” para se transformarem em adultos guerreiros, perante o olhar atento e compartilhado entre os cineastas locais e os convidados Mebêngôkre-Kayapó.

· Programa Krahô



“A Fluidez da Forma”: Transformação, Encenação e Performance



O verbo se fez carne

Alagoas, 6', 2019

Direção: Ziel Karapotó

Curta experimental que apresenta a perspectiva da contracolonização por meio de uma sofisticada performance do artista e diretor do povo Karapotó, o jovem Ziel, que alia artes visuais e cinema ao colocar seu corpo em cena para tornar presentes os macroprocessos civilizatórios e os choques culturais que estes provocam. O filme se destaca por sua ousadia formal e foi exibido em importantes festivais de cinema do Brasil desde seu lançamento.

· Programa Karapotó e Tupinambá



Kaapora, O Chamado das Matas

Bahia, 20', 2020

Direção: Olinda Muniz Wanderley (Yawar/Tupinambá)

Uma narrativa da ligação dos Povos Indígenas com a Terra e sua Espiritualidade, do ponto de vista da indígena Olinda, que desenvolve um projeto de recuperação ambiental nas terras de seu povo. Tendo a cosmovisão indígena como lente, a Kaapora e outros personagens espirituais são a linha central da narrativa e argumento do filme. **PRÊMIOS:** III FFEP – Festival do Filme Etnográfico do Pará – Melhor Curta Metragem da Mostra Competitiva Divino Tserewahú; 12º Cinefantasy – Menção Honrosa da Mostra Competitiva Brasil Fantástico.

· Programa Karapotó e Tupinambá



Ibirapema

Bahia, 50', 2022

Direção: Olinda Tupinambá

Viajando entre o mundo mítico e o mundo cotidiano, Ibirapema, uma indígena Tupinambá, se transmuta e percorre o espaço e o tempo, dialogando, por onde passa, com o mundo da arte ocidental, com a cidade e seus espaços de concreto e florestas domesticadas.

· Programa Karapotó e Tupinambá



A Transformação de Canuto

Rio Grande do Sul, 130', 2023

Direção: Ariel Kuaray Poty e Ernesto de Carvalho

Em uma pequena comunidade Mbya-Guarani entre o Brasil e a Argentina, todos conhecem o nome Canuto: um homem que, muitos anos atrás, sofreu a temida transformação em uma onça e depois morreu tragicamente. Agora, um filme está sendo feito para contar a sua história. Por que isso aconteceu com ele? Mas, mais importante, quem, na aldeia, deveria interpretar seu papel?

· Programa Mbya Guarani



Tupinambá na Baixada Santista

São Paulo, 6', 2022

Direção: Wescritor e Walla Tupi

Eternizando a vida e resistência dos povos Guarani Mbya, Tupi Guarani e Tupinambá na Baixada Santista. Documentário musical em formato de videoclipe de rap, criado por Wescritor e Walla, artistas da Baixada Santista.

· Programa Baniwa, Tupi, Mbya Guarani, Tupinambá



Drill de Kaysara, o Filme

São Paulo, 6', 2024

Direção: Wescritor

Documentário musical, em formato de clipe de rap, criado por Wescritor e artistas tupinambá da Baixada Santista.

· Programa Baniwa, Tupi, Mbya Guarani, Tupinambá



Cinemas da Floresta, do Sonho e de Luta



Hekura

Amazonas, 25', 2018

Direção: Núcleo de Audiovisual Xapono Yanomami (NAX)

Registro do encontro de xamãs das comunidades Yanomami do Rio Maraiuí.

· Programa Yanomami



Karemona

Amazonas, 13', 2019

Direção: Romeu Iximawëteri Yanomami / Núcleo Audiovisual Xapono – NAX

Crianças yanomami mostram como buscar os frutos de karemona na floresta para saborear e fazer pequenas flautas.

· Programa Yanomami



Mãri hi – A árvore dos sonhos

Roraima, 17', 2023

Direção: Morzaniel Iramari Yanomami

Quando as flores da árvore Mãri desabroçam, surgem os sonhos. As palavras de um grande xamã conduzem uma experiência onírica através da sinergia entre cinema e sonho yanomami, apresentando poéticas e ensinamentos dos povos da floresta.

· Programa Yanomami



Yuri uxëatima thë – A Pesca com Timbó

Roraima, 10', 2023

Direção: Aida Harika, Roseane Yariana e Edmar Tokorino Yanomami

Dois jovens realizadores yanomami descrevem o processo de pesca com timbó, cipó tradicionalmente empregado para atordoar os peixes. O encontro de vozes e perspectivas sugere o reencantamento das imagens como forma de contar histórias.

· Programa Yanomami



Thuë pihi kuuwi – Uma Mulher Pensando

Roraima, 15', 2023

Direção: Aida Harika, Roseane Yariana e Edmar Tokorino Yanomami

Uma mulher yanomami observa um xamã durante o preparo da yãkoana, alimento dos espíritos. A partir da narrativa de uma jovem mulher indígena, a yãkoana, que alimenta os Xapiri e permite aos xamãs adentrarem o mundo dos espíritos, também propõe um encontro de perspectivas e imaginações.

· Programa Yanomami



Ngoko'ohn

Pará, 33', 2020

Direção: Beptemexti Kayapó (Coletivo Beture)

A comunidade da aldeia mãe Kubenkrãkej se organiza para realizar o ritual de Ngoko'ohn, a tradicional batida do timbó.

· Programa Mebêngôkre-Kayapó



Menire djê

Pará, 14', 2021

Direção: Bepunu Kayapó (Coletivo Beture)

Uma mulher colhe e prepara o jenipapo, faz a tintura e pinta sua filha com os grafismos que domina. Fala sobre as pinturas e a beleza mebêngôkre.

· Programa Mebêngôkre-Kayapó



Menire djapej – O trabalho das mulheres

Pará, 9', 2022

Direção: Kokokaroti Txukahamãe Metuktire, Nhakmô Kayapó, Nhakpryky Metuktire e Bepunu Kayapó (Coletivo Beture)

Três mulheres vão para a roça apanhar batata e retornam para a aldeia. O filme acompanha a coleta e o preparo do alimento tradicional kayapó na aldeia Wani Wani, T.I. Capoto Jarina.

· Programa Mebêngôkre-Kayapó



Tuíre Kayapó – O gesto do facão

Pará, 10', 2023

Direção: Coletivo Beture | Patkore Kayapó e Simone Giovine

A guerreira Tuire relata para o neto Patkore detalhes sobre o lendário gesto do facão na mobilização contra a Eletronorte, em Altamira (PA), no ano de 1989.

· Programa Mebêngôkre-Kayapó



Mebêngôkre pyka mã ruwyk â ujarej | A Chegada dos Mebêngôkre na Terra

Mato Grosso, 10', 2024

Direção: Kokokaroti Txucarramãe, Matsipaya Waura Txucarramãe,
Simone Giovine (Coletivo Beture)

O cacique Raoni conta aos jovens cineastas Kayapó a história da chegada dos Mebêngôkré na Terra, repassada de geração em geração desde os tempos dos antigos.

· Programa Mebêngôkre-Kayapó



**“Para Adiar
o Fim do Mundo”**



Abdzé Wede'õ – O Vírus Tem Cura?

Mato Grosso, 53', 2021

Direção: Divino Tserewahú

Narrado em primeira pessoa por Divino Tserewahú, o filme destaca a luta de sua aldeia, Sangradouro, no leste de Mato Grosso, para sobreviver à trágica epidemia. Por meio de materiais de arquivo e imagens captadas por Divino durante a pandemia, o filme busca relacionar um passado traumático com a realidade da Covid-19 nas aldeias Xavante. Filme premiado no forumdoc.bh.2022 como Melhor Documentário da Mostra Contemporânea Brasileira.

· Programa Fulni-ô e Xavante



Aguyjevete, Avaxi'i

São Paulo, 21', 2023

Direção: Kerexu Martin

Uma celebração da retomada do plantio das variedades do milho tradicional do povo Guarani Mbya na aldeia Kalipety, onde antes havia uma área seca e degradada, consequência de décadas de monocultura de eucalipto.

· Programa Baniwa, Tupi, Guarani Mbya, Tupinambá



Os Sonhos Guiam

São Paulo, 20', 2023

Direção: Natália Tupi

Para o povo Guarani Mbya, os sonhos são como se fossem portais para tudo aquilo que não vivemos no mundo físico. Este filme retrata algumas das experiências espirituais e sensoriais do jovem líder indígena Mateus Wera, morador da Terra Indígena Jaraguá, em São Paulo. Os sonhos compartilhados são a conexão entre ele e o irmão, Karaí Poty, e entrelaçam os caminhos da vida do cacique nas lutas atuais do seu povo.

· Programa Baniwa, Tupi, Guarani Mbya, Tupinambá



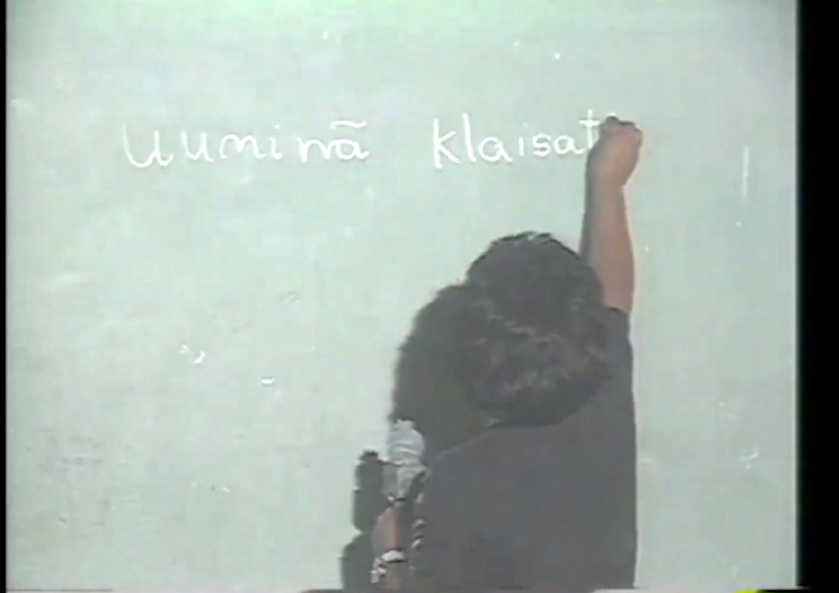
Bakish Rao: plantas en lucha

Amazonas/Brasil e Peru, 19', 2024

Direção: Denilson Baniwa e Comando Matico

Curta-metragem de ficção científica realizado pelo coletivo de artistas Comando Matico, do povo Shipibo-Conibo (Amazônia peruana), e pelo artista Denilson Baniwa (Amazônia brasileira). O filme especula sobre o futuro do planeta Terra sob a perspectiva das plantas, propondo uma especulação entre diferentes espécies para discutir formas de resistência à monocultura, à hierarquização entre formas de vida e à homogeneização ecológica e do pensamento.

· Programa Baniwa, Tupi, Guarani Mbya, Tupinambá



Wadja

Pernambuco, 28', 2024

Direção: Narriman Kauane

O documentário biográfico conta a vida e carreira de Marilena Araújo, Wadja, mulher indígena, defensora das causas indígenas, da cultura e fundadora da Escola Bilíngue Antônio José Moreira. Apresenta a sua atuação pioneira na educação indígena e no ensino didático da língua materna do povo Fulni-ô, o Yaathe.

· Programa Fulni-ô e Xavante

ATIVIDADES ESPECIAIS

Atividades Especiais

CCBB RIO DE JANEIRO

Abertura

16/04 às 18h

Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: Essa Terra é Nossa! (direção: Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero, 70')

Sessão comentada pela pesquisadora Sandra Benites

Sessão comentada

24/04 às 18h

O verbo se fez carne (Ziel Karapotó, 7')

Kaapora, o chamado das matas (Olinda Tupinambá, 20')

Ibirapema (Olinda Tupinambá, 50')

Comentada pela diretora Olinda Tupinambá

Mesa Redonda

25/04 às 18h30 - "Retomada e transformação nos cinemas e nas artes indígenas" Com: Patrícia Para Yxapy (RS), Olinda Tupinambá (BA) e Alberto Alvares (MS/RJ) **Mediação:** Júnia Torres

CCBB SÃO PAULO

Abertura

26/04 às 18h

Drill de Kaysara, o Filme (Wescritor, 6')

Tupinambá na Baixada Santista (Wescritor, 6')

Aguyjevete Avaxi'i (Kerexu Martin, 21')

Kaapora, o chamado das matas (Olinda Tupinambá, 20')

Comentada pelas diretoras Olinda Tupinambá, Kerexu Martin e Wescritor

Mesa Redonda

30/04 às 18h

Cosmologias nas imagens, política das imagens, lutas e conquistas indígenas Com: Olinda Tupinambá, Sérgio Yanomami, Vincent Carelli.

Mediação: Júnia Torres Com acessibilidade: tradução em Libras

Sessões comentadas

27/04 às 16h

O verbo se fez carne (Ziel Karapotó, 7')

Kaapora, o chamado das matas (Olinda Tupinambá, 20')

Ibirapema (Olinda Tupinambá, 50')

Comentada pela diretora Olinda Tupinambá

01/05 às 18h

Os Sonhos Guiam (Natália Tupi, 20')

Aguyjevete, Avaxi'i (Kerexu Martin, 21')

Bakish Rao: plantas en lucha (19')

Comentada pela diretora Natália Tupi



ENSAIOS

Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação¹

Ailton Krenak

Graci Guarani:

Antes de começarmos, eu sempre gosto, quando a gente está aqui com pessoas, que falem e fiquem à vontade para se apresentarem, mas só quero dar essa introdução sobre um pouquinho do que é essa masterclass. A gente tem aqui, como o Tiago lembrou, a honra de estar com um parente que admiro muito, que é Ailton Krenak: ele é líder indígena, ambientalista, poeta e escritor.

Sobre a masterclass, vou ler um trechinho para dar essa introdução do que ele vai nos colocar e nos proporcionar nesta tarde: “na última década, vem se configurando uma forte expressão de audiovisual feito por indígenas; demarcar a tela traduz o cinema indígena como jovens mulheres indígenas revelando o olhar dentro da floresta de seus mundos, realizadores indígenas que combatem com a caneta na mão, pois sabem do poder de uma imagem. Autoimagem é soberania e contracolonial”. É com essa acolhida que eu dou boas-vindas aqui a Ailton Krenak. A palavra é toda sua.

Ailton Krenak:

Nós nos acostumamos agora, com essa modalidade de conversão da linguagem, a acolher a diversidade de lugares, de gênero, de raça, de tudo. Então, neste encontro, nesta oportunidade de fala, quero cumprimentar a todos, e agradeço à Graci e ao Thiago por estarem aqui

1. Publicado no livro *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*. Organizado por Daniel Ribeiro Duarte, Roberto Romero, Júnia Torres. Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal, 2021. Este texto tem origem na masterclass realizada como programação da Mostra Moã de Cinemas Negros e Indígenas ministrada em 2021 e contou com a mediação de Graci Guarani, realizadora e comunicadora, e apresentação de Tiago Costa, idealizador da Mostra Moã.

me recebendo nesta sala. Estamos nessa experiência de sala virtual e eu fico muito feliz de estar com vocês.

Quero cumprimentar os realizadores desta mostra de cinemas negros e indígenas, e eu estou com uma camiseta que é bem oportuna para o momento. Já que nós nos aproximamos das experiências de performance, então lá vai esta: “Imagine a dor, adivinhe a cor”. Então, dando o tom desse nosso encontro num tempo árido, nós estamos experimentando, neste final de semana, uma experiência extremamente marcante para nós todos, que é o recorde escandaloso de 500 mil mortes no nosso país por pura adoção de uma política genocida, de desrespeito aos nossos povos, e que discrimina descaradamente os povos negros e indígenas, e que fere, como nação, atingindo a vida dos pobres, de todas as pessoas que são deserdadas dessa ordem capitalista, que estão com seus corpos dispostos a essa violência sanitária, política, econômica. Nossa solidariedade a todos aqueles que estão de luto e também de pé na luta. Então, imagine a dor. Nós que estamos inseridos nesse processo há muito tempo, nós podemos considerar, queridos e queridas, que a oportunidade de falar no sexto dia desta mostra que começou no dia 14 é um privilégio. Quem habita esse lugar de expropriação cultural – nós, povos originários, povos de matriz africana, que vivemos a constante luta pela sobrevivência neste país – sabe que são raras as oportunidades em que somos convidados a expressar uma visão sobre esse território que nós estamos aqui compartilhando, que é o território da arte. Se instituiu, há muito tempo, que o cinema, essa importante elaboração da arte que se expressa no audiovisual, na fotografia, nesses recursos maravilhosos da narrativa, tem uma potência de instituir mitologias. Eu nunca me esqueço do poder que Hollywood tem de impregnar a mentalidade dos povos do planeta inteiro com um cinema feito a partir dos EUA, como a matriz colonial determinante, e com a disposição de construir narrativas hegemônicas sobre a humanidade, sobre nós todos.

Em alguns períodos da nossa história do cinema, ele foi uma arte exclusiva de ricos e de brancos. O cinema sempre foi um privilégio de classe, e é curioso que estejamos aqui fazendo uma “masterclass”. Nós

estamos, inclusive, nos apropriando também de alguns termos que foram forjados pra marcar a exclusividade desse mundo do cinema, do audiovisual. Então, às vezes eu chamo o cinema de audiovisual por uma evitação do termo colonialista que fica impregnado quando você chama essa arte de cinema, essa arte cara, essa arte milionária, e, até 30, 40 anos atrás, você dizer que um sujeito fazia cinema significava distinguir esse sujeito por classe social e por um lugar também, restrito, ocupado por uma categoria de intelectuais. Era quase que sinônimo de ser intelectual e de pertencer a uma classe de privilégio, uma classe que tem grana. No tempo em que o cinema era feito com película, pra rodar um minuto de filme, você precisava do dinheiro que um trabalhador ganhava em um ano inteiro. Portanto, era inimaginável um trabalhador chegar perto de um equipamento desse, de uma maquinaria dessa. A tecnologia foi um avanço que aconteceu nos últimos 30, 40 anos e que foi expropriando esse lugar exclusivo de fazer cinema, de gente que tem grana e que pertence a uma certa ordem de intelectuais, e foi também nos colocando numa posição de concorrer, de poder concorrer, com esse poder hegemônico de uma narrativa no campo do audiovisual, que instituiu o corpo branco como modelo. O modelo de cinema é um corpo branco: é um homem branco e uma mulher loira, uma espécie de trilha sonora do James Bond; Hollywood instituiu essa narrativa potente do imaginário de fazer as pessoas desejarem esse mundo. Há muito tempo atrás, quando se botou em questão a coisa, por exemplo, de personagens icônicos fumarem, em que as mulheres bonitas do cinema apareciam fumando, quando começaram a colocar em questão que fumar dá câncer, foi um banho de água fria naquelas imagens constituídas de gente vitoriosa andando a cavalo, fumando um Hollywood, Marlboro, e toda essa simbologia do poder, os carrões. Isso era cinema.

Mas também era cinema aquele cinema do John Ford, aquele cinema crítico, aquele cinema de alguns cineastas europeus, escapando da coisa americana, a ponto de você ter um Buñuel, o Godard, o cinema francês. Muitas narrativas foram se debatendo no campo

dessa criação audiovisual, até que a gente conseguiu ter aqui em nosso país um sujeito como Glauber Rocha. Glauber Rocha inventou um cinema de Terceiro Mundo, abordando uma outra perspectiva de imagem e de lugar da imagem também, instituindo outros mundos, outras parábolas sobre a existência, sobre a vida, mas que ainda eram no campo da ideologia, digamos, do Ocidente. É uma narrativa, uma cosmovisão ocidental, aquela em que, quando você fala de outros seres que não são os humanos, você vai falar do cinema catástrofe, do Godzilla, de terremoto, de tubarão, ou de coisas totalmente da ficção, tipo Guerra no Espaço, Guerra nas Estrelas. Nós somos induzidos, o tempo inteiro, a observar essa arte como uma arte distante desse mundo que habitamos como povos originários, como povos que têm a sua matriz cultural na oralidade, contando histórias. Se nós pensarmos que foi desse lugar de contar histórias que partiu quase toda a narrativa contemporânea, nós também podemos nos sentir empoderados, porque nós sabemos quem guiou – os narradores de história originários são, para os nossos povos, como aqueles narradores dos livrões que podem inspirar mundos, que podem instituir mundos. É maravilhoso quando a gente pode olhar ao nosso redor diminuindo a distância desses 30, 40 anos que eu comecei a tomar como referência para nossa conversa sobre cinema e audiovisual, em que as tecnologias foram se acelerando, e se, de uma maneira, elas representam uma exclusão e uma ameaça para a gente, elas também representaram, num contexto, uma oportunidade de intervenção de outros narradores, de outros contadores de histórias, que podiam pegar um equipamento, uma câmera, não mais aquela câmera exclusiva, aquela que precisa de uma equipe, um verdadeiro exército de profissionais de som, de imagem, de luz, de tudo, para fazer uma pequena novela. Nós estamos nos afastando dessa complexidade até chegar ao ponto de podermos ter alguém fazendo um filme com um celular, fazendo um filme com uma câmera não muito distante desses aparatos que os meninos usam no cotidiano para brincar. Nós tivemos uma aproximação dessa tecnologia que é muito interessante, considerando o quanto ela nos

proporcionou uma vantagem circunstancial para que a gente pudesse ter um número grande de pessoas vivendo experiências comunitárias, vivendo experiências domésticas, e podendo se constituir como um realizador, um realizador do campo das artes visuais. Um realizador que pode ser, em alguns momentos, apreciado até como alguém que habita esse lugar de cineasta, mas que, obviamente, não está interessado no valor dessa representação, vai se interessar em ser o portador de uma narrativa, de uma visão de mundo que possa potencializar e fortalecer o lugar de existência da sua comunidade, do seu coletivo e, no nosso caso, de seus povos. Porque nós nos estabelecemos numa outra paisagem, nós nos estabelecemos numa paisagem em que os lugares onde a nossa vida se dá são territórios.

Territórios que podem ser conferidos no chão da sua geografia, da sua topografia, mas também em territórios imaginários, territórios onde há narrativas da criação do mundo, narrativas que continuam a sustentar nossa subjetividade, nossa poética sobre a existência, em diferentes contextos, na floresta, no deserto, nas montanhas, nos mares, nas ilhas, nas beiras de caminho, nas estradas. Essa pluralidade de mundos, ela vai se tornando também um imenso painel narrativo onde nós vamos conquistando lugares. Nesse sentido, intitulei minha fala de “demarcar a tela”. No cinema de ação, ele se situa, do ponto de vista conceitual, do ponto de vista político, em um lugar de luta, de reivindicação e de resistência, onde os povos originários daqui do continente e os nossos irmãos de matriz africana, que constituem seus territórios em quilombos, em comunidades rurais e urbanas, num país onde a diversidade cultural é negada, onde a pluralidade das narrativas continua sendo combatida. Essas narrativas têm uma potência desestabilizadora na ordem imposta, e é muito importante que a gente se aproprie das ferramentas que dão a oportunidade de produzir essas imagens, de constituir essas narrativas, e de criar campo de tensão onde alguém que está acostumado com essa tela, essa tela impessoal, essa tela pastel, onde tem o jornal, onde tem uma narrativa policial, onde tem, hoje, o midiático dessa tela para a propaganda ideológica e

comercial. No meio desse embrulho todo, a gente precisa ser capaz de discernir qual imagem que a gente quer reter, qual imagem a gente quer cultivar, a qual imagem a gente deve dar sentido, expressão, e constituir como nossa aliada nessa luta, nessa instituição de um mundo plural, onde existe a possibilidade de um cinema que não é entretenimento, mas que é um cinema de ação. Interessante a gente refletir sobre isso, porque é claro que a mesma câmera que pode registrar o desmanche de uma aldeia, a destruição de um assentamento, de um quilombo, ela é também a câmera que pode contar uma historinha que embala a ideia de consumo, de privilégio e de exibição egoística da vida. A escolha por uma narrativa comprometida com a vida, comprometida com o cotidiano das pessoas que estão em luta, ela é pessoal, é o realizador que faz essa escolha. As tecnologias estão aí, à semelhança da experiência de alguém que escreve um livro, ao se apropriar da escrita, vindo de uma tradição de oralidade, vindo de uma tradição de contadores de histórias, e que pode finalmente pôr esse texto em um livro e instituir uma narrativa no campo da literatura, da mesma maneira a gente pode constituir uma geração de narradores que tem o audiovisual como a sua plataforma. Ao invés de ser na página de um livro, é no cinema. A nossa linguagem mágica tem a potência de alcançar o olhar das pessoas de vários lugares do mundo, tem essa maravilha de poder se comunicar quase que sem recursos de texto, da palavra, porque a imagem tem um poder reconhecido, de maneira que alguém é capaz de dizer que uma imagem fala por mil palavras, como já ouvimos essa expressão. Eu, involuntariamente, fiz experiências no campo dessa expressão quando, numa época da minha vida, estava na frente avançada desse movimento de demarcar a terra dos povos indígenas. Eu precisei recorrer a uma experiência que depois se tornou reconhecida como minha performance. Foi quando eu pintei meu rosto de preto na CPI em 1987. Essa imagem, que até hoje perdura, veicula e ilustra filmes, reportagens, ela quase sobrevive à própria experiência. É uma imagem que já está com mais de 30 anos e que continua com uma potência narrativa que se instaurou quando eu fiz aquele gesto de pintar o rosto de preto.

Eu estou recorrendo a essa autorreferência, se me permitem, não pra fazer uma propaganda daquilo, mas para buscar, nesse exemplo, um sentido de que uma imagem, às vezes, tem o poder de mil palavras, e pode, inclusive, durar no tempo. É nesse sentido também que eu falo da potência do cinema, de construir narrativas verdadeiras e que tem a potência de influenciar o pensamento.

Hoje, eu estou com mais de 60 anos, então eu venho de uma geração de pessoas em quem a propaganda e o cinema tinham um poder de instituir essa lógica que compartilhamos no mundo, essa lógica colonial, capitalista, proprietária, que se edificou sobre narrativas muito bem constituídas, em que o cinema teve um papel decisivo para criar as imagens que prevalecem. Para usar um termo do muito caro José Miguel Wisnik, são imagens que prevalecem no mundo, em nossas retinas cansadas, que a gente não consegue descartar. Elas estão lá atrás naquela lente que reflete a fotografia e a imagem, elas estão impregnadas nas nossas memórias, esse é o poder do cinema.

Há um tempo atrás, eu ouvi falar de propaganda subliminar. Eu estava muito engajado em entender a questão política toda, toda a manipulação sobre as imagens, e, quando eu escutei que existia essa propaganda subliminar, essa veiculação de mensagem subliminar, fiquei encabulado, porque eu queria entender o que é isso de imagem subliminar. O que é isso? Com o tempo, eu pude entender que a natureza da imagem é eminentemente subliminar. Na maioria das comunicações imagéticas, que se utilizam da manipulação de imagens para contar uma história, elas têm em si essa semente, essa potência subliminar que é de criar um apelo a quem está vendo, que afeta o seu inconsciente, e é por isso que ela é subliminar.

A maior parte do que a gente assiste no audiovisual carrega sentido oculto e isso é uma consciência importante para quem experimenta militar e está trabalhando como militante nesse campo do cinema e do audiovisual. Ele potencializa a capacidade desses coletivos que estão engajados na produção de uma narrativa contra-hegemônica, de questionamento da ordem instituída, para que a gente possa fazer

um cinema de ação. Porque existe um outro cinema de ação, mas de entretenimento. Tem histórias muito bonitas, aquele filme que você senta, pega um saco de pipoca e vai assistir; é uma experiência quase onírica; ver aquele filme, aquela relação entre os sons e as imagens, uma poética de imagens que vai te fazer ficar embalado numa *love story*, naquela história sobre a vida, sobre o mundo, mas que não questiona nada, é um mundo pastel.

Isso me lembra também da experiência que tivemos quando fizemos a primeira mostra de cinema indígena, em 2014, enquanto, há mais de seis anos atrás, eu tive a oportunidade de propor, há bem mais do que isso, a organização de uma mostra de filmes realizados por indígenas no Centro Cultural São Paulo, no CCSP, um espaço muito central onde você consegue muito público porque fica dentro da cidade de São Paulo. É um centro cultural muito musical, e nós tivemos a oportunidade de fazer então essa primeira mostra, que chamamos de Aldeia SP. A gente queria fazer uma provocação pros paulistas, em sua tradição bandeirante, eles acham que aldeia é uma coisa longe daquela metrópole, uma aldeia; uma aldeia também de indígenas, e a gente chamou aquela primeira mostra de cinema indígena de Aldeia SP. Foi uma experiência muito boa e foi muito estimulante para gente ampliar o espaço de ocupação da tela, quando inauguramos a ideia de demarcação da tela.

A gente tinha uma longa trajetória de luta pela terra, nós tínhamos feito uma grande campanha pela Demarcação Já, a demarcação das terras, num contexto brasileiro de retrocesso de terras muito grande, de negar o direito dos povos indígenas, o reconhecimento de seus territórios e o recrudescimento da violência do Estado e das oligarquias contra os povos nativos. Nós fizemos uma provocação no coração dos bandeirantes inaugurando uma mostra de cinema chamando São Paulo de aldeia: Aldeia SP.

Essa mostra inaugurou com a exibição de 53 filmes inéditos e realizados por coletivos de pessoas de várias etnias espalhadas pelo país afora. A gente tinha filmes yanomami, kaiojá-guarani, tinha filmes xavante, tinha filmes dos nossos parentes huni kuin lá do Acre,

a gente teve filmes de coletivos que já estavam fazendo cinema entre os PanKararu, entre os nossos parentes pataxó, além de realizadores independentes que inscreveram filmes naquela mostra, e ela foi um sucesso de público e foi também uma ampliação da visibilidade dessa criação audiovisual indígena para que a gente pudesse obter financiamento para realizar projetos mais ambiciosos, de fazer uma mostra, e também para realizadores indígenas concorrerem a editais. A partir daí, começou a haver editais para cinema indígena, voltados para realizadores indígenas.

Essa é uma luta política: de ampliar o campo das possibilidades tanto de apropriação dos meios, da câmera e dos equipamentos quanto da capacitação, da formação de homens e mulheres indígenas para se unirem a esse lugar de documentarista e de narrador usando a linguagem do cinema. É importante refletir sobre essa ação intencional de ampliar esse campo, que não é uma coisa que caiu do céu. É que às vezes, nesse mundo capitalista, da mercadoria, até uma pessoa que está engajada no processo pode imaginar que essa câmera caiu do céu, mas uma câmera nunca cai do céu. E se ela cair do céu, ela vai cair na cabeça da gente e não vai ser uma vantagem, vai ser um dano. Assim, quando alguém pega uma câmera, é importante que ele saiba como essa câmera chegou à mão dele, a experiência social da apropriação dessas ferramentas é muito importante. Uma das curadoras dessa mostra que nós estamos agora realizando, ela tem uma experiência vívida de ter consciência do que significa ter uma câmera na mão; então, é uma alegria ter nessa curadoria uma pessoa como a Graci, que é uma realizadora desse campo do audiovisual, engajada nesse cinema de ação. Ela, assim como muitas outras mulheres indígenas que habitavam uma espécie de mundo paralelo nesse campo da arte, porque não era possibilitado a essas pessoas terem esses meios, esses equipamentos, e, mesmo quando tinham oportunidade de criar alguma coisa no seu local, não tinham a oportunidade de exhibir em mostras e em festivais e em qualquer outra praça de exibição desses trabalhos. Então, é muito interessante a gente olhar a amplitude que essa experiência dos

realizadores indígenas alcançou nos últimos 30 anos. No outro dia, a gente estava comemorando os 30 anos da experiência de formação de realizadores indígenas inaugurado pelo Vídeo nas Aldeias, que nunca é demais homenagear e celebrar aquelas pessoas que botaram fé e pé na estrada para que os primeiros realizadores indígenas surgissem, como o Caimi Waiassé Xavante, que tem uma obra já significativa, Divino, que é outro xavante realizador indígena que tem uma filmografia reconhecida, que já exibiu filmes seus em vários lugares fora do Brasil. E que bom que a gente conseguiu companheiros nessa jornada, que tornaram mais desafiador o caminho e que tornaram também esse caminho mais florido e divertido, porque são pessoas apaixonadas por essas narrativas que vêm de um outro universo, que vêm de outras cosmovisões, e que nos animaram a assumir o nosso lugar de narradores também, utilizando a imagem como linguagem.

Então, eu fico realizado de saber que nós já podemos falar de um “cinema de índio”, expressão que eu ouvi pela primeira vez em... [soou um apito] é como se fosse o primeiro sinal, foi a buzina do trem da Vale que passou a 550 metros daqui de casa, na aldeia Krenak, onde eu estou. Eu estou aqui na margem do rio Doce, na região leste de Minas Gerais, falando com vocês, e de vez em quando sou alertado pela buzina do trem da Vale do Rio Doce que passa levando as montanhas de Minas que se transformam em farelo e são levadas embora para outro lugar do mundo. Vai para o porto em Vitória.

Esse povo, que fica bem próximo da foz desse rio, que deságua lá no mar, e que vocês devem ter visto a imagem dele todo cheio de lama, pelo mesmo caminho que faz o trem da mineração cuja lama também foi parar lá no oceano Atlântico. Essas narrativas que, coladas na realidade, tão coladas na realidade que é impossível desgrudar uma coisa da outra, são a marca desse cinema de ação. Ele não conta uma história pra boi dormir, ele conta sobre o mundo que nós estamos tendo que disputar com essa erosão do sentido verdadeiro de comunidades compartilhando um território. Seja esse território um quilombo, uma aldeia no meio do Rio de Janeiro, como a Kaiowá-Guarani, ou uma aldeia como o tekoha

Guarani lá no Jaraguá, perto de São Paulo, e qualquer outro lugar do mundo. Mesmo aquele território da floresta que aparece no filme de realização recente e desafiadora, feito pelo nosso irmão Davi Kopenawa Yanomami e o seu colega, o cineasta, que não vou lembrar o nome dele, de *A Última Floresta*, o Luiz Bolognesi, que está em Berlim celebrando a recepção que teve o filme, uma realização compartilhada por ele e pelo Davi e que foi saudado agora numa mostra de cinema como a de Berlim, como alguma coisa que mereceu um troféu, aplaudido de pé durante alguns minutos.

De certa maneira, nós estamos falando de um lugar de potência que já está afetando os olhares de pessoas em outros lugares do mundo. Não tenho dúvida de que estamos vivendo um período histórico extremamente grave e que isso também ressalta a importância de algumas obras de arte, seja na literatura, seja no cinema, mas é muito bom saber que *A Última Floresta* foi saudada de pé num cinema em Berlim, ontem. Nós estamos falando de um cinema de ação, porque esse cinema está denunciando a destruição de uma das últimas florestas em pé e que, com um povo vivo dentro desse território, tem a sua vida ameaçada, também, por essa invasão; cinema de ação. Mas eu estava dizendo que a expressão “cinema de índio”, que alcançou esses diferentes sentidos, me lembra o encontro com Siã Kaxinawá no Acre, do povo huni kuin, há mais de 40 anos. Eu era um rapaz que estava andando pelo nosso país e que foi encontrar com os parentes lá no Acre. Nós tivemos um encontro, uma assembleia indígena, e, à noite, conversando com os mais velhos, eu tive a oportunidade de ouvir essa expressão maravilhosa, de um ancião chamado Sueiro Kaxinawá. Ele me disse que a experiência da ayahuasca tem alguma semelhança com a experiência do ritual da jurema, que é uma bebida. E esse ancião, para ele me apresentar o poder daquela planta de criar visões, de abrir para visões, disse: “txai, isso é o cinema de índio”. Eu achei tão interessante ele se esforçar pra buscar uma coisa que nem ele conhecia, que era o cinema, mas para usar uma expressão que pudesse explicar pra um leigo do que é que ele estava falando quando ele imaginava uma

transcendência, uma miração, da visão, disso que a gente enxerga no nosso cotidiano e que tem muito a ver com o cinema, tem tudo a ver com o cinema, cinema de índio.

Tem a ver também com aquele comentário que eu fiz sobre a propaganda subliminar, sobre alguma coisa subliminar, que é mesmo a potência que uma imagem tem de nos afetar na nossa subjetividade, no nosso imaginário, e de disparar desejos, de criar expectativas. Utilizar o cinema na educação é uma possibilidade tão potente e tão pouco utilizada, tão subapreciada, mas que tem um sentido de ampliar as nossas possibilidades de abrir para outras visões de mundo.

O cinema de ação, que é também a nossa experiência de realizar a segunda edição do Aldeia SP, essa mostra de cinema que fizemos em São Paulo, em 2014, que não pôde acontecer em 2015 porque não tivemos financiamento, mas que criou oportunidades para que eu renomeasse a mostra Aldeia SP para Bienal do Cinema Indígena. Então, acidentalmente, eu também tive a oportunidade, assim como vocês, que estão trabalhando na mostra de cinema negro e de cinema indígena, eu tive a oportunidade de dirigir essa bienal de cinema indígena, que foi uma extravagância. Ela aconteceu em 2016, dois anos depois da primeira mostra, e foi celebrada como uma mostra muito importante. Nós abrimos essa mostra fazendo uma concessão: como só tinha filmes de realizadores indígenas, a gente fez uma *première*, nessa mostra, exibindo o filme *O abraço da serpente*, um filme maravilhoso, a maioria de vocês, que estão me ouvindo, já ouviu falar dele. Quem ainda não assistiu, pode assistir, é um filme muito bom, conta uma história profunda sobre a cosmovisão dos povos que compartilham a floresta e que têm uma visão de mundo que é muito, muito importante que a gente ajude a manter vivo, que ele possa continuar existindo.

Depois das duas realizações que eu mencionei pra vocês da mostra Aldeia SP, depois da Bienal de Cinema Indígena, que ainda carregava o catálogo da Aldeia SP, nós ganhamos uma visibilidade suficiente para propor uma Mostra Internacional de Cinema Indígena. Essa Mostra Internacional de Cinema Indígena aconteceu em Lisboa, em

Portugal, teve o nome de Cinema Ameríndio e foi a primeira mostra de cinema ameríndio realizada num país estrangeiro. Foi uma experiência desafiadora. Eu não me achava equipado o suficiente para fazer uma travessia dessas, levar para um país europeu um catálogo de filmes de realizadores e realizadoras indígenas e a possibilidade de alguns desses realizadores estarem também presentes. A gente tentou debater aquelas obras com um público estrangeiro. É claro que a língua falada lá é português, mas, na nossa mostra, tinha gente da Europa, de vários lugares da Europa, principalmente da França e da Espanha, e abriu conexões para esse cinema indígena na Europa. Nós estamos com um convite para fazer a segunda mostra ameríndia de cinema lá na Europa com uma repercussão em que a gente inaugura a mostra em Lisboa e ela se repete em alguns lugares da Espanha e também da França. Então, ela ganha mesmo a configuração de uma mostra internacional de cinema. A ideia é fazer com presença de público, uma mostra física, diferente dessa experiência que estamos sendo obrigados a realizar. Nós utilizamos a internet, fazendo essa experiência de live, essa experiência de mostra virtual, que eu sei que nós temos também a esperança de essa nossa mostra acontecer com os cineastas presentes, com o público podendo assistir em praças e em salas, viver uma experiência coletiva do cinema, que ele tem essa maravilhosa potência, o cinema como uma experiência comum, como uma experiência coletiva. Eu mencionei essa experiência de cinema indígena a partir daqui do Brasil, com as mostras daqui, essa mostra em Portugal, e queria mostrar pra vocês um exemplo do que está sendo feito, agora nesse período da pandemia, por realizadoras indígenas, por pessoas que estão trabalhando nesse cinema de ação, combatendo e reagindo também às agressões que nós estamos sofrendo; nesse sentido, eu queria pedir aos nossos anfitriões e aos nossos moderadores se a gente consegue exibir o filme *Equilíbrio*, de uma realizadora dessa geração que desafia o coro dos contentes, e que tem uma capacidade de trazer outras visões dentro disso que a gente chama de demarcar a terra. Nós vamos ver então, se for possível, o filme realizado pela Olinda Muniz Wanderley-Yawar.

A cosmologia da imagem¹

Edgar Kanaykô

Os povos indígenas no Brasil vêm, ao longo dos últimos tempos, passando por uma nova retomada de espaço. Assim como o território é a base da garantia da manutenção da vida de um povo – bem como de nossas identidades, da continuação de ser o que somos –, há uma certa necessidade de se ter uma maneira que garanta tal sustento. Este está estritamente ligado aos modos de vida que conectam o povo com sua identidade, ou seja, a garantia do território para os povos indígenas é crucial para manter as relações que se conectam à terra-floresta,² onde as coisas estão interconectadas desde o plantio e colheita das roças, a caça, os rios, os objetos, os artesanatos, as cerâmicas, nas coisas nossas e dos brancos, dos humanos e não humanos etc., e todas as possibilidades de relações que são criadas e suas ontologias.

Dentre diversos meios e possibilidades, surge uma nova ferramenta de luta: o audiovisual, visto por muitas comunidades indígenas como um “mal necessário”. Por um lado, a chegada dessas novas tecnologias é vista como uma má influência na cultura do povo. Por outro, há um certo desejo de que se use esta nova “arma” a favor da luta e garantia dos direitos dos povos indígenas.

Como descreve Evelyn Schüler (1996), sobre a experiência do povo Waiãpi com o projeto Vídeo nas Aldeias:

Trata-se de negociar os diferentes interesses e assumir que tanto

1. Publicado no livro *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*. Organizado por Daniel Ribeiro Duarte, Roberto Romero, Júnia Torres. Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal, 2021. Editado de: CORREA, Edgar Nunes (Edgar Kanaykô). *Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

2. Terra-floresta – Urihi A – é um termo empregado pelos Yanomami (povo indígena da Amazônia) para designar os múltiplos significados que dão ao conceito de “natureza”.

os vídeos ou filmes etnográficos quanto os textos antropológicos giram em torno de construções interpretativas. Como narrativas audiovisuais, estes constituem “textos” que podem ser “escritos” e “lidos” de diferentes formas, dependendo dos contextos de comunicação e das tradições audiovisuais específicas.

Os símbolos, as representações por meio de imagens, pinturas corporais, adornos, enfeites, os sons, os cantos e a musicalidade são primordiais na cultura indígena. Porém, sua compreensão pode não ser tão simples para quem “vê de fora”, já que estão carregados de (re)interpretações próprias e significados específicos a partir dos próprios modos culturais. Tal modo de ver, perceber e enxergar as coisas é uma excelência, por assim dizer, das práticas indígenas, nas quais estão estritamente ligados os aprendizados e os modos de produzir conhecimentos. Para Schüller (1996), “Olhos: é justamente a maneira pela qual os índios se apropriam da mídia que reafirma a sua identidade étnica e demonstra suas diferenças culturais”. Se os olhos são esta janela, interessa-nos saber como será essa (etno)visão na perspectiva dos olhos de alguns cineastas indígenas, entrelaçadas com narrativas e pontos de vista dos pajés.

De modo geral, podemos verificar o crescente número de grupos e coletivos de produção audiovisual indígena, incentivados por programas e editais do governo e/ou por meio de parcerias com universidades e organizações não governamentais (ONGs), que fomentam esse tipo de formação nas aldeias indígenas. Diante disso, os próprios coletivos indígenas têm percebido a necessidade de criar algo autônomo e com o “olhar propriamente indígena”, como bem ressalta Divino Tserewahu, cineasta Xavante. Nesse sentido, tem surgido a ideia de criar um “Coletivo Audiovisual Indígena no Brasil – CAIB”. São ideias que partem dos próprios indígenas.

Sem dúvida, a ONG Vídeo nas Aldeias se destaca pelo seu trabalho de formação de realizadores indígenas em várias aldeias no Brasil, desde seu início em 1987, por meio da qual foi possível a introdução do mundo da linguagem audiovisual junto aos indígenas, abrindo

um novo caminho e novos modos de ver o mundo através da lente. Essa formação audiovisual foi muito importante para a trajetória dos primeiros cineastas indígenas.

Mas qual é a implicação para uma comunidade indígena ao “emprestar uma arma” do “outro” e aos poucos (re)apropriá-la e usá-la a partir do seu ponto de vista propriamente dito e visto? Essa é uma das questões mais importantes levantadas nos dias atuais pelos indígenas cineastas, comunicadores e realizadores. Este ensaio pretende colocar tais questões (mas não resolvê-las todas), e parte não somente da visão através da lente de uma câmera, mas também daquilo que a atravessa. O que estou chamando de “etnovisão” é o ponto de vista desses realizadores e cineastas indígenas sobre o seu mundo e o do “outro”, visto a partir da “objetiva” audiovisual, mas não só.

A cosmologia da imagem

“Queremos um cinema com um olhar próprio indígena. Com a nossa cara”



Em algumas de minhas produções audiovisuais, a participação e colaboração do pajé Vicente – uma referência para o povo Xakriabá –

se destaca. Ele funciona, nos meus filmes, como um codiretor ou um corroteirista.³ Sua participação se faz necessária, pois nem tudo pode ser dito ou mostrado nos meus filmes. Por exemplo, fazer um filme sobre caça é algo que esconde segredos e tem muita “ciência”⁴ em jogo.

A partir dessa relação entre conhecimento e imagem, como podemos pensar a “lógica” do cinema indígena? O etnólogo Peter Gow (1995) nos lembra que “a origem mais óbvia da metáfora ‘cinema da floresta’ para o ayahuasca são as alucinações visuais e, de fato, comenta-se muito a semelhança entre as experiências visuais do cinema e do ayahuasca. A ‘droga’ sempre é tomada no escuro, e as complexas alucinações visuais são os aspectos mais importantes da sensação de quem a ingere”. Podemos perceber algumas semelhanças apontadas por Gow em seu trabalho etnográfico *Cinema da floresta*, sobre o povo do Alto Ucayali na Amazônia Peruana, com o “cinema” feito pelos Xakriabá. Se, para o povo da floresta amazônica, ver cinema se assemelha a ter “outra visão” – remetendo ao tradicional ritual de ingerir a bebida do ayahuasca –, o que seria essa experiência para os povos do cerrado proposta neste estudo? Talvez um pajé Xakriabá, Senhor Evaristo, possa já ter apontado algum caminho na direção dessa resposta.

Durante a minha pesquisa anterior, Kanaykô (2013), o pajé Evaristo, disse-me: “Este mundo aqui não é diferente do outro, lá as pessoas dançam, tocam, fazem festas e se divertem, eu vejo. É como se você estivesse vendo uma televisão”. Dessa forma, podemos observar que há uma certa semelhança entre a noção de “visão” indígena da Amazônia

3. Devido à estreita relação que estabeleci com o pajé Vicente, desde a minha pesquisa de TCC na UFMG até as produções de pequenos filmes que fizemos juntos, ele é uma referência. Ele participa do meu trabalho como um “diretor, roteirista”, no qual orienta o que pode ou não ser mostrado através da imagem captada. Além disso, ele sempre aponta as diferenças entre a imagem que é para ser mostrada fora (para os brancos) e aquela que é para ser vista apenas na aldeia. Além disso, seu interesse pela câmera é por operá-la, não como cineasta propriamente dito, mas como alguém que está através da lente.

4. Ciência é uma forma, entre os Xakriabá, para definir alguém ou algo que detém uma sabedoria outra. Por exemplo, antigamente, muitas pessoas eram conhecidas por (virar) metamorfosear-se em toco, animais, folhas etc., então se diz que tal capacidade é uma ciência, geralmente remetendo ao conhecimento dos antigos.

e aquela dos Xakriabá: se, para os povos do Alto Ucayali, ver cinema se assemelha a ter “alucinações” visuais a partir da bebida, para o pajé Xakriabá ver televisão também se assemelha à visão que se tem do outro mundo.

Nesse tipo de “visão” indígena, não há como escapar de perigos e precauções. Ver o “outro mundo”, por exemplo, é coisa de gente preparada e que tem “ciência”, como os pajés. Ver esse “outro lado” sem os devidos cuidados e a preparação necessária acarretaria uma série de “alucinações”, podendo até mesmo, por exemplo, gerar um estado de loucura. Para os povos do Ucayali, ver cinema é como ter uma visão do “outro mundo” proporcionado pela ingestão da ayahuasca, sendo esta bebida uma forma também de preparo para o corpo/espírito receber a “visão”. Isso nos permite compreender melhor um clássico problema com o qual alguns povos indígenas se deparam quando a questão é captar/capturar – sua imagem.⁵ Captar, nesse sentido, é sinônimo de capturar, que, por sua vez, tirar uma foto seria como roubar a imagem/alma. Essa “visão” é ainda mais eloquente e presente quando se trata de filmar ou fotografar um ritual.

Por exemplo, no filme *Wai'á Rini: o poder do sonho* (Tserewahu, 2001),⁶ há dois momentos nos quais isso (mostrar e não mostrar determinadas cenas do ritual) nos parece evidente: no rito da abóbora e no lançamento das flechas Pi'ú.⁷ No rito da abóbora, depois de recolher as flechas Darã, que representam o espírito Danhimitê, um velho corre até o rio à procura da abóbora e volta trazendo um pedaço dela. Neste momento, a cena é cortada para uma fala explicativa de um velho, que esclarece que a abóbora não pode ser filmada no rio, já que só os homens conhecem esse rito: “É uma parte importante do segredo dos homens Xavante do qual as mulheres não podem saber”.

5. Na língua Akwe (Xakriabá e Xerente), Hêmba = espíritos e alma, termo que também serve para traduzir “imagem” e “fotografia”.

6. Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/waiariniopoderdosonho>

7. Em Xavante, pi'ú é o nome de uma abelha preta nativa e sem ferrão, conhecida popularmente como sanharó. A flecha pi'ú representa o espírito desta abelha.

Gravar este momento seria correr o risco de esse segredo ser revelado.

Já no lançamento das flechas pi'ú, vemos uma cena na qual os velhos ordenam aos meninos o recolhimento das flechas pi'ú, quando são acompanhados pelos guardas velhos, que os alertam sobre os cuidados para com as flechas e o risco de se machucarem. Esse é o momento de as flechas serem lançadas, mas que não pode ser mostrado. A cena é novamente cortada, agora pelo próprio cineasta Divino Tserewahu, fazendo questão de enfatizar as falas dos velhos em relação aos segredos e do porquê de não filmar tal parte do rito: “O que é segredo, desde os nossos antepassados, é proibido filmar. Por isso, não filmamos o lançamento da flecha Pi'ú. Segredo é segredo, não posso comentar muito”.

No filme *Wai'á Rĩni*, são, principalmente, os velhos que orientam a hora do corte do cabelo e o porquê de não mostrar tal parte do ritual. O perigo aqui é essa atividade ser vista por outros olhos, no caso específico, pelas mulheres. Essa é uma grande preocupação, já que o ritual é predominantemente masculino, sendo chamado, muitas vezes, de “o segredo dos homens”.

Podemos perceber que “ser visto” é se mostrar para o outro, se apresentar, fazer conhecer e, sobretudo, criar relação. Ver o outro é capturar e ser capturado. Nesse sentido, o olho da câmera tem o poder de enxergar – a partir do ponto de vista do cineasta – e capturar aquilo que está fora do campo da nossa visão enquanto humano. Por isso mesmo, nos processos de realização de um filme indígena, geralmente são constantes as negociações que o cineasta indígena deve ter junto à sua comunidade. No caso de uma gravação de um ritual como o do *Wai'á Rĩni*, são os mais velhos que orientam o que pode ser dito e mostrado, para dentro ou para fora.

São, principalmente, os pajés, aqueles que detêm o poder de mediar essa constante relação com o visível e o invisível. Como ressalta Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 358), “os xamãs são aqueles capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que

os leigos dificilmente podem fazer”. O etnólogo diz que os xamãs ou pajés são os responsáveis por uma certa diplomacia cósmica. Podemos concluir, assim, que, num processo de produção audiovisual, os pajés se tornam uma espécie de diretor-cósmico no cinema indígena. As dimensões cosmológicas do fazer cinema indígena são apontadas por Brasil e Belisário (2016, p. 604):

Inicialmente o acoplamento entre o corpo e a câmera permite que a dimensão que denominaríamos fenomenológica – ou seja, tudo aquilo que se inscreve concretamente na imagem, em sua gênese “indicial” – entre em relação com uma outra dimensão, digamos, cosmológica – constituída por processos muitas vezes invisíveis que afetam a imagem, mas que a ultrapassam. Assim como em situações de xamanismo e ritual o corpo é afetado por agências cujas presenças não nos é dado ver, também a câmera o será: o que ela apreende e inscreve será efeito da relação não apenas com os objetos e fenômenos visíveis, mas também com essas agências invisíveis.

A câmera, por si só, pode não ser dotada de agência, e isso se dá justamente na relação entretida com o seu meio e com quem a manuseia. O cineasta-fotógrafo é, nesse sentido, um sujeito agenciador das coisas/objetos, justamente por estar em relação com tais coisas agenciáveis. Nessa perspectiva, a câmera passa a ser dotada de agência, podendo agenciar e ser agenciada pelo “outro”, transformando-se, então, em corpo-câmera. Isso fica claro quando, na aldeia Caatinginha, junto com o Pajé Vicente, saímos para gravar no cerrado cenas para o filme *Panha do pequi* (2010). Vicente sugere que seria bom colocar algum tipo de proteção no equipamento. Esse tipo de proteção não pode ser descrito aqui, já que faz parte do segredo, como uma cena que não pode ser mostrada para fora. Porém, tal proteção é feita, especificamente, para nos livrar de um suposto mau-olhado de outras agências. Assim como nosso corpo humano tem que ser devidamente preparado para entrar na mata, caçar, pescar, coletar frutos, coletar plantas medicinais, entre outras atividades, o corpo-câmera⁸ tem que estar devidamente protegido,

8. CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires*, 5/2, p. 98-125, 2008.

justamente por este corpo-câmera ser agenciável.

Imagem *in* movimento e imagem do outro

Pude presenciar, e, eventualmente, registrar em fotografia e vídeo, alguns momentos do movimento Acampamento Terra Livre (ATL), junto com outros parentes indígenas de diversas regiões do Brasil, dentre eles alguns cineastas e fotógrafos, momentos nos quais ficam evidentes o problema da captura da imagem e a relação entre o campo do visível e do invisível. Ou seja, essa questão não ocorre somente em circunstâncias de um ritual propriamente dito, numa aldeia com toda comunidade reunida no interior de seu território. Mas, sim, tem ocorrido também no seio do movimento indígena, nos momentos de luta e resistência política. Por sua vez, esse movimento pode ser visto como um grande ritual e, por assim dizer, como uma guerra.



Na semana de 24 a 28 de abril de 2017, povos de todas as regiões do país e das mais diversas etnias reuniram milhares de lideranças, jovens e mulheres indígenas na cidade de Brasília. Segundo a Articulação dos Povos Indígenas no Brasil (APIB), organizadora do evento, o

Acampamento Terra Livre (ATL), na sua 14ª edição, reuniu cerca de quatro mil pessoas, o maior número de participantes desde a primeira versão. Esse evento anual é um importante momento em que os povos indígenas se reúnem para exigir seus direitos, que vêm sendo cada vez mais negados sistematicamente pelo governo brasileiro.

O movimento é organizado por meio de seminários temáticos, nos quais os representantes de cada povo se manifestam e apresentam suas demandas. As pautas são relacionadas, principalmente, à demarcação das terras indígenas, mas também à saúde, à educação, à soberania alimentar, aos temas dos estudantes e à voz e vez das mulheres indígenas. No final do evento, é elaborada uma carta-manifesto, na qual são reunidas todas as demandas levantadas pelos povos ali presentes, que passa a ser um documento público e que visa a ser um parâmetro de diálogo com os governantes do país.

Certamente, um dos momentos mais esperados neste movimento é a marcha para o Congresso Nacional. Naquele ano, partimos do Memorial dos Povos Indígenas, local do acampamento propriamente dito e do evento, rumo à Praça dos Três Poderes, passando pela Esplanada dos Ministérios, num percurso de cerca de seis quilômetros. Digo que é um dos momentos mais esperados justamente por causa da concentração e da euforia que tomam conta de todos e todas: a marcha se transforma numa cerimônia de todos os povos indígenas ali presentes, na qual podem ser presenciados os mais diversos cantos, danças, brincadeiras, festas e rituais.

Quando a hora da grande marcha está chegando, como é de se esperar, do outro lado, muitos policiais rondam de forma mais ostensiva o acampamento. O aparato policial é reforçado com sua cavalaria, tropas de choque munidas das mais diversas armas, spray de pimenta, bombas de efeito moral, tudo para manter a “ordem e o progresso”. Do nosso lado, todos os parentes indígenas também preparam o corpo e o espírito, se pintam devidamente, de acordo com o seu povo. É a preparação para uma guerra, assim como os antepassados guerreavam contra seus inimigos. Porém, o inimigo

agora é outro: é o próprio sistema político composto, principalmente, como bem nomeado pelo próprio movimento indígena, pela bancada BBB, do boi, da bíblia e da bala. São congressistas e representantes dos setores ruralistas que atuam sistematicamente dentro do Congresso Nacional contra os direitos dos povos indígenas e em nome do agronegócio; são evangélicos, atuantes em muitos territórios indígenas para converter os índios em cristãos; são fazendeiros, madeireiros, garimpeiros que atacam conflitos nas terras indígenas e provocam mortes, principalmente, nas chamadas áreas de retomadas. Estas são terras que, no passado, foram invadidas por posseiros e grileiros e, atualmente, passaram a ser reocupadas pelos indígenas.

Na marcha, então, temos, de um lado, o Estado armado com seus aparatos de guerrilhas e, do outro, os indígenas com suas armas de guerra, quando entoam cantos ritmados no passo das danças, se pintam. Ou seja, como se estivessem realmente num ritual e numa guerra. Todos se organizam em grupos. Aqueles que carregam as bordunas se postam horizontalmente na linha de frente. Em seguida, vêm as pessoas empunhando lanças, arcos e flechas. Logo após, estão aqueles com maracás, que, simultaneamente, dançam, cantam e rezam. À frente e também no meio de cada um desses grupos dispostos, há faixas que descrevem frases das principais reivindicações dos povos indígenas, sendo a principal delas “Demarcação Já”. De um lado, nota-se uma tímida presença da imprensa oficial na cobertura do movimento. Por outro lado, por parte dos próprios indígenas, há um grande número de pessoas fazendo registros audiovisuais por meio dos mais variados tipos de câmeras fotográficas, amadoras, profissionais, semiprofissionais, filmadoras e, claro, por meio de muitos celulares.

Dessa forma, enquanto alguns indígenas estão empunhando seus arcos, flechas, bordunas, faixas e maracás, outros estão empunhando seus equipamentos de audiovisual, suas armas de luta. Mais tarde, esses registros funcionam como memória desses momentos de luta, quando são exibidos muitas vezes nas aldeias para aqueles que não puderam estar presentes na marcha e no acampamento. Outra parte desses

registros é postada na internet e nas redes sociais e difundida por um grande número de indígenas. Torna-se uma imagem em movimento.

O termo “arma de luta” é bastante empregado e difundido no movimento, principalmente entre os cineastas indígenas que, volta e meia, recorrem a esta expressão para invocar o sentido principal de se produzir imagem pelos povos indígenas. Sendo assim, a câmera enquanto objeto/corpo pode ser comparada ao arco, o ato de disparar/clicar ao lançar a flecha, a imagem captada à caça e, por sua vez, o cineasta/fotógrafo ao caçador. Isso fica evidente quando se tem muitos indígenas reunidos e fazendo o uso do aparato audiovisual: não estão necessariamente ali para cumprir a função de cobertura de um evento, mas estão ali, sobretudo, para fazer registros ou capturas de imagem e de som que, posteriormente, serão lembrados nas histórias como aquelas da caça e da guerra contadas em volta de uma fogueira. Histórias que podem ser revisitadas pela memória da imagem, por meio da qual se constituem novas relações.





No meio da marcha e do movimento, há diferentes cineastas e atores de diferentes grupos indígenas, cada um numa performance específica. Por exemplo, um grupo de Guarani Kaiowá, homens e mulheres, entoam rezas e cantos ao mesmo tempo em que chocalha o maracá. Junto a ele, encontra-se um parente kaiowá, também entoando cantos com seu maracá, carregando, no pescoço, uma câmera fotográfica (Canon EOS), como se fosse um grande colar digital. A câmera segue o ritmo dos seus movimentos até que, em alguns intervalos de tempo, ele para de tocar e cantar, empunha a câmera numa mão e o maracá na outra.

Essa gestualidade me fez lembrar das minhas experiências enquanto fotógrafo, principalmente junto ao meu povo Xakriabá. Aqui, eu tenho a função de fotografar e, ao mesmo tempo, tenho que fazer parte do grupo cantando e dançando. Essa posição dupla é recorrente: ora você fotografa, ora você está na função do ritual. Sobre esse estado alternado ou dupla função simultânea do cineasta indígena, observam Nadja Marin & Paula Morgado (2016, p. 88):

O que notamos é que nas sociedades indígenas esse papel de realizador de filmes caracteriza-se mais como uma atividade temporária e política (“eu estou cineasta”) e menos como uma atividade especializada (“eu sou cineasta”), articulada ao cinema e a interesses estéticos.

A dupla função do cineasta indígena

Talvez um dos problemas detectados nas oficinas de formação de realizadores indígenas esteja relacionado exatamente a essa dupla função do cineasta. No início dessas oficinas, há, de fato, uma participação relativamente grande, principalmente de jovens, interessados (ou apenas curiosos) em aprender sobre os aparatos audiovisuais e os processos de produção de um filme, mas, ao longo do processo, muitos acabam desistindo. Podemos dizer, então, que ser cineasta é como um rito de passagem em que você se transforma, ora sou cineasta, ora estou cineasta, ao passo que você pode deixar de ser as duas coisas ao mesmo tempo. Porém, esse processo é reversível, a metamorfose é constante, um indígena que deixou de filmar um dia, por alguma razão, pode voltar a filmar e desempenhar sua função de cineasta noutra ocasião. Essa dupla função é o que permite aquela posição alternada do parente Kaiowá: num dado momento, está na função ritual e, no outro, na de fotógrafo.

Podemos observar essa inconstância na própria produção de alguns filmes indígenas, onde o ser cineasta ultrapassa a lente. Por exemplo, Divino Tserewahú, no seu filme *Wai'á Rini*, com muita frequência, entra em cena através de suas falas, narrações in off ou durante a filmagem, ao mesmo tempo em que cumpre a função de guarda no ritual. Podemos dizer que o modo diverso pelo qual os cineastas indígenas constroem seus filmes está ligado à própria relação que entretêm com quem está sendo filmado. Quando o filme é feito sobre e com o seu próprio povo, gestos e afetos são captados de forma “natural”, no sentido não encenado, mesmo quando se trata de algum tipo de “ficção” – nos moldes em que é entendida no cinema ocidental. Estamos falando de uma relação que é construída ao longo de uma vivência, ligada ao parentesco: comunidade, famílias, grupos ou clãs do povo ao qual o cineasta pertence. Quando se trata de construção de imagem fílmica e fotográfica no mundo indígena, tais relações de parentesco

ou entre parentes são acionadas.⁹ Dito de outra forma, tais relações entre parentes e de parentesco têm grande influência nas produções audiovisuais indígenas, como, por exemplo, no momento em que um cineasta indígena é convidado a conhecer outro povo.

Fotografar e filmar em um lugar que não é o seu, junto a outro povo, por exemplo, gera uma troca e cria novas relações. Dessa maneira, já fui requisitado a fotografar uma pessoa pelo desejo dela de se ver mostrada na minha aldeia.

Em 2015, durante os XV Jogos Nacionais dos Povos Indígenas, ocorrido em Cuiabá/MT, conheci alguns parentes do povo Enawenê-nawê. Então, um deles veio até mim e disse que desejava ser fotografado. Tirei a foto e, em seguida, lhe mostrei para ver como ficou diante da câmera. Foi quando ele disse que sua imagem devia ser mostrada na minha aldeia. Então, ele aproveitou e tirou uma foto minha e, em seguida, outra pessoa fez uma foto de nós dois juntos. Desse modo, a imagem ali representada pela fotografia é mais que uma lembrança ou algo que ativa a memória: é, sobretudo, a possibilidade que se tem de ser (re)conhecido pelo outro.

Ato final da Marcha do Acampamento Terra Livre

Voltando à marcha do Acampamento Terra Livre, vejamos o seu desfecho diante do Congresso Nacional. Ali, agora parados, os manifestantes continuam a entoar cantos. Como um ato de protesto, os indígenas carregam caixões feitos de isopor para lançá-los dentro do espelho d'água em frente ao Congresso Nacional. Cada caixão – havia uma centena – representava um líder indígena assassinado na luta pela terra. Nesse instante, então, várias pessoas correm em descida até o espelho d'água. Evidentemente, o aparato policial é acionado e,

9. Quando aqui digo “parentesco”, estou me referindo a como a própria antropologia se refere aos estudos das relações e construção de pessoas nas sociedades indígenas. Ao passo que, quando falo “parente”, estou me referindo à forma de tratamento dos próprios indígenas quando se dirigem uns aos outros para se diferenciarem dos não indígenas.

de forma desproporcional, ataca todos os manifestantes. Bombas de efeito moral, gás lacrimogêneo e spray de pimenta são atirados contra os indígenas, dentre os quais muitas mães que carregam seus filhos.

Este foi o maior Acampamento Terra Livre já realizado e, por sua vez, o mais violento por parte da força policial. No meio de toda a confusão, eu estava ali, continuava fotografando, muitas vezes apenas mirando no rumo por conta do efeito causado pela fumaça dos gases e bombas. Houve muita correria, pessoas passavam mal e corriam sem muita direção, até alcançarem uma parte mais alta do terreno, onde não podiam ser alcançadas pelas armas da polícia. Mais acima, o mesmo grupo de Guarani Kaiowá, citado anteriormente, recomeçava a entoar cantos. No meio dele, estava novamente o “parente” que usava seu colar digital no pescoço, entoando cantos e, volta e meia, fotografando. Neste momento, me aproximo um pouco mais e faço uma fotografia dele fotografando, como fiz de vários outros e outras que estavam ali presentes. Nesse mesmo instante, houve mais um ataque por parte dos policiais contra um grupo que tentava novamente se aproximar do Congresso. Então, alguns indígenas, representantes de diferentes povos, começaram a entoar mais forte seus cantos e a dançar: Xukuru, Pankararú, Kĩsêdjê, Xakriabá, Xavante, Krenak, entre outros. Uma senhora Guarani Kaiowá pegou o microfone do caminhão de som que acompanhava a marcha, seu grupo se aproximou, no meio dele alguns velhos e um parente que eu havia acabado de fotografar. Então, um dos que estavam ao seu lado disse em voz alta no microfone: “parente, sai da frente que agora vamos mandar uma reza de fogo”. Começaram então os cantos de reza, no modo frenético kaiowá, enquanto os demais povos seguiam com os seus próprios cantos, todos de frente para o Congresso Nacional. Enquanto isso, policiais ainda revidavam com suas bombas, ao passo que alguns outros indígenas lançavam flechas em direção ao prédio do parlamento brasileiro e toda a Esplanada dos Ministérios ia se tomando pela fumaça.



Como era de se esperar, as forças ali presentes (do visível e do não visível), invocadas pelos cantos incessantes da reza de fogo que os Kaiowá emanavam e pelos diversos cantos que os outros povos entoavam ao mesmo tempo, se cruzaram num só eco. Era, neste momento, a própria força dos ancestrais, representados por cada povo ali presente. A batalha desta guerra foi chegando ao fim. Aos poucos, ainda com os olhos ardentes sob o efeito dos gases de pimenta, as pessoas iam recuando e se reunindo na parte alta do gramado. Ali, elas se sentavam no chão e comentavam os horrores da truculência policial. Algumas delas ainda continuavam os cantos, enquanto o círculo crescia. No mesmo momento, uma enorme faixa era hasteada em frente ao Congresso Nacional, na qual podia ser lida a frase: “Demarcação Já!”. O sol já estava se pondo, uma grande nuvem era formada em direção ao Congresso, em poucos minutos começava a chover apenas em cima da Praça dos Três Poderes.



Como um aviso de contentamento, todos se retiraram aos poucos do gramado e voltamos novamente para o abrigo das barracas no acampamento. Pude acompanhar atentamente e registrar com a minha câmera todo esse processo da marcha no Memorial dos Povos Indígenas. Mais tarde, fiz um pequeno vídeo de seis minutos sobre esse acontecimento. Junto com as fotografias, divulguei-o nas redes sociais. São manifestações e imagens que relatam a luta, a resistência, a guerra e o movimento indígena.

Creio que a captura dessa imagem e desse momento só foi possível devido a essas relações construídas entre parentes e por meio do parentesco. Quando você não é apenas um espectador, mas é também ator ativo do acontecimento, o ato de fotografar e filmar toma outro sentido, ou, por assim dizer, faz aguçar sentidos outros, que são incorporados na própria imagem revelada. Dessa forma, vejo o audiovisual como mais uma arma de luta e resistência: tanto a câmera quanto o canto, a dança, o maracá, a borduna, o arco e flecha são instrumentos/armas de luta e de guerra, capazes de capturar o outro, visível e invisível.

Referências

BRASIL, André; Bernard BELISÁRIO. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 601-634, 2016.

GOW, Peter. Cinema da floresta: filme, alucinação e sonho na Amazônia peruana. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 38, n. 2, 1995.

KANAYKÕ XAKRIABÁ, Edgar. *As Histórias dos caçadores e das caças*: Uma forma de compreender a cosmologia Xakriabá. Trabalho de Conclusão do Percurso Acadêmico apresentado ao curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (Licenciatura em Ciências Sociais e Humanidades) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MORGADO, Paula; MARIN, Nadja. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In: BARBOSA, Andrea et al. (Orgs.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Fapesp/Terceiro Nome, 2016.

SCHULER, Evelyn. Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a Experiência Waiãpi do "Video nas aldeias". *Sexta Feira*, São Paulo, Editora 34, n. 2, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.



A representação dos povos indígenas no meio cinematográfico e meu trabalho como “artevista”¹

Olinda Tupinambá

Mundialmente falando, a representação dos povos indígenas no meio cinematográfico foi apenas aquela feita por cineastas não indígenas, especialmente os norte-americanos da indústria cinematográfica de Hollywood, visivelmente inseridos no sistema para dar continuidade ao processo de colonização por parte dos Estados Nacionais e suas elites. No Brasil, o panorama não foi tão diferente, apesar de que, aqui, foi dada uma ênfase ao mito do “bom selvagem”. Esse mesmo mito já se constitui em si um grave problema, impondo viés ideológico que leva as pessoas a nos enxergar apenas como “povos da floresta”, que vivem e devem continuar isolados, e que deixam de ser vistos como indígenas após “se sujarem” e serem “branqueados”, em processo de exclusão social e étnica, transformados em pardos.

O cinema indígena aqui no Brasil surgiu principalmente com caráter político. Nesse sentido, a luta pela terra ganha uma nova perspectiva com o cinema indígena, e por cinema indígena me refiro ao cinema produzido pelos indígenas, e não o que simplesmente fala sobre nós. Os cineastas indígenas recontam suas próprias histórias, fazendo ligação histórica entre o passado e o presente, mostrando para as demais sociedades que nós somos os verdadeiros donos desta terra e que, historicamente, temos sido tratados como estrangeiros em nosso próprio território. O cinema indígena visibiliza a luta a sangue que os povos indígenas vivem neste país.

1. Publicado originalmente no catálogo do *forumdoc.bh.2023*: 27º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte - fórum de antropologia e cinema.

Importante falar que o cinema indígena também retrata nosso cotidiano, nossas vidas e nosso modo de ver o mundo, o que é chamado de cosmovisão. Nisso, retratamos nossos costumes, nossas histórias, nossa relação com o mundo espiritual, dentre outras questões que nos são relevantes. O cinema nunca antes havia cumprido sua função social com os povos indígenas como vêm cumprindo hoje.

Meu trabalho com audiovisual surgiu com a vontade que eu tinha de apresentar um produto de conclusão de curso que pudesse ser acessível para o maior número de pessoas de minha comunidade. Foi quando fiz meu primeiro documentário, *Retomar Para Existir* (2015). O documentário foi a forma de falar sobre nossa luta e estratégias para recuperar o território. Essa luta foi muito importante, não foi simplesmente uma disputa pela terra, foi uma disputa pelo direito de existir. No meu segundo trabalho, que também foi um documentário, dei continuidade à temática do território, trazendo as mulheres para o centro dessa discussão. Senti vontade de mostrar que as mulheres é que são as guardiãs das sementes – somos nós que temos uma relação mais íntima com a terra, somos nós que nutrimos nossos filhos, mas também somos nutridas pela terra. É uma relação que nos aproxima dos elementos que compõem nosso planeta. Esse contato com a terra nos faz entender a importância de cuidarmos dessa diversidade que temos o privilégio de conhecer e conviver. Esses dois primeiros filmes fecharam um ciclo de assuntos que eu gostaria de visibilizar.

Na sequência, entrei em uma fase de trabalho mais intenso para recuperar o território. Comecei juntamente com meu esposo, Samuel Wanderley, a plantar árvores nativas e árvores frutíferas em sistema agroflorestal, os conhecidos SAFs. Nesse processo de recuperar áreas degradadas, para mim, sempre existiu algo maior: eu quero que os encantados voltem a ocupar essas terras. E eu recupero também porque acredito que só estaremos protegidos se protegermos a natureza. Nesse contexto, surgiu meu terceiro filme, *Kaapora, O Chamado das Matas* (2020). Esse filme me levou para um outro lugar: propus às pessoas discutirem para refazer as coisas de um outro modo.

Nesse processo todo de construção de Olinda Tupinambá, enquanto cineasta, acredito que minha relação com a terra foi me aproximando de uma estética própria e de escolhas de assuntos que têm relação com a natureza. Acabei me aproximando muito do “artevismo”, a partir do qual proponho que meu corpo é uma extensão do processo de colonização, meu corpo é um corpo político, mas eu tenho sido resiliente como muitos dos meus antepassados, e para caminharmos para um lugar melhor é preciso enxergar outros mundos, é preciso se colocar no lugar do outro. Precisamos parar de achar que somos o centro deste universo, e entender que não somos nada sem o equilíbrio deste planeta. Precisamos entender que é o nosso modo de vida que está desestabilizando o planeta. Não são as “mudanças climáticas”, como algo descontextualizado, mas sim as interferências da humanidade nos processos naturais do planeta. Enfim, eu gosto de imaginar que podemos ser pessoas melhores. Que possamos entrar no rio e entender que estamos rodeados de diversidade e vida, e que cada uma delas tem uma forte ligação com este planeta e com nós mesmos.

Falando especialmente de *Ibirapema* (2022), é um filme sobre o qual não gosto de dizer muito, prefiro que as pessoas tenham a liberdade de interpretação dessa obra cinematográfica. Mas posso dizer o seguinte, trata de identidade, de resgate do que não se pode perder, de arte e, obviamente, da antropofagia em todos os seus sentidos. *Ibirapema* foi um dos meus filmes de mais complicada produção, que exigiu mais tempo para ficar pronto, que mais me exigiu diálogo e negociações para compor a obra, e que mais me exigiu enquanto artista, ainda mais do que como diretora de cinema. *Ibirapema* dialoga com a arte brasileira, e também com filmes importantes para o cinema mundial. A obra, como todas as outras obras verdadeiramente artísticas, ganhou vida própria e conduziu sua criadora.



Ibirapema (Olinda Tupinambá, 2022)

A história de Yãmĩyhex e a dança das perspectivas

Renata Otto

Sueli e Isael iniciam seu filme atualizando uma versão da história de Yãmĩyhex. Remeto o leitor às versões publicadas em *Escuta e Poder na Estética Tikmũ'ün*, por Rosangela de Tugny (2011); *Fragmentos de um cinema-jiboia tikmũ'ün*, por Sueli Maxakali *et al.*, no Catálogo do *forumdoc.bh.2019*; e na tese de Claudia Magnani (2018), *Ũn Ka'ok - Mulheres Fortes: uma etnografia das práticas e saberes extra-ordinários das mulheres tikmũ'ün – maxakali*.

Como esta é uma história de mulher, ainda que espíritos (ou precisamente por isso, já que os espíritos são avatares da transformação), a história trata de como a mulheridade antiga inscreveu, no início dos tempos – assim como reinscreve hoje –, a diferença entre mulheres e homens. No mito (como no filme), essa diferença se expressa num conflito entre mulheres e homens nas suas posições sociológicas de esposas e maridos. Portanto, a história trata de um “conflito conjugal”. Nessas circunstâncias, o sexo e o amor (na verdade, a falta deles), como era de se esperar, são os verdadeiros motivos dessa “guerra dos sexos”, que leva à ruptura das antigas formas de socialidade e à origem das transformações que se seguiram.

De modo mais abstrato, o conflito conjugal disputa a posição dominante na distribuição dos valores, no seio do casal, especificando quem está em crédito ou débito com quem e o que será devolvido em troca. Dito diretamente, joga para determinar “quem come quem”. Escusado advertir que resumir assim a questão não é tratá-la meramente em linguagem sexual, apesar de esta conotação ser notável e até imprescindível. Nesse caso, o problema insere-se no vocabulário da “economia simbólica da afinidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002),

generalizável para as sociedades ameríndias. Nessa economia, ou nessas “metafísicas canibais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015), a “predação” (e a contrapredação/comensalidade) funciona como chave da socialidade.

Na história de Yāmīyhex (no mito e no filme), não é difícil encontrarmos ecos desse vocabulário com seus sentidos “literal” e “figurado” (conforme LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 170). Tudo se inicia com as mulheres e os homens separados, pois os homens haviam se retirado em seu domínio, *caçavam e comiam a carne* de suas presas¹ sem compartilhar coisa alguma com suas esposas e filhas. *Eles desprezam suas mulheres*. Então, elas vão até as suas próprias roças de batata-doce para se alimentar do que elas mesmas produzem.² Lá, à beira do rio, *elas encontram uma cobra-jiboia, matam-na e comem a carne dela*. Então, combinam entre si de *não abrirem mais suas bocas: não falarem, nem manterem relações sexuais* com seus maridos, para não deixarem escapar *seu segredo*. Nesse ponto, alguém pode se perguntar: por que, diabos, seria tão vergonhoso/criminoso uma mulher *comer cobra-jiboia*?

Ora, a jiboia é um desses corpos que, nas mitologias ameríndias, indexa feixes de sentidos, extraídos de uma “lógica das qualidades sensíveis” e, assim, correlaciona certas qualidades em vários níveis e códigos (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 19; p. 197). No “sentido próprio”, alimentar (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 170), o corpo da cobra-jiboia evoca uma dieta, no mínimo, incomum, e até repulsiva, motivada por uma economia em estado de escassez, que, de fato, era a das mulheres do nosso mito, privadas da carne caçada pelos maridos. Em “sentido figurado”, a cobra-jiboia remete ao órgão sexual masculino, dadas suas características corporais comuns: forma tubular, maleável, oca, capaz de se alongar e ligar pontos distantes (ver motivo do pênis longo em

1. E cultivam a mandioca “não-comestível” nas suas roças, já que são Kotkuphi, espírito-mandioca (MAGNANI, 2018, p. 263), em oposição à batata-doce cultivada e comida por elas.

2. Claudia Magnani (2018b, p. 89) nota a bebida de batata-doce como alimento mais tradicional oferecido pelas mulheres. O filme *Quando os Yāmīy Vêm Dançar Conosco* inicia com o pajé falando sobre como a água de batata tradicional foi substituída pelo café. Magnani (2018b, p. 266) nota as roças de batatas em lugares próximos aos pés de embaúba, da qual se extraem os fios da tecelagem; nota que nesse mesmo lugar se pode obter argila, matéria-prima feminina potencialmente metamórfica (MAGNANI, 2018b, p. 72; p. 257-258).

LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 140, 186, 188 et seq.), bem como de diminuir, e até ser divisível em inúmeras partes tubulares similares (pense na repartição do poste mimanã, cf. MAGNANI, 2018, p. 76). De acordo com Lévi-Strauss (1986, p. 198-199), “a imagem do tubo ou cano” se espraia em diversos corpos, como troncos de árvores, vasos cerâmicos, zarabatanas, flechas, fios, e o corpo tubular das cobras, por sua vez, está no “campo semântico dos orifícios corporais” (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 197). Diversos mitos recorrem às cobras como um “animal fálico” diante do qual as mulheres se deixam seduzir (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 40).

Pois bem, na terra da mitologia ameríndia, tais sentidos estão de tal maneira intrincados que, quando a história de Yãmîyhex conta que as mulheres *comem a cobra*, no sentido “próprio”, alimentar, é bastante plausível a presunção dos demais sentidos, inclusive o “figurado”, dando por certo que elas mesmas também foram “comidas” pelas cobras: para se alimentarem, além de seguirem uma dieta repulsiva, devem ter oferecido, em troca, seus favores sexuais. Nessas condições, fica claro que elas já não precisam dos seus maridos para nada! E essa deve ser a razão do ciúme, aparentemente desmedido, que o marido demonstra ao saber que a esposa tem escamas de cobra nos dentes. Escândalo que todos os homens concordam em punir, com o assassinio da mulher “adúltera”.

Notamos que a razão aparente do conflito conjugal é o fato de as mulheres-esposas terem sido privadas dos conhecimentos e dos recursos vitais que os homens-maridos passaram a usufruir entre si. Mas essa foi uma condição que aqueles homens inauguraram. Quando eles recusaram conceder às suas mulheres contrapartidas elementares tanto à vida conjugal quanto à vida coletiva-aldeã, aqueles converteram suas respectivas diferenças em desigualdade (SEGATO, 2021). As mulheres-esposas, por seu turno, vingam-se. Elas demonstram seus próprios poderes de reprodução da vida, mesmo estando também estritamente entre si.

Acontece que a narrativa segue e, a partir desse estado de coisas, as próprias mulheres-esposas se inviabilizam, já que se transformam

noutras. Elas “se espirtizam” (TUGNY, 2011, p. 44) e vão embora em forma de seres aquáticos, lontras. Mas ocorre também que as ex-esposas, involuntariamente, abandonam com eles uma parte de si, a menor possível: a filha-bebê. Por intermédio dela, o fluxo entre mulheres e homens se restabelecerá, mas seus termos já não serão mais os mesmos.

A versão Rã das mulheres-espírito

Há uma coletânea de mitos em línguas tupi: tupari, makurap, djourimiti etc., organizada por Betty Mindlin (1997), chamada “Moqueca de Maridos”, na qual é evidente esse mesmo motivo da guerra entre homens e mulheres. Entretanto, como claramente se destaca no título, são as mulheres-esposas que “comem” seus maridos. Todas elas se tornam uma espécie de rã e ficam retiradas entre si; por meio de seu canto, seduzem seus ex-maridos; ao levá-los para dentro de sua morada subaquática, elas consumam a devoração deles. Essa variação rã (das mulheres-espírito) é uma versão de *Yãmīyhex: As Mulheres-Espírito* (2019), no sentido de que narra também o conflito entre grupos de mulheres e homens sob a perspectiva das mulheres.

As Hiper Mulheres (2011) e *Mulheres Xavante Sem Nome* (2009) parecem exemplares de filmes (mitos) que também fazem o mesmo: transformam as mulheres-espíritos *Yãmīyhex* na variação Rã.

Em *As Hiper Mulheres*, a vingança das mulheres está paradoxalmente ligada à celebração de uma nova aliança entre homens e mulheres (“sexo-cruzado”). É que as mulheres também se retiram transformadas, porém, antes de partir, elas introduzem uma inovação no seio da cena conjugal. Desta vez, não abandonam uma parte de si, mas introduzem no seu meio uma figura de sexo oposto. Elas cunham um “terceiro” no “par” e produzem a “amizade formal”. E essa relação (instituição) não é pensada como uma conquista individual (para uma mulher ou um casal), senão como vantagem para a vida conjugal de todas as mulheres

(em coletivo generificado “mesmo-sexo”).³ As hipermulheres dão uma “finta” na aliança conjugal. Esta é sua vingança.

De acordo com o exposto, a história *kuikuro* das hipermulheres é mais próxima da história *tikmũ’ün* das *Kômãiyxop*, como afirma Pires Rosse (2011), do que da história de *Yãmĩyhex*, pois a história de *Kômãiyxop* e seu “ritual” promovem a celebração da instituição da “amizade formal” (PIRES ROSSE, 2011, p. 28). Assim também fazem as histórias das “*koman*” *makurap* (tupi), como notaram Pires Rosse (2011, p. 60) e Tugny (2011, p. 238).

As hipermulheres *kuikuro* (*Kômãiyxop*, *tikmũ’ün* e *Koman*, tupi) aproximam-se do *Jurupari* (arawak), como discutido por Carlos Fausto (2023, p. 136-137):

Se o *Jurupari* põe em ação uma forma sintética na qual aerofones andróginos são controlados pelos homens, embora tenham no passado sido roubados pelas mulheres, os *xinguanos* desagregam estes temas em dois rituais diferentes, em princípio independentes: um masculino, em que as flautas são tocadas e as vaginas das mulheres são objetos dos cantos jocosos masculinos; outro feminino, que põe em ato o mito das hipermulheres e faz do pênis o objeto de escárnio. Mais conhecido pelo seu nome arawak, esse mito narra a revolta das mulheres contra os homens, sua transformação em hiperseres andróginos e sua partida para não sei onde, a fim de habitar um mundo só de mulheres. Em *kuikuro*, o ritual se chama *Jamugikumalu*, que se traduz literalmente por *itão-kuengü* (mulheres-hiper).

Este parece ser ainda o caso de *Mulheres Xavante Sem Nome* (2009), filme tão importante e belissimamente realizado por Divino Tserewahú Xavante. Mas já não me resta espaço aqui para discuti-lo bem. Apenas saliento que, para o filme, as mulheres xavantes conseguiram enfim retomar a realização do “ritual” que estava suspenso ou proibido pelos

3. Cf. noções de “sexo-cruzado” e “mesmo-sexo” em Strathern (2006, p. 418).

homens (nesse caso, não apenas por seus maridos, mas enfaticamente pelos missionários), depois de diversas tentativas anteriores frustradas ao longo de cerca de 40 anos. As mulheres xavantes são, certamente, “mulheres fortes” (MAGNANI, 2018) como as tikmũ’ũn e kuikuro: mulheres-hiper.

Constatamos que “ambas as três” fazem parte de um grande campo semântico por onde circulam histórias de superagências de grupos femininos, revoltosas contra seus homens. Descobrimos a passagem das versões yãmĩyhex (tikmũ’ũn-maxakali) para as Hipermulheres (kuikuro e xavante) por meio das variações Rã: Kõmãiyxop (tikmũ’ũn) e koman (tupi). Tal passagem demonstra que a versão yãmĩyhex encerra o conflito com mulheres deixando passar uma parte de si para o lado dos homens, enquanto a versão Hipermulheres encerra o conflito inserindo uma parte dos homens no ceio das mulheres. Seja como for, essas passagens essenciais para a continuidade da história da relação entre mulheres e homens são contadas numa perspectiva-mulher. Este é seu segredo comum!

De volta ao filme *Yãmĩyhex*

Já dissemos que a história de Yãmĩyhex aborda as formas de expressão da diferença de gênero entre os Tikmũ’ũn, claro, mas o faz desde uma perspectiva-mulher. Contudo, no filme *Yãmĩyhex*, Sueli Maxakali e Israel Maxakali elaboram essa história redobrando-lhe a perspectiva feminina, uma vez que Sueli está na posição de regente. Israel é seu acompanhante, como esposo e como cineasta – claro, parceria esta que também ocorreu noutros filmes. Mas, nos anteriores, aliás, notadamente naqueles da série *Tatakox* (2007), de iniciação dos meninos, nos quais a perspectiva está com espíritos masculinos e os homens, com Israel no comando. Nesse sentido, se o filme *Yãmĩyhex* fosse feito por um homem, ele nem seria possível, como, de fato, jamais foi. É bem plausível pensar que a parceria (conjugal e profissional) Sueli-Israel tenha sido enviesada pela parte Yãmĩyhex neste filme, e, assim, é

a própria Sueli que se “vinga” de seu marido, “pagando-lhe” com este filme-mulher em resposta aos seus outros filmes-homens.

Através das mãos, dos olhos e do corpo de Sueli, o filme sustenta plenamente a perspectiva-mulher na qual a história de Yāmīyhex o inscreve. Ele está repleto de passagens em que isso fica evidente, por exemplo, quando a câmera mulher experimenta o limite em alcançar certos lugares privativos aos homens: “A câmera é então o olhar feminino que está atento a estes filhos visitantes, estes filhos-imagens-cantos que chegam, se alimentam, dançam, brigam e se despedem, retornando a um lugar onde esta mirada não deve alcançar” (MAXAKALI *et al.*, 2019, p. 96-97). Às vezes, a câmera-perspectiva-corpo-mulher, ao filmar as mulheres apartadas dos homens e dos Yāmīy, por uma tapagem de cobertor, passa para o lado de lá e captura cantos que, ficamos sabendo pela boca de Sueli, não devem ser traduzidos, não devem ser ensinados aos brancos. “Eu mesma não sei” (MAXAKALI *et al.*, 2019, p. 101).

No filme, assim como na história, observamos que o conflito é imaginado na sua escala mais extrema, como um mundo definitivamente dividido entre mulheres de um lado e homens de outro. Da perspectiva feminina, no limite, parece um mundo sem homens! Mas o que se segue é a constatação de que isso não pode durar, de que não é possível manter uma tal “paridade”. Depois de terem sido apartados ou mortos, de ambos os lados, resta um ou uma passando-se para o outro lado. Na maioria das vezes, nem chega a ser plenamente um(a), mas porção, quase metade... um menino *morto e enterrado até a cintura*; uma menina viva *sentada na beira da praia*; um *buraco* na tapagem do *kuxex* (casa ritual) no qual a mulher *insere um de seus peitos*.

Tudo isso demonstra que, para a mitologia e para a aliança (matrimonial), os termos se opõem de modo altamente relacional, transformacional. A partir de um corte dividindo duas partes, no interior de cada uma delas restarão ainda diferenças internas. Entre as mulheres aparentemente idênticas, há uma que se diferencia: deixa-se seduzir pelo marido; é morta pelo marido. Outra toma o lugar da morta (amalgamando-se pela defumação), e, assim, já são duas-numa frente

às demais. Do outro lado, entre os homens, que queriam ficar entre si, há um que se deixa adormecer no colo da pretensa esposa e será morto, junto com seu filho. Este corpo de garoto, por sua vez, será enterrado apenas pela metade, até a cintura, no meio da estrada. Depois de tudo, quando o bando das mulheres-outras, tornadas em lontras (ou jiboias), esvaem-se para o subaquático, deixam para trás uma parte de si a meio caminho: na infância, entre a terra e a água, sentada na praia, uma garotinha viva. Os homens, por sua vez, ao encontrá-la, não a exterminam; deixam-na viva e até a levam consigo para criá-la. Tornam-se, assim, um pouco mães, um pouco nutrízes, um pouco mulheres. Com esta garotinha, órfã de mães, e criada pelo povo masculino da mandioca (*kotkpuhi*), é que se inicia a matriz dos humanos atuais. Os Tikmũ'ün são descendentes desses acontecimentos. Por intermédio dessas sobras, desses restos, dessas frestas e fissuras, dessas passagens sutis de um lado para outro, a história recomeça ou continua...

Apontada para o futuro, a história demonstra como seria o desenrolar dos acontecimentos se os homens seguissem se comportando tão mal como naquele tempo. Se hoje eles forem tão egoístas, vaidosos consigo e descuidados com as mulheres, se elas forem completamente apartadas de certas possibilidades, terão outras à sua disposição. Não será tão fácil constrangê-las, abusar delas, subestimá-las. Elas podem dar o troco neles, podem “compensar” vivendo em “quartos só delas”, habitando nos seus próprios domínios, com sua maestria, pescando, submergindo, comendo “como lontras ou jiboias”... Poder, podem. Já ocorreu uma vez. Mas não é o recomendável. A história é contada para que se aprenda com ela a evitar os extremos.

Prolongada no ritual, gravada no filme, a história retoma as lontras, ou melhor, são as lontras que retornam ao pátio, ao centro do palco. E o que elas fazem? Reivindicam a recompensa por suas mães terem sido mortas pelos humanos atuais, que usam suas peles como moeda. Num piscar de olhos, as lontras se tornam masculinas, aquelas que antes eram apenas femininas. Voltam, hoje, como filhos, reclamando de homens e mulheres atuais, sendo mais inimigos das mulheres.

As lontras, em posição de filhos (de lontras mulheres mortas), agem masculinamente, são agressivas e arrogantes, cobertas de lama e armadas, e lutam em combate corporal com as mulheres. Mas as próprias lontras tornam a se diferenciar. Há estas lontras brancas, agressivas, que queriam tomar para si as mulheres em troca das peles de suas mães mortas. Mas há as lontras pretas, com quem as mulheres trocam cantos lúgubres de saudade e cigarros... Diferenças irredutíveis, mas móveis e, sobretudo, imparáveis.

Esse “dualismo em perpétuo desequilíbrio” é vivido no filme. Ele próprio parece interminável, tentando barrar as cascatas e fluxos de narrativas, sem sucesso. É isso mesmo o que aparece como riqueza. Por meio da condução de Sueli, da sua lente, da sua sensibilidade, de sua corpA, de sua perspectiva-mulher, vemos, encarnada, a dança das perspectivas!⁴

Referências

FAUSTO, Carlos. *Ardis da arte: imagem, agência e ritual na Amazônia*. São Paulo: Edusp, 2023.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Mitológicas 1. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Do mel às cinzas*. Mitológicas 2. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

4. Para um exemplo de reflexão destes argumentos nos argumentos de interseccionalidade, de tradição feminista, cf. Segato (2021).

MAGNANI, Cláudia. Ñn Ka'ok – Mulheres Fortes: uma etnografia das práticas e saberes extra-ordinários das mulheres tikmũ'ñn – maxakali. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

MAXAKALI, Sueli *et al.* Fragmentos de um cinema-jiboia tikmu'um. *forumdoc.bh*, Belo Horizonte, 2019.

MINDLIN, Betty; NARRADORES INDÍGENAS. *Moqueca de maridos*: mitos eróticos indígenas. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

PIERRI, Daniel Calazans. *O perecível e o imperecível*: reflexões guarani Mbyá sobre a existência. São Paulo: Elefante, 2018.

PIRES ROSSE, Eduardo; MAXAKALI, Toninho (org.). *Kômãyxop*: cantos xamânicos Maxakali-Tikmu'um. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2011.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de; OTTO DINIZ, Renata. Cosmocinepolítica tikm'n-Maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena (Dossiê Olhares Cruzados). *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 107-137, 2018.

ROMERO, Roberto. *A errática tikmũ'ñn_maxakali*: imagens da guerra contra o Estado. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: do patriarcado comunitário de baixa intensidade ao patriarcado colonial-moderno de alta intensidade. In: SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios*: e uma antropologia por demanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

TUGNY, Rosângela de. *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn_maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

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

Nossas palavras sobre a experiência do coletivo de cinema Guahu'i Guyra, até agora

Jhonn Nara Gomes e Luisa Lanna

Como contar uma história enquanto ela está sendo vivida, narrar uma trajetória em transformação? Como expressar, em palavras, a experiência de um grupo cujo funcionamento é experimental, em plena – e talvez constante – formação? Como apresentar, num único texto, um coletivo de pessoas, algo múltiplo por natureza?

O coletivo de cineastas Guahu'i Guyra formou-se oficialmente em 2023, na comunidade Guarani e Kaiowá *Tekoha Guayvyry Yvy Pyte Y Jere*, durante a gravação do filme *Ava Yvy Pyte Ygua – Povo do Coração da Terra*. Antes disso, outros filmes e processos formativos em audiovisual fizeram parte da consolidação do grupo, desde a primeira oficina para cineastas indígenas que aconteceu na comunidade em 2014.

Ao longo dos anos, mudaram-se os membros, os formatos de trabalho, as formas de financiamento e a relação de cada um com o cinema. Não existe uma melhor forma de apresentar o coletivo, e sim as formas que a gente tenta. O que permitiu sua existência até aqui foi, afinal, estarmos sempre tentando, experimentando, fazendo e testando formas de fazer filmes e de dar seguimento ao nosso trabalho.

Atualmente, somos entre dez e doze integrantes. Neste texto, falam duas: Jhonn Nara Gomes e Luisa Lanna. Jhonn Nara é liderança política Guarani e Kaiowá, cineasta, tradutora e coordenadora da escola *Cheru Apyka Rendy* Nísio Gomes da *Tekoha Guayvyry*. Ela participa do coletivo desde o primeiro filme realizado no *Guayvyry*, o *Ava Yvy Vera – A terra do povo do raio*, do qual é uma das diretoras. Luisa é cineasta, pesquisadora, professora de cinema e montadora. Ela acompanha as

atividades de cinema no *Guayvyry* desde 2016, quando coordenou a oficina de edição que resultou no filme *Ava Yvy Vera*. Desde então, coordenou outras oficinas na *tekoha* e, em 2023, fez parte da fundação do coletivo. Para a escrita deste texto, nos entrevistamos. As perguntas e respostas seguem abaixo.

· DE JHONN NARA PARA LUISA

Como você se sentiu ao conhecer pela primeira vez o coletivo de cineastas do Guayvyry? Quais experiências te marcaram?

Meu primeiro encontro com o coletivo de cineastas do Guayvyry foi à distância, pelas imagens. Precisamente, pelas mais de noventa horas de material bruto feito pelo grupo – à época, não assinavam como coletivo – durante a primeira oficina de formação para cineastas que aconteceu nessa comunidade. Jhonaton Gomes, Genito Gomes, Valmir Gonçalves, Jhonn Nara Gomes, Edna Ximenes, Dulcídio Gomes, Sara Brites e Joilson Brites participaram da oficina, promovida pelo programa de extensão da Universidade Federal de Minas Gerais, o *Imagem Canto Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá*, no ano de 2014.¹

Eu estava assistindo às imagens filmadas no Guayvyry porque eu e minha colega de graduação, Alessandra Giovanna – naquela época, éramos bolsistas do projeto –, propusemos à professora e coordenadora, Luciana de Oliveira, dar continuidade ao trabalho iniciado na oficina oferecida, a qual era enfocada na filmagem. Pretendíamos voltar à *tekoha* e, junto ao grupo, trabalhar na edição do material. Essa nova oficina, voltada à montagem, seria o nosso trabalho de conclusão de curso.

Em nossas casas, em Belo Horizonte, começamos a assistir e planificar todo o material filmado. O conteúdo do material era

1. Sob coordenação da professora Luciana de Oliveira em parceria com o Vídeo nas Aldeias, o programa tinha como objetivo formar jovens lideranças Guarani e Kaiowá para o uso do audiovisual em suas *tekohas*. Esta oficina de filmagem foi coordenada por Fábio Costa Menezes, Alessandra Giovanna e Guilherme Cury.

desconhecido para mim – eu nunca havia estado no Guayvyry – e parcialmente conhecido por Alessandra – ela coordenou parte da oficina de filmagem junto com Fábio Costa Menezes e Guilherme Cury. Eram horas e mais horas de filmagens faladas em Guarani, um idioma que não compreendíamos, realizadas para um filme que ninguém sabia ainda como seria.² Assistimos a elas assim, sem norte, descrevendo as imagens e sons de cada arquivo numa planilha de Excel, em que colocávamos nossas ingênuas observações.

A maior parte do material eram planos em movimento: acompanhavam as pessoas se movimentando pela *tekoha* – de suas casas para a escola, de suas casas para a roça, andando pela mata, atravessando a plantação de soja ou indo para festas de cantos e danças na casa de reza. Quando o que se desejava filmar era alguém sentado e falando para a câmera, geralmente filmava-se também o caminho para chegar até essa pessoa e, por vezes, até o caminho de volta. Lembro-me de sentir, pela primeira vez, a estranha sensação de conhecer a espacialidade de um lugar apenas por filmagens; parecia até que eu poderia desenhar as trilhas do Guayvyry.

Fui me acostumando com o jeito de cada uma das pessoas que foram filmadas, principalmente as pessoas que foram muito filmadas em longas entrevistas, como Sr. Valdomiro e Dona Tereza. Fui também me acostumando com o jeito de cada um que filmava, ou que, detrás da câmera, fazia as entrevistas. Fui conhecendo a retomada e seus moradores pelas escolhas do grupo durante a oficina. Essa sensação curiosa e comum, apenas parcialmente ilusória, de realmente conhecer as pessoas ou o espaço a partir da visionagem de um extenso material bruto, me acompanha até hoje nos trabalhos como montadora.

Quando chegamos à *tekoha* em 2016 para a oficina de montagem,

2. Na oficina de filmagem, chegou-se a formular um pequeno roteiro pós gravações, o qual tivemos acesso por uma fotografia do quadro negro escrito por Fábio nos últimos dias da oficina. Nesse roteiro, ele e o grupo tentavam esboçar uma estrutura para um longa metragem que unia as filmagens feitas durante a oficina. Fábio, também havia conversado comigo e com Alessandra sobre esta ideia pessoalmente. De todo modo, ainda era preciso assistir a todo o material para entender como montá-lo. Fizemos isto durante a oficina e, ao final, não seguimos o roteiro.

muita coisa havia mudado. O pessoal do Guayvyry havia retomado uma nova área: a parte de cima de onde estavam primeiro, onde se localizavam as sedes de duas das fazendas que incidem sobre o território retomado. A escola agora funcionava em uma dessas casas. Além do espaço, naturalmente, uma série de mudanças havia acontecido, dois anos desde as filmagens que assisti.

O grupo que havia se formado mudou. Dos que participaram das filmagens, Valmir foi morar em outro lugar, Edna e Dulcídio estavam em processo de mudança, e Sara e Joilson não puderam participar da oficina nas datas propostas. Participaram da montagem do filme Jhonathon, Genito e Jhonn Nara, e a professora Rosicleia – recém-chegada ao Guayvyry, ela nos ajudou na tradução do material –, além de mim e de Alessandra.

Agora, iríamos conhecer as imagens e sons do material bruto novamente, junto com essas pessoas, nesse novo território e nesse novo momento da retomada. Mas não só. Iríamos reconhecer, no caso de Alessandra, e conhecer, no meu caso, o *Guayvyry* e as pessoas desse lugar, para além das imagens e sons do material bruto, e fazer desse material um filme, coisa que nenhum de nós ainda sabia fazer.

Eu e Alessandra nunca havíamos montado um filme – e, claro, era também a primeira vez que coordenávamos uma oficina desse tipo. Perguntávamo-nos, o tempo todo, como ensinar algo que nós mesmas ainda estávamos aprendendo. Hoje, depois de muitas jornadas de edição, aprendi que cada filme é, na verdade, um novo aprendizado. Acho graça ao lembrar da nossa ousadia inexperiente naquela época. De certo modo, foi justamente ela que nos ajudou: todos nós mergulhamos no material de uma maneira muito experimental e intuitiva, juntos e juntas, e, não sem enfrentar desafios, encontramos um belo filme: *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio*.

O que senti ao conhecer o coletivo foi, então, um ânimo muito grande de aprender algo novo coletivamente. Senti uma vontade forte de fazer algo que fizesse sentido para todos os envolvidos, algo que fizesse jus a uma história tão importante de ser contada, como a história

da retomada da *Tekoha Guayvyry*. Senti que tínhamos um compromisso compartilhado de aprender e extrair desse aprendizado algo lindo.

Algumas experiências me marcaram durante a montagem de Ava Yvy Vera no Guayvyry. Uma delas foi quando, depois de uma longa e um tanto abstrata conversa sobre qual seria o “coração” do filme, Jhonn Nara chegou à formulação de que o filme deveria ser sobre o “sonho vivo de Nísio Gomes” – isso foi uma espécie de guia para a montagem. Outra experiência marcante foi um momento em que paramos de assistir a um material feito por Valmir, porque a emoção de Genito ao lembrar de seu pai, Nísio Gomes, era muito grande. Os dias em que montamos a sequência final com os raios também me marcaram muito.

O que te fez pegar firme nesse trabalho com o coletivo Guahu’i Guyra?

Essa é uma pergunta que eu mesma me faço com alguma frequência, às vezes afetada pela insegurança, às vezes atravessada pelas dificuldades do trabalho contínuo. Manter o coletivo ativo não é fácil, e todos nós sabemos disso. O que me fez pegar firme nesse trabalho é algo sobre o qual tenho certeza e convicção, mas que, ao mesmo tempo, não sei explicar exatamente. Acho que tenho dois modos de responder à pergunta.

O primeiro é mais fácil de colocar em palavras: é um compromisso político com um tema mais amplo, que é a soberania audiovisual dos povos indígenas. Em outras palavras, ofereço minha pequena contribuição a esse esforço coletivo, baseando-me na premissa de que as pessoas devem poder contar suas próprias histórias de sua própria maneira. Acredito plenamente na importância desse trabalho, acredito que ele dá força para as comunidades e para toda a gente. Foi com isso – e por isso – que peguei firme com o coletivo.

O segundo modo de responder a essa pergunta é mais difícil. Me envolvi profundamente com o trabalho com cinema no Guaiviry porque, nas idas e vindas à *tekoha* – nas oficinas, nas relações que criamos, nos dias que passamos juntos, no orgulho que temos do resultado dos

nossos trabalhos (os filmes) –, começamos a fazer parte da vida uns dos outros. Nossas carreiras se confundem, nossas inquietações, nossas pesquisas com a imagem e o som... Compartilhamos aprendizados, vontades, desejos e experimentações. Eu peguei firme no trabalho porque o pessoal pegou também, abraçamos juntos uma ideia e nos divertimos fazendo ela acontecer, acreditamos no que fazemos e por isso continuamos.

Nas duas oficinas que resultaram no filme *Ava Yvy Pyte Ygua – Povo do Coração da Terra*, feitas com recursos próprios do coletivo oriundos de premiações pelo trabalho anterior, ficou evidente que deveríamos seguir fortes no nosso trabalho.

Como você se sente hoje fazendo parte desse coletivo?

Fazer parte desse coletivo me traz responsabilidade e também muita força. Sonhar junto com outras pessoas é algo poderoso, embora nem sempre seja fácil: exige mobilização constante e cuidado para não desanimar diante dos desafios. À medida que avançamos – como neste momento em que recém-adquirimos novos equipamentos –, também aprendemos a nos reinventar e expandimos nossas possibilidades de criação. Nos filmes que fazemos, não buscamos provar nada para ninguém, e isso me ensina muito. Estou convicta de que fazemos um trabalho de excelência, e isso me dá muito orgulho.

· DE LUISA PARA JHONN NARA

Como fazer cinema começou a fazer parte da sua vida?

No ano de 2014, depois que houve a primeira oficina de audiovisual no meu *tekoha* Guaiviry, a primeira experiência que aprendi foi que as imagens, a câmera e o som são iguais à nossa vida: devemos, primeiramente, amar e cuidar delas. Com isso, aprendi que devemos amar as imagens que estamos filmando e, ao mesmo tempo, olhar com

cuidado para o que vamos transmitir para as outras pessoas, porque filmar é uma forma de me expressar. Entendi que devo transmitir as imagens para quem vai ver, para que essa pessoa possa entender, com o seu próprio olhar, o que estou dizendo através delas. É o mesmo com a câmera: não basta somente saber pegar a câmera com a mão, mas sim pegar com a mão e amar no coração e se encantar com a beleza do que se vê com ela.

Depois dessa oficina de audiovisual, entendi que eu posso me expressar para o mundo através de filmes que construímos. Podemos dizer ao mundo sobre como estamos nos sentindo, como estamos vivendo. Com as filmagens, nos comunicamos com as pessoas que não conhecem a realidade de como nós vivemos aqui. Através das imagens e dos sons, as pessoas podem entender o porquê de protegermos tanto o nosso lugar sagrado, a natureza, os rios e os pássaros do agronegócio e daqueles que pensam somente em destruir a beleza da nossa natureza.

Depois que nos formamos nessa oficina como cineastas indígenas, aprendemos a deixar os nossos medos de lado e ganhamos coragem para mostrar a realidade do nosso próprio jeito, que é trabalhar com as imagens livres, deixar cada imagem falar, e o som também. Entendemos que nós também temos a capacidade de usar o audiovisual para nos expressar ao mundo, tanto para nós mesmos como para deixar as imagens registradas para o nosso futuro, para as novas gerações. Também é uma forma de deixar cada ancião vivo nessas imagens.

O aprendizado mais importante de tudo isso é que os sonhos de cada pessoa que já partiu podem ficar vivos nos filmes que fazemos. Desde então, o audiovisual faz parte da minha vida. Na verdade, acredito que ele sempre esteve em mim, só faltou despertar. Foi bom que eu despertei isso em mim, e essas mesmas coisas foram se despertando em cada um dos cineastas que se formaram nesse primeiro ano: Dulcídio, Joilson, Jhonaton, Anailson, Genito, Valmir, Sara, Edna, Beybity e eu, Jhonn Nara.

Com o passar dos anos, mais cineastas se formaram, alguns mudaram-se para outro lugar e, depois, vieram os novos que se

juntaram aos cineastas mais velhos. Jhonn Lailson, Vagner, Ludimar, Itamar e Jhonn Malison foram os novos que se juntaram aos mais velhos que ainda fazem parte do coletivo, como Genito, Joilson, Jhonaton, Sara e eu, Jhonn Nara. Agora, estamos todos firmes nessa trajetória como cineastas e, com orgulho, continuaremos.

Em 2023, quando definimos que iríamos assinar o filme *Ava Yvy Pyte Ygua* como coletivo, foi você quem propôs o nome *Guahu'i Guyra*. Por que esse nome foi escolhido para o coletivo?

Cineastas do coletivo Guahu'i Guyra (Encantos dos pássaros), esse nome do coletivo foi definido mesmo no ano de 2023. Propus este nome para honrar e levantar a voz da reza da Dona Odília Mendes e do Nísio Gomes. Como já tinha um CD chamado Guahu'i Guyra, gravado no ano de 2000 com os cantos dos nossos rezadores, encontramos neste nome uma forma de honrar e continuar levando as lutas, as vozes e os sonhos desses dois para o futuro.

O nome do coletivo é muito sagrado e importante para nós. Cada um de nós que faz parte desse coletivo sabe que estamos carregando com a gente a história, os sonhos e as vozes dos anciãos que já foram para o mundo invisível. Nós estamos levando com a gente essas histórias, essas vozes... Toda vez que falarmos o nome do coletivo Guahu'i Guyra, eles estarão vivos em nós.

Em português, o nome significa "Encantos dos Pássaros". O significado para o coletivo é encantar com as imagens, encantar com os sons, encantar com as histórias e sonhos e também com a coisa mais linda e importante: encantar para que as imagens se sintam livres.

No coletivo, não trabalhamos (ao menos, não até agora) com funções pré-definidas. Você pode comentar sobre como você vê essa dinâmica?

Os trabalhos de cinema do coletivo Guahu'i Guyra acontecem desta forma: cada cineasta escolhe o que mais quer fazer na hora das

gravações. Tem o pessoal que gosta mais do som, tem o pessoal que gosta mais da câmera... mas cada um vai revezando nos momentos de filmagens.

O nosso cinema é livre. Para a gravação de um vídeo, por exemplo, se nós queremos mostrar a dança da nossa cultura, nós já juntamos a criançada, as mulheres, os homens, todos juntos, falamos para elas dançarem e pronto, nós já filmamos. Quando vamos filmar, tentamos deixar as pessoas que aparecem na filmagem bem à vontade. Tentamos deixar que elas apareçam do jeito que elas querem, porque o nosso objetivo de filmar as imagens é repassar com naturalidade a realidade de como vivemos, de como nós sentimos os sentimentos e de como nós nos comunicamos com a natureza, com as pessoas e com os seres do mundo invisível. Isso torna o nosso mundo de cinema diferente do cinema dos *Karaís* (não indígenas).

O principal de tudo é que trabalhamos juntos, na coletividade. No nosso meio, sempre temos respeito, e não tem esse negócio de diretor ou diretora. Para nós, somos iguais, porque juntamos os pensamentos e as ideias de cada um para formarmos um filme. O filme pronto é nosso e da comunidade.

Quando ganhamos uma viagem para fora, nós colocamos uma pessoa do nosso grupo para ir nos representar e apresentar o filme em nome do coletivo. Nós também sempre fazemos a reza em nome de todos os cineastas, e, para que os filmes deem certo, recebemos os nomes por *Nhãnderu* (o nosso grande pai). Ele nos dá os nomes dos filmes através das nossas rezas.

As pessoas de fora que fazem parte do nosso coletivo não são apenas nossos parceiros ou parceiras de cinema, mas nos tornamos uma família. Por isso é que, para dar certo trabalhar com cinema de forma livre, viva e forte, tem que se amar e respeitar como família. Assim fazemos o nosso cinema. Se fosse tudo livre, as imagens iriam sorrir mais.

O trabalho do coletivo está passando por uma mudança agora que adquirimos novos equipamentos. É um capítulo recente dessa história.

Como você vê essa mudança?

Para o nosso coletivo, é um grande avanço, porque, com esses novos equipamentos, aprendemos também novas coisas sobre as câmeras e o som. A nossa câmera antiga não tinha muita coisa para mexer, mas essa nova sim, como *iso*, *iris* e *shutter*. São coisas novas para nós, e nós aprendemos. Estamos felizes com esse avanço, porque é mais uma conquista para nós que moramos em uma retomada. Através dessas conquistas, sabemos que somos capazes de demarcar as telas de cinema para que sejam livres, vivas e fortes. Nos nossos próximos filmes, o que pode mudar é somente a qualidade da imagem e do som, o resto não muda porque nós trabalhamos do nosso próprio jeito de filmar e mostrar as imagens.

Quais são os seus sonhos para o futuro do coletivo?

Os meus maiores sonhos para o futuro do coletivo são: que o nosso coletivo seja mais conhecido nacional e internacionalmente; que possamos honrar, através dos filmes, os sonhos daquelas pessoas que nós amamos, mas que já se foram para o mundo invisível; que sempre tenhamos apoio para continuar fazendo novos filmes; que o nosso coletivo de cineastas Guahu'i Guyra nunca seja esquecido, que seja sempre lembrado por quem viu o nosso trabalho de cinema livre; que, no nosso futuro, as outras gerações possam ver o que fizemos e se lembrarem para seguir os mesmos passos que nós já construímos.

Falar a quem? Recordações de uma oficina entre os Awá-Guajá

Fábio Costa Menezes

Entre 2017 e 2018, como colaborador do projeto Vídeo nas Aldeias, fui convidado para integrar a equipe que realizaria uma oficina de audiovisual com os jovens Awá-Guajá das aldeias Tiracambu e Awá, ambas localizadas na Terra Indígena Caru, no noroeste do Maranhão. Junto comigo, iam Vincent Carelli¹ e Werá Alexandre,² meus dois companheiros nessa atividade de formação. A oficina era uma das inúmeras ações de mitigação previstas pelo Plano Básico Ambiental³ que a Vale⁴ era obrigada a executar na região, por conta da duplicação da estrada de ferro⁵ que liga a mina de Carajás, em Parauapebas, no sudeste do Pará, ao porto de Ponta da Madeira, em São Luís, Maranhão. Nossas atividades estariam concentradas na pequena Tiracambu, onde vivem cerca de 60 pessoas, e que, naquele momento, mais parecia um grande canteiro de obras: tratores e caminhões trabalhando na abertura da estrada de acesso à comunidade; pilhas de material de construção por todo o terreno, equipes fincando os alicerces para diversas edificações. Ao chegarmos nesse cenário, acompanhados por uma comitiva de funcionários da Funai, do ISPN⁶ e da própria Vale, sendo mais uma

1. Cineasta e indigenista, criador e coordenador do Vídeo nas Aldeias.

2. Cineasta Mbyá-Guarani.

3. Popularmente chamado de PBA, é um documento que reúne recomendações e ações que visam atenuar e compensar os impactos socioambientais de uma obra.

4. A antiga Companhia Vale do Rio Doce, estatal criada no governo Vargas, hoje denominada Vale S.A., empresa brasileira privada de capital aberto, uma das maiores mineradoras do mundo.

5. A Estrada de Ferro Carajás (EF-315), inaugurada em 1985, serve sobretudo ao escoamento do ferro e outros minérios extraídos da mina de Carajás, além de soja, milho e derivados de petróleo.

6. Instituto Sociedade, População e Natureza, ONG que intermediava a relação entre as comunidades Awá-Guajá e a Vale.

equipe a engrossar a já intensa e invasiva presença dos *karaí* – que é como eles chamam os não indígenas –, nos perguntávamos como iriam olhar para nós e receber a oficina.

O material gravado naquele primeiro dia, que compõe o prólogo de *Virou Brasil* (Pakea, Hajkaramyky, Arakurania, Petua, Arawtyta'ia, Sabiá e Paranya, 2019), nos deixa ver um pouco da euforia da comunidade – praticamente toda a aldeia foi nos recepcionar no postinho da Funai – ao receber as câmeras DSLR.⁷ Enquanto os participantes ouviam as primeiras instruções de manuseio, uma polifonia retumbante nos envolvia – incompreensível para nós naquele momento. Mais tarde, assistindo ao material, entre aqueles primeiros planos gravados, nos quais a câmera passeava de forma mais livre e errática, sugerindo o olhar daqueles que buscam, experimentam seus primeiros passos com o aparelho, começa a aparecer o registro dos preparativos de uma cena que estava sendo montada para a gravação: as mulheres se enfeitam; um homem, também paramentado, posa com suas flechas reunidas, cheio de orgulho. Os cinegrafistas seguem o fluxo da multidão animada, e, juntos, caminham do postinho (onde montamos a nossa base de trabalho) até a aldeia, e de lá para a mata. “A nossa casa”, comenta um deles. Na clareira, o fogo está aceso, as flechas estão dispostas em exposição e as mulheres começam a se posicionar numa espécie de platô.

O que estava para começar – e foi deixado fora do filme por escolha dos próprios participantes – era um discurso falado em português pelo cacique Xiparexa'a, endereçado diretamente à(s) câmera(s), para os *karaí*. Ele apresenta o grupo, os elementos da composição – as vestimentas, as flechas –, fala do modo de vida, faz uma defesa da mata e do território, a “terra do nosso pai”. Ao longo do processo da montagem, já na segunda etapa da oficina, a cena seria preterida por não ser falada em Guajá. A sugestão para a existência desse prólogo, apesar da ausência da cena

7. A sigla refere-se a Digital Single Lens Reflex, as câmeras de foto e vídeo que combinam um sensor digital com o mecanismo *reflex* (no qual a imagem da objetiva é espelhada no visor) das antigas fotográficas de 35mm.

que se sucedeu, foi da nossa equipe. Talvez pelo impacto que aquele início das atividades nos causou, pareceu-me relevante começarmos por aquelas imagens iniciais: o nosso primeiro encontro, permeado pela euforia com o aparato e pela barreira da língua, o gesto da preparação, o desejo de se colocar em cena que já estava lá. Gesto e desejo de “falar para fora” que, mesmo com a ausência da cena, ecoa em diversos momentos ao longo das outras cenas presentes no filme.

Este endereçamento ao outro como gesto inicial ganha lastro quando pensamos na condição da sociedade Awá-Guajá,⁸ cuja população chega a pouco mais de 500 pessoas, a maior parte delas vivendo em três pequenas aldeias no Maranhão, um grupo menor em isolamento voluntário. A maioria com pouco ou nenhum domínio do português. Marcados por uma sucessão⁹ sem fim de perseguições, epidemias, violências (físicas, simbólicas) e pela invisibilidade¹⁰ diante do resto do

8. O texto de Renata Otto Diniz sobre *Virou Brasil* traz, além dos ricos e sensíveis comentários em relação aos personagens e cenas, uma síntese que nos ajuda a situá-los na história e no imaginário brasileiro: “Provavelmente vocês não conhecem os Awá-Guajá. Eles são um dos cerca de ‘225 povos indígenas’ que vivem atualmente no Brasil. Eles são, talvez, menos conhecidos que os demais por terem sido apenas recentemente ‘contatados’. O primeiro contato do órgão indigenista com os Awá, aquele que conta no censo, deu-se em 1973, em plena ‘década da destruição da Amazônia’. Na verdade, foram dois contatos naquele mesmo ano. Ambos frutos de expedições indigenistas, seguindo notícias sobre ‘bandos’ de uma gente ‘nômade’ que estava sendo alvo de toda sorte de violência: aprisionamento, deslocamento forçado, afugentamento com tiro e cachorros, mortandade por doenças etc. [...] O contato oficial com os Awá-Guajá consiste numa série interminável, cujo episódio mais recente se deu em 2015. Além disso, atualmente res(x)istem famílias em grupos que rejeitam o contato e vivem no interior da T.I. Araribóia, também habitada pelos Guajajara no estado do Maranhão. Se os Awá estampam o noticiário é mais por conta dessa porção de sua população que mantêm-se em ‘isolamento voluntário’” (DINIZ, 2021).

9. Ecoando o conteúdo dos depoimentos dos mais velhos, gravados ao longo da oficina, tanto o texto de Diniz quanto as etnografias sobre os Awá-Guajá, como a de Uirá Garcia, mencionam: “De todo modo, ao conversarmos sobre a vida antes do contato e as mudanças advindas com a sedentarização nos postos da FUNAI, os temas que se repetiam em todas as conversas eram epidemias, mortes, fugas, medo do contato, os temas de sua história recente (talvez nos últimos 50 anos), embora experimentem a vida em fuga desde que chegaram ao Maranhão, provavelmente na segunda metade do século XIX” (GARCIA, 2018, p. 149-150).

10. É importante citar aqui a importante exceção que representa *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006), filme que narra a história de Karapiru, Guajá cuja família fora emboscada e massacrada por fazendeiros ainda nos tempos de isolamento. O episódio o levou a uma fuga solitária que durou mais de 10 anos, até ser encontrado pela Funai e novamente reunido com os parentes. Elaborado em colaboração com seu personagem, transitando entre o documentário e a reencenação pela memória, o filme é também um ensaio sobre as marcas da violência na

país, parece compreensível que, nesse primeiro momento, o manuseio da câmera e o ato de colocar-se em cena fossem respostas a essa alienação: a um só tempo, a afirmação de si mesmos, grito de existência e resposta à objetificação do olhar exterior. Ao longo das filmagens, era curiosa a recorrência dos personagens que diziam fazer as coisas “para o *karaí* ver”, como no plano, este incluído no filme, das mulheres a cantar enquanto desfiavam a palha de tucum. A composição é cuidadosa: elas, adornadas ao modo tradicional, rodeadas pelos jabutis,¹¹ posando para a câmera na mata. Uma delas entoava a voz: “estou cantando aqui para o *karaí* assistir”.

De pronto, já estava lá a expectativa da comunidade de “falar para fora”, bem como a sucessão das cenas já previamente pensadas, nas quais os personagens atuam com orgulho e satisfação: pensemos no depoimento (e no canto) de Kamairua, enquanto trata das flechas, sentado em frente à sua casa; no ritual noturno da tocaia, que reúne os homens adornados a entoar o canto coletivo; na épica caça ao macaco capelão, que mobiliza famílias inteiras. A comunidade, receptiva, se envolve nas gravações, frequenta também as sessões diárias de exibição do material em nossa base, onde comentamos os registros. Ver-se na tela é também motivo de euforia.

Como costumam ser as oficinas realizadas pelo VNA, a dos Awá-Guajá foi também pautada pela prática diária com a câmera, onde os participantes vão, a um só tempo, descobrindo personagens, temas e suas formas de gravar e interagir com esses sujeitos diante do aparelho. Aqueles que aparecem nas imagens, por sua vez, ao também apreciarem o resultado das gravações, vão criando uma consciência e se apropriando de sua própria *mise-en-scène*.

Ao longo do trabalho, o que começou como um gesto de “falar para fora” passa a ser também um “falar para dentro”, e os Awá-Guajá

trajetória dos Awá-Guajá. Karapiru, que também aparece em *Virou Brasil*, morou na aldeia Tiracambu até 2021, quando faleceu vítima da Covid-19.

11. A captura de jabutis na mata aparece recorrentemente nas histórias narradas – como na de Amy Paranawãj, no início do filme – como uma atividade das mulheres.

vão trazendo, para dentro da cena, a elaboração de um pensamento em relação ao fazer audiovisual. Esse “jogo de espelhos”¹² estimula momentos como o da conversa entre os dois casais, enquanto comem mel. Diante da câmera, sentados um ao lado do outro, estão Pakawāja e Majhuxa’á, seu marido; Mihaxa’á e a esposa Amiria. Eles comem o mel com as mãos, enquanto refletem sobre a gravação:

— Como é que vão dizer?

— “Eles estão comendo com a mão suja, nem lavam a mão para comer”.

— “É o jeito deles comer”, vão dizer.

— “Esse é o mel deles, eles têm a comida deles, assim como a gente tem a nossa”.

[...]

— Vão dizer: “Eles têm comida, por isso não vão matar o nosso gado”.

— Uns vão achar ruim e dizer: “Eles são nojentos!”

— Outros vão dizer: “Estão só comendo a comida deles”.

[...]

— Isso mesmo, igual a quando a gente gosta da música deles. A gente diz: “Essa eu vou gravar no meu cartão”.

A discussão, que nos deixa ver a consciência em relação ao registro, também nos devolve a mirada do *karaí*, virando o espelho em nossa direção, evidenciando o preconceito do olhar de nossa gente. *Virou Brasil* é permeado por momentos de tensionamento entre o mundo dos Awá-Guajá e o dos não indígenas, das impressões que os personagens, ainda em isolamento, tinham da presença que se acercava. Na conversa dos irmãos Majhuxa’á e Mihaxa’á, no mundo onde os *karaí* ainda não existiam, o trator era percebido como “onça grande” que devorava a mata. A gripe levada à família de Amy Paranawãj pelos parentes que já tinham contato com os brancos ceifou-lhe o marido e a levou a deixar

12. Lembrando aqui da expressão de Vincent Carelli, quando se refere à experiência seminal do Vídeo nas Aldeias com os Nambiquara, em 1986.

o modo de vida tradicional: “não voltei mais pro mato”.¹³

A chegada dos *karaí* trouxe, a reboque, o desmatamento, a morte por doença ou assassinato, a Vale, os trilhos do trem. E, hoje em dia, os projetos de compensação e o dinheiro: “Veio a Vale, depois mais *karaí*, mais *karaí*, aí virou Brasil. Acabaram com a terra do nosso pai”, diz Mihaxa’á. Para os Awá-Guajá, o Brasil é isto. Majhuxa’á, mais adiante, dirá:

“Aí eu fico pensando... Se eu ficar velho aqui junto dos meus filhos e depois morrer... Quando a gente fica velho, morre. Aí o trator dos *karaí* virá aqui pra perto deles. Por isso eu canto. Eu sempre canto, eu não fico à toa, sem cantar. Por isso eu tenho a memória boa, a cabeça boa. Eu sempre penso no nosso futuro. Eu olho para os *karaí* e me pergunto se querem mesmo trabalhar ou apenas tomar nossa terra. Aí, eu olho para os meus filhos e vejo eles animados com o trabalho dos *karaí*. Eu digo pra eles: ‘eles vão matar a gente, eles estão de olho na nossa terra’. Eu digo: ‘esses *karaí* não estão aqui à toa. O chefe deles, que vive longe, está de olho na nossa terra’”.

Sua fala é endereçada aos filhos, ao futuro, a uma geração que vive a vertigem do mergulho no mundo não indígena e que, segundo nos contaram alguns dos participantes da oficina, por vezes responde com deboche à cobrança dos mais velhos pela manutenção dos cantos: “eu não sei cantar, já sou *karaí*”.

Majhuxa’á e sua família – o irmão Mihaxa’á, a esposa Pakawāja, a cunhada Amiria e a mãe, Amy Paranawāj – são os personagens mais frequentes no filme, junto do cantor Kamairua. Há outros que acabaram tendo uma participação mais reduzida – como Jurixia, que dá seu depoimento em canto, o próprio Karapiru, Akamatya e sua esposa

13. Nos tempos de isolamento, os Awá-Guajá não se organizavam em aldeias, mas sim em núcleos familiares menores, dispersos na mata, em constante movimento, ao sabor da disponibilidade de caça e das estações das frutas. Não praticavam agricultura e não sabiam fazer fogo: “[...] os Awá em seus anos de fuga perderam a arte de fazer fogo. Porém, mesmo não sabendo produzi-lo, cultivavam a brasa mantendo o fogo vivo aonde quer que fossem” (GARCIA, 2018, p. 7).

Pinawã, que figuram na caça ao capelão e na sequência final, nos trilhos do trem. Ao longo da etapa de montagem, o concerto dessas vozes não se deu de modo a privilegiar uma organização retórica do discurso. Aos participantes, interessava mais aproximar os depoimentos e as situações gravadas, que pareciam remeter a um mesmo tema ou universo: a caça, a vida na mata, os cantos, a experiência do contato e a presença das coisas do *karaí*. Uma sugestão nossa, quando tínhamos quase pronto um primeiro corte, foi a de levar Amy Paranawãj até a linha do trem, para ver se o encontro dela com os trilhos poderia disparar-lhe alguma reflexão. Consentindo com o pedido, o grupo trouxe, alguns dias mais tarde, a sequência que fecha o filme. Eles decidiram fazer uma excursão de toda a família, e o tom não foi o da rememoração, mas sim o de um grito de protesto. Na fala eloquente, os Awá-Guajá repõem a geografia dos caminhos subtraídos pela devastação: “É isso que estão fazendo na terra do nosso pai, por isso ela acabou. Essa terra é dos meus avós, de tanto tempo que eu nem os conheci. Os *karaí* mataram eles primeiro, depois acabaram com a terra”, dizem, pisando nos trilhos que passam ao lado da aldeia.

— Deixa aí, quando eu voltar, vou quebrar.

— É, quando a gente se zangar, a gente quebra!

Essas são as palavras finais de *Virou Brasil*, ditas logo antes de a família cruzar a linha para tomar o caminho de volta à aldeia. Arawyta'ia, que manuseava a câmera naquele momento, auxiliado por Petua, percebe o ruído da locomotiva e, sabiamente, mantém a posição, esperando pela chegada do comboio. A máquina preenche o quadro com violência, encerrando o filme.¹⁴ A presença dessa cena – e, em especial, dessas últimas palavras – levou o departamento de comunicação da Vale a tentar censurar o filme, exigindo a sua retirada do corte final. Essa situação, embora tenha atrasado o lançamento do filme por um ano,

14. Na verdade, este é um falso fim, já que a cena das crianças brincando de cantar a tocaia se entrelaça aos créditos finais.

não passou de uma tentativa infrutífera, pois esbarrou numa cláusula de contrato que, justamente, garantia aos Awá-Guajá (assim como aos Guajajara, que também receberam oficinas no mesmo período) total autonomia em relação ao conteúdo do produto final. Cláusula que foi uma das condicionantes para que o VNA participasse do projeto. Tal episódio, além de escancarar as incontornáveis contradições do papel da empresa – esta que segue responsável pela perpetuação dos danos ao território indígena – em qualquer ação de “compensação”, não deixa de ser também um atestado da força dessas palavras “para o *karaí* ver”.

Referências

DINIZ, Renata Otto. Virou Brasil. In: TORRES, Junia; DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto (org.). *Cosmologias da imagem*: cinema de realização indígena. 1. ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021. v. 1, p. 299-306.

GARCIA, Uirá. *Crônicas de caça e criação*. São Paulo: Editora Hedra; Fapesp, 2018.

O olhar da onça: sonho e cinema em *A transformação de Canuto*¹

André Brasil

O caçador está preso

à presa

(Ana Martins Marques, em *A arte das armadilhas*)

NENHUM GESTO

SEM PASSADO

NENHUM ROSTO

SEM O OUTRO

(Josely Vianna Baptista, em *Rocha barroca*)

Um testemunho, uma carta, a narrativa de um sonho: assim se inicia *A transformação de Canuto*, ficção realizada a partir da experiência compartilhada entre Ariel Kuaray Ortega e Ernesto de Carvalho, os dois diretores do filme. Diante da câmera de Ariel, em um registro feito anos antes, o avô, Dionísio, disserta sobre o modo de vida Mbyá-Guarani, tal como legado por Nhanderu. Em certo momento, é interrompido pelo neto, que pede para se afastar um pouco, reajustando o enquadramento. O plano seguinte virá da câmera de Ernesto que agora filma Ariel a filmar o avô: esse jogo de câmeras cifra uma parceria de longa data entre os dois diretores, que resulta agora neste filme notável, também gestado em um extenso período de trabalho. Logo em seu início, o filme nos situa em um regime ficcional no qual o cuidado e o investimento na construção da cena (assim como do roteiro e da montagem) são maneiras de dar

1. Agradeço a Ernesto de Carvalho pela leitura cuidadosa e generosa do texto e pelas agudas considerações e sugestões, algumas delas incorporadas à versão final. Texto originalmente publicado no catálogo do *fourmdoc.bh.2024*: 28º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte - fórum de antropologia e cinema.

a ver, em sua complexidade, a realidade de uma outra ficção, aquela da transformação de um homem em onça. Como mostrar, no filme, a realidade de uma transformação humanoanimal? Como realizá-la, sob o modo de uma experiência, no âmbito da ficção? Como não se restringir a tematizá-la, mas permitir que sua presença atue na forma mesma do filme, em seus silêncios, em suas intensidades? Talvez, pudéssemos antecipar a sugestão de que, em *A transformação de Canuto*, nota-se uma aliança entre a construção formal e narrativa (seja no âmbito do roteiro ou da *mise-en-scène*), e a abertura aos processos e improvisos, em uma *forma* que é constantemente tensionada e transtornada por uma *força*. O avô será interrompido novamente, agora, por uma moto que, ruidosa, atravessa o quadro. À passagem da moto, a montagem contrapõe a imagem da estrada em silêncio (ou quase em silêncio, já que o plano é sutilmente marcado pelo canto dos pássaros). A fala do avô prossegue, passando de um plano cosmológico, quando disserta sobre a “lei” de Nhanderu, para um plano histórico, ao se lembrar do momento de criação da aldeia, há 40 anos. Eles entram no carro, enquanto Ariel Kuaray permanece de fora, a contemplar e filmar a aldeia ao longe (acompanhado ainda pela câmera de Ernesto).



Sobre o plano silencioso da estrada, Ariel (que também será personagem do filme) lê uma carta ao companheiro. Do alto da estrada, em uma noite chuvosa, a aldeia não pode ser vista, é como se tivesse se tornado invisível. O avô está doente, não pode ir à *Opy*, isto é, a casa de reza, onde os diretores haviam feito, na última visita a Tamandúá, um longo registro com ele. No centro da aldeia, há agora uma enorme estrutura de madeira, que seria a escola e que se tornou

uma “ruína do futuro”, como a define Ernesto. Vemos então o espaço quase despovoado, a não ser por uma ou outra pessoa a consultar solitariamente o celular. No sonho, os amigos estão dentro da casa, de onde, em contraplano, olham a estrada ao alto. A música inicia-se lentamente, enquanto Ariel comenta que o espaço é quase uma “assombração na comunidade”. Ele se lembra da história de Canuto. A trilha sonora acirra o regime da ficção, aqui, vizinho ao regime do sonho, enquanto acompanhamos uma sequência que nos é ainda enigmática: o enquadramento é próximo, em plano detalhe, nos levando a uma experiência tátil. A criança constrói uma delicada armadilha, feita de gravetos camuflados no capim. Ainda que breve, enigmática, como o lampejo de outro tempo naquele da narrativa em curso, a sequência parece irradiar para o filme, em seu conjunto, uma energia onírica, como uma armadilha que se arma não apenas para os bichos, como também para os personagens, para a equipe e para o espectador. Armadilha, assim, do sonho e da narrativa mitológica – espaços de metamorfose, de trânsito de perspectivas.

Quando a onça acorda

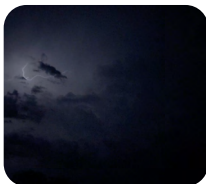
Na cena seguinte, Ariel Kuaray conversa com a equipe do filme sobre o momento difícil – momento de crise – que viveu como cacique de sua aldeia. Ao deixar de ser cacique, ele se desafia a fazer uma grande onça de madeira, que exhibe para a câmera, não escondendo seu fascínio. Todos podem se transformar em onça: “Desde criança, a gente aprende que não podemos comer carne demais, porque podemos despertar esse espírito da onça que temos dentro da gente”. Enquanto lixa sua escultura, como a acariciá-la, somos confrontados com o olhar da onça que, predadora, nos interpela. É um olhar que vem do animal, mas que nos inquieta, porque, a acreditar nas palavras de Ariel, lastreadas pelas narrativas mitológicas de seu povo, é um olhar que vem também de dentro, da onça que, desde a infância, carregamos em nós. Que, em seguida, vejamos Ariel preparando um belo churrasco,

é sinal de que o bicho ronda, para desordenar e desequilibrar as relações em torno. Ele ronda a ficção, ou melhor, ele é a ficção que desordena: a onça é a dimensão mais profunda de nossa realidade humana que, transformada em ficção coletiva, assombra (e fascina) a vida da comunidade. Ficção que, digamos mais uma vez, não se opõe ao real, mas que, ao fazer emergir sua dimensão mais recôndita, é capaz de desorganizar o real para transformá-lo, lançá-lo em um devir imprevisível e arriscado.

O filme será, assim, um modo de, por meio da ficção, nos aproximar da experiência de Canuto, aquele cujas histórias na aldeia Tamanduá, na fronteira do Brasil com a Argentina, ecoam a mítica transformação do homem em animal. Mais do que representar, recontar ou reconstituir a história de Canuto, trata-se de tornar a ficção e o filme no lugar onde ela será novamente, de algum modo, experienciada, presentificada. A reencenação será, portanto, um lugar de experiência: o filme quer acompanhar Canuto, habitar o processo de sua transformação em onça, em uma ficção que age no corpo, por meio do corpo, de seus modos, de suas miradas, suas artimanhas e suas esquivas. Junto aos testemunhos, mas para além deles, trata-se, como sugere Para Yxapy (Patrícia Ferreira) em cena do filme, de suspender o julgamento para entender o *jepotá*, isto é, a transformação que atravessa os corpos e as vidas, trazendo para elas sua desmesura.

O carro atravessa as paisagens planas rumo à fronteira, enquanto Ariel Kuaray e Para Yxapy dormem no banco de trás, abraçados à onça de madeira. Ela também parece dormir, aconchegada nos cabelos da companheira de viagem. Ao chegar à aldeia Tamanduá, eles descarregam a onça, para abrigá-la em um cômodo. Ela acorda, olha, e, novamente, uma energia onírica – a trilha sonora contribuirá para isso – parece se distribuir pelo entorno para transtorná-lo. Na montagem, o olhar da onça parece desencadear a tempestade, povoada por trovões e relâmpagos. Entre eles, pisca a imagem da escola em ruínas. Aqui, talvez, tenhamos mais um exemplo daquilo que certa vez chamamos, sem desenvolver, de *montagem cósmica*. Nela, dizíamos, nos interstícios de imagens

heterogêneas, algo passa (um *pathos*) produzindo continuidade. “Esse o gesto paradoxal da montagem cósmica: o corte disruptivo não resulta em descontinuidade e, por sua vez, a continuidade apreendida no conjunto, não resulta em um todo orgânico. A montagem cósmica permite revelar a continuidade do descontínuo e a descontinuidade do contínuo” (BRASIL, 2018, p. 154). Da onça aos relâmpagos, destes à escola abandonada (onde, aliás, se abrigará o cinema), o que passa? Uma energia a um só tempo predadora e arriscada, transformadora: na floresta, no cosmos, na história. Essa energia (da infância, do sonho, do devir outro) se distribui e se espalha pelo filme, como matéria mesma da ficção.



A ficção e o sonho estão na base, ou na tessitura sensível, da comunidade. Por isso, precisam ser enunciados e elaborados coletivamente. Testemunhada por alguns, contada, adormecida, recalçada, retomada e recontada, essa ficção – como os sonhos – será coletivizada e, assim, passa a agir no modo mesmo como a comunidade se constitui; no modo como expõe e se expõe às suas metamorfoses e devires; no modo como as “regula”, ou como, em gesto recorrente no filme, “assenta” sobre elas a fumaça do *petyngua* (cachimbo). Essa dimensão metarreflexiva, que explicita *como* a ficção se elabora, será concretamente abrigada na diegese, talvez menos para expor o filme (a representação) como construção, do que para expressar justamente o caráter coletivo das ficções, algo que faz com que, sendo artifício, não deixem de ser realidade. Não se vê, aqui, reiteramos, a oposição tão persistente em nossa concepção de representação: entre artifício e “verdade”, entre sonho e realidade, entre o feito e o fato, entre invenção e tradição.

Infância do artifício

Do testemunho dos mais velhos no interior da casa, o filme nos leva à escola, cuja estrutura se abre como uma tela de cinema, espaço de enquadramentos e sobre-enquadramentos. Ali, as crianças vão encenar, ou brincar de onça, nessa espécie de teste de atores mirins. Se essa é uma das mais belas e perturbadoras sequências do filme, é porque, nela, parece se mostrar, na minúcia dos gestos e dos olhares, a liminaridade entre artifício (as maneiras do corpo que encena) e experiência (as maneiras do corpo que brinca, que vive). Liminaridade que, afinal, não significa limite, já que, mesmo em escala microscópica, não se conseguiria definir, na imagem, o que distingue um e outro domínio.

Toda construída sobre e por meio do sensível, a sequência porta uma sensualidade infantil, sensualidade, aliás, também presente na relação entre predador e presa: os olhares, as expressões, o contato dos corpos que fogem, se aproximam, se tocam, se atacam e se afastam. E quando o menino Álvaro Kuaray encara a câmera – firme, preocupado, enigmático –, não resta dúvida de que fará o papel de Canuto. É porque ele parece atuar justamente nesse limiar: quando a verdade de uma transformação – da criança no personagem, do humano no animal – se mostra pelo artifício (o modo de olhar, as maneiras do corpo); quando a força do artifício (o engajamento ficcional que produz) se mostra pela experiência que o corpo carrega. Não à toa, entre os meninos, Álvaro, desde sempre, se revelou interessado na atividade da caça, se embrenhando na mata para construir suas sofisticadas armadilhas, nas quais captura pombas, saracuras e nambus. Dito de outro modo, tudo ali é artifício, mas, em sua emergência (na cena de um filme, por exemplo), o artifício retira sua força daquilo que vem de antes, para atravessá-lo e continuar para além dele.

Mas, nessa sequência, vale dizer, a aparição intensiva de uma liminaridade, de um momento de transformação, não se dá “naturalmente”, mas pela presença sensível da câmera, pelo modo como o enquadramento se faz, ele também, limiar entre duas miradas: aquela do cinema e

aquela do menino-onça.



Na sequência, Ariel Kuaray faz as vezes da onça, a narrativa a sugerir, mais uma vez, uma energia de transformação que vai se distribuindo e tragando para dentro da ficção – ou do sonho – a própria equipe do filme. Vemos, ainda, as crianças a desenhar a história de Canuto. Novamente, a ficção mostra se construindo coletivamente, antes mobilizando a comunidade no pátio da aldeia e, agora, as crianças, seus desenhos a reatar a história e a infância, os traços como testemunho e imaginação. Como sugere essa sequência, a narrativa do filme parece se reger por esse duplo movimento: a sobrevivência das narrativas tradicionais (em testemunhos, em sonhos, em imagens) e sua transformação, da qual o cinema participa como espaço de invenção.

Da arte das armadilhas

E então, conduzidos por Álvaro, adentramos a mata: ali, mais uma vez, nos movemos em um ambiente sensível e sensório, no qual as nuances dos sons e das texturas ganham proeminência. Este é o mundo do pequeno caçador e suas armadilhas, as quais também aliam o pensamento concreto e sensível, cifrando, em certo sentido, a relação entre caçador e presa. Como nos ensina Alfred Gell (2001), armadilhas são formas de uma relação, elas “comunicam a noção de um nexo de intencionalidades entre os caçadores e as presas animais, mediante formas e mecanismos materiais”. Revendo as cenas do pequeno Canuto, a equipe do filme se espanta com a desenvoltura do caçador, sua astúcia e sua firmeza impiedosa ao capturar, matar e guardar suas presas.

Junto à beleza dos pássaros capturados, há ali uma beleza do mundo construído pelo caçador, seu saber e seus artifícios. Uma beleza que assusta, afasta e que fascina, atrai. As pessoas assistem às cenas em uma TV, vemos uma tela branca sendo instalada na escola abandonada; uma janela enquadra a paisagem, a trilha sonora sobe e se sobressai. Se este é o domínio do caçador, este é também o domínio do cinema, ambos construídos sobre o artifício, mas um tipo de artifício que não prescinde da matéria sensível do mundo, de sua alteridade, de suas relações para se construir.



Continuamos a seguir Álvaro e vamos percebendo, em nuances da imagem, que, ali, as perspectivas variam. O trânsito de perspectivas que vemos no sonho ou na narrativa mitológica, encontra na construção fílmica seu abrigo. Da criança às árvores (que também parecem nos observar), das árvores aos pássaros, que não aparecem senão na banda sonora, destes para o grupo que, de fora, assiste à cena pela TV. A trilha sonora e a câmera mostram que aquele que caça pode ser a presa também: há um devir em cena – *jepotá* – que parece seguir a criança na tentativa de capturar seu destino. Essa parece ser a lógica das armadilhas. Aquele que armadilha é também, de modo sutil, armadilhado. Predador e presa estão, assim, enredados um ao outro, em uma posição que é relacional e variável. É assim que, nessa bela série de retratos de armadilhas que o filme nos oferece, o que se mostra é um mundo em relação: como uma construção instável, a armadilha cifra uma relação móvel e imprevisível (ainda que previamente calculada) entre predador e presa. Mobilizando os materiais do entorno (os gravetos, os galhos, os cipós, as cascas das árvores), ela é uma construção precária que busca conferir domínio

provisório em um lugar arriscado porque povoado de agências. Álvaro domina a arte das armadilhas, porque brinca, e porque se emaranha com a mata como os bichos que ele caça. É assim que a brincadeira, no filme, vai se mostrando como sutil transformação, fuga para dentro da mata, onde ele devém bicho em seus gestos, movimentos e expressões. E quando, ao final da sequência do pequeno Canuto com suas armadilhas, o enquadramento se abre para revelar a equipe do filme, mais uma vez se trata menos de um gesto de reflexividade voltado à representação cinematográfica do que de revelar esse jogo de armadilhas: de Canuto em relação a suas presas; da mata em relação a Canuto (em seu devir bicho); do cinema em relação ao personagem; e, veremos adiante, de Canuto – sua energia desestabilizadora – em relação ao cinema.

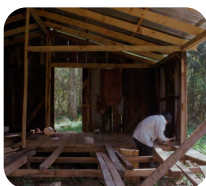


Se Álvaro está desenvolto no papel de Canuto, Thihiy Ramirez, que fará o personagem adulto, se mostra, na narrativa do filme, mais afeito aos jogos de videogame e aos filmes na TV. Ele precisará adentrar aquele mundo, agora provocado, não sem tensões e atritos, pelo cinema. Vemos Canuto construir uma casa próxima à mata: mostra-se mais e mais desconfiado, ciumento, irascível diante de sua mulher e das filhas. Em uma sequência perturbadora, Ariel Kuaray, o diretor tornado personagem do filme, se exaspera com o ator, que parece alhear-se e distanciar-se do seu papel. “Você tem que ser como uma onça, jaguareté! Você não está chegando da sua casa, de assistir à televisão. Você está com sede”. E ao demonstrar ao ator como ele deveria beber a água de um poço, é o diretor-personagem que faz as vezes da onça, assumindo os modos do bicho. Se essa é uma sequência emblemática é porque, nela, aquilo que nos parece, inicialmente, uma situação de “bastidor”,

extradiegética, se torna parte da narrativa e da diegese. Mais uma vez, ali se sugere a força de atração da ficção em curso: aqueles que fariam o filme sobre a história de Canuto se vêem agora dentro dela, seus corpos e seus afetos lançados em uma cena instável e perturbadora.

Espaços liminares

Há, nesse momento do filme, três construções: a escola abandonada, sua presença alienígena (onde se abriga o cinema, atravessado, vazado pelo entorno); a casa de Canuto e sua família, semiconstruída, à beira da mata; a *Opy*, casa de reza, que vemos sendo reconstruída, como tentam também se restabelecer as pessoas capturadas pela força perturbadora da ficção. De um lado, a arquitetura estrangeira, que liga a aldeia ao mundo metropolitano, que se vê abandonada e reocupada pelo cinema. De outro, a casa que faz limiar com a mata, onde, mais e mais, se embrenha e se refugia Canuto. Estes são espaços liminares, nos quais as relações se arriscam a desequilibrar. A reconstrução da *Opy* reafirma a presença do avô, aquele que reivindica a meditação como prática de transformação e crescimento espiritual a partir dos ensinamentos de Nhanderu. Entre estes, há os espaços comuns e domésticos (os pátios, as cozinhas, a beira do fogo), onde a comunidade se debate em sua autoconstrução. Se a casa de reza é o lugar de elaboração espiritual e se a casa de Canuto faz vizinhança com a mata, outro lugar fundamental para a constituição do modo de vida e da cosmologia mbyá-guarani, a escola (assim como a arquitetura e o cinema) é um lugar de cruzamento: entre a história mbyá-guarani e a história metropolitana. Cruzamento que cabe à comunidade (e ao filme) elaborar, dando a ele diferentes formas.



Quando as fotografias do médico Alba Posse são manuseadas em cena, vemos, materializado nos arquivos, mais um momento desse atravessamento. Nas imagens, a ciência visita a aldeia, explicitando o delírio de um pensamento positivista, que deseja expandir seu domínio até a exumação do corpo. As fotografias lastreiam a narrativa e, junto aos eventos históricos, nelas se inscreve a ausência de Canuto. Elas cifram a aliança entre a ciência, o Estado e a propriedade privada: ficamos sabendo da distribuição de terras da província a 34 proprietários, entre eles Alba Posse, que, não à toa, nomeia uma cidade da região de Misiones, na Argentina. Sabemos também, por meio do testemunho do avô, sobre as torturas e assassinatos a indígenas pela ditadura militar. Por intermédio de Alba Posse, Dionísio vai ao presidente da Argentina à época, Alejandro Lanusse, para reivindicar os títulos da terra, a escola e documentos para os indígenas.

“Eu estou feliz de ter chegado até aqui. Mas eu estou vendo você ser tratado como uma divindade. Como se você fosse um segundo Deus, senhor Presidente. Como um segundo Deus, ou o próprio Deus. No passado, a gente também via vocês dessa maneira. Eles me perguntaram: ‘para que vocês querem terras se nem vão produzir?’ Eu falei: ‘porque os primeiros indígenas que foram vistos pelos espanhóis foram os Guarani. Quando eles chegaram, os indígenas Mbyá já estavam aqui.’”

De dentro da *Opy*, Dionísio inicia então sua reza – as belas palavras, por meio das quais se fazem a luta política e a história Mbyá-Guarani. Na montagem, elas ecoam pelos planos que lampejam, descontínuos, em um espaço fortemente acústico. Também aqui, em meio ao curso da reza de Dionísio, cintila a imagem da onça.

Como se vê na cena seguinte, estas são também palavras de despedida (“Meus pés cortando o vento cruzam o umbral de sua morada”). Acompanhamos então o funeral do avô, e a morte (outro nome para o “tornar-se”) se explicita como aquilo que, afinal, ronda e move a narrativa: morte como transformação, o que transtorna as relações e

também o que abre caminho para o crescimento espiritual. Como se, neste filme, duas perspectivas (nunca apenas duas, uma vez que elas se desdobram em muitas outras) se cruzassem, em disputa, mas também se avizinando, na construção da história mbyá-guarani: Canuto e o *jepotá*, o risco da transformação do humano em animal; Dionísio e a meditação, a caminhada rumo a Terra sem Males, a transmutação do humano no divino. Entre um e outro, a história, atravessada e perturbada pelo contato com os *juruá*.



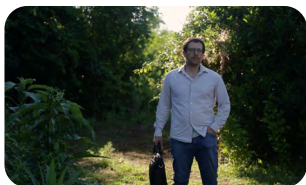
Um vento atravessa a tela do cinema, para levá-la e dar a ver a paisagem em torno. O sopro da fumaça do *petyngué* não se assenta bem sobre a cabeça de Ariel, e é ele quem vai assumir agora a inquietude de Canuto, se afastando, deambulando, se arriscando e se embebedando. Junto a Ariel, a equipe do filme é, definitivamente, atraída para o interior da cena, artífices e personagens da ficção cinematográfica. Reiteramos o efeito desconcertante produzido pelo filme: mostrar a equipe, trazer para o interior da cena seu antecampo, não nos retira da ficção (não se trata aqui estritamente de um gesto reflexivo a desnudar o processo de construção da representação). Na verdade, a estratégia embaralha os planos diegético e extradiegético, ficcionalizando e tornando personagens aqueles estariam nos bastidores da cena, em uma vertiginosa *mise-en-abyme*. Entender, assim, a narrativa de Canuto, a narrativa mitológica do *jepota*, não se faz sem o risco de ser atraído para seu interior, tornando-se parte dela.

Canuto - o personagem agora assumido por Ariel - se encontra com a onça, e este se torna um encontro fatal. A estaca atravessa seu coração, como a fixar o corpo à terra. Sobre o plano fixo do corpo enterrado,

ouvimos a voz de Ariel Kuaray a narrar mais um sonho em uma carta a Ernesto de Carvalho. De um sonho a outro, o filme se faz travessia pela ficção. Os filhos nascem, a escola é demolida, a *Opy* se incendeia. Thihy-Canuto torna-se cacique.

Você não vai poder ver

Ernesto - outro diretor tornado personagem - dirige o velho jipe azul e chega à aldeia, agora, como Alba Posse. Ele volta para entender “materialmente, fisicamente, concretamente, cientificamente” o que aconteceu ao corpo de Canuto. Que, por sua vez, Canuto retorne agora como cacique, esta é, no filme, outra inquietante reviravolta perspectivista. “Doutor”, ele diz, “as suas próprias palavras já contêm sua resposta. Nós, quando enterramos um corpo, não o incomodamos mais. E mesmo que eu te mostrasse, você não ia conseguir ver... você não vai poder ver”. Há, subentendidos na fala do cacique, o encontro e o confronto entre dois modos de ver: aquele que deseja entender material, física e cientificamente o que vê; que torna o que vê objeto de uma mirada do esclarecimento, e aquele que, digamos, atravessa o visível como metamorfose, e que, parte da metamorfose em curso, não pode conhecer senão por meio do corpo. Exumar o corpo do outro seria exumar o próprio corpo. No filme, Canuto, agora cacique, recusa que o corpo de Canuto-onça seja exumado, que a ciência avance sua mirada em direção àquilo que deve permanecer invisível.



Terminemos por ouvir os ecos daquela outra visita, do viajante ao onzeiro que, no monólogo-diálogo de Guimarães Rosa, testemunha a

transformação do homem em bicho, enquanto sustenta, a todo custo, a vigília. Ali também, no conto, é na linguagem, no texto tupinizado que vai-se desarticulando, que a metamorfose menos se representa do que se “presenta”, se presentifica (CAMPOS, 1962). A linguagem – novamente, o artifício – é, então, o lugar da metamorfose. Como observa Eduardo Viveiros de Castro (2008, p. 248), a linguagem vai ali “se oncisando, o que é indicado pela invasão progressiva de seu discurso por palavras, frases, interjeições em tupi-guarani, como se sua fala fosse se desencapando, desnudando suas raízes tupi; no final, ela vira um grunhido de onça – a raiz funde-se com o chão”. Assim como no conto de Guimarães Rosa – *Meu tio o Iauaretê* –, a literatura e a língua portuguesa são alteradas, por dentro, pelo tupi-guarani, aqui, o cinema teria sido, ele também, de certo modo, indigenizado e “oncizado”: enquanto historiciza a narrativa mitológica, ao abrigá-la em uma comunidade na fronteira entre o Brasil e a Argentina, o filme indaga, em contrapartida, a história pelo olhar do mito e do sonho, produzindo, no âmbito da narração, uma variação inquietante e vertiginosa de perspectivas. Em uma intrincada e compartilhada *mise-en-scène* (que em vários momentos se desdobra em *mise-en-abyme*), *A transformação de Canuto* sustenta a “verdade” do artifício no encontro entre duas ficções: aquela do *jepota*, a transformação do humano em onça, e aquela do cinema, que se cria por uma câmera (e uma montagem) sensível aos limiares nos quais um corpo devém outro.

Referências

BRASIL, André. “Tempo é o vento, vento é tempo”: montagem cósmica em *Abá*. In: *Catálogo do 22º forumdoc.bh* - Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018.

CAMPOS, Haroldo. A linguagem do Iauaretê. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria crítica e literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte

como armadilhas. *Arte e Ensaio* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA (UFRJ), Rio de Janeiro, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis" (entrevista a Renato Sztutman e Stelio Marras). In: SZTUTMAN, Renato (Org.). *Encontros* (Eduardo Viveiros de Castro). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Programação Geral

CCBB RJ · 16 de Abril a 12 de Maio 2025

Abertura

16/04 às 18h - Programa Maxakali 

Nñhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra é Nossa! (Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero, 70') **Sessão comentada pela pesquisadora e curadora guarani, Sandra Benites**

17/04 às 16h - Programa Hakriabá e Tentehara/Guajajara 

ATL - Acampamento Terra Livre (Edgar Kanaykô, 17') **ZAWXIPERKWER KA'A – Guardiões da Floresta** (Jocy Guajajara, 50')

17/04 às 18h - Programa Kuikuro 

As Hiper Mulheres (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto, 87')

18/04 às 16h - Programa Guarani Nhandeva 

Ava Yvy Pyte Ygua - Povo do Coração da Terra (Coletivo Guahu'i Guyra, 39') **Ava Yvy Vera – Terra do Povo do Raio** (Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Johnaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes, Edna Ximenes, 52')

18/04 às 18h - Programa Krahô 

Ketwajê (Mentuajê Guardiões da Cultura - Krahô e Coletivo Beture - Mebêngôkre -Kayapó, 77')

19/04 às 14h - Programa Kuikuro 

As Hiper Mulheres (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto, 87')

19/04 às 16h - Programa Kaiabi e Huni Kuin 

Rami Rami Kirani (Lira Mawapai HuniKui e Luciana Tira HuniKui, 33') **Sigyjat - A Pesca de Timbó** (Coletivo Kaiabi, 52')

19/04 às 18h - Programa Maxakali 

Yãmíyhex, as mulheres espírito (Sueli Maxakali e Isael Maxakali, 76')

20/04 às 16h - Programa Yanomami 

Yuri uxëatima thë - A Pesca com Timbó (Aida Harika, Roseane Yariana e Edmar Tokorino Yanomami, 10') **Thuë pihi kuuwi - Uma Mulher Pensando** (Aida Harika, Roseane Yariana e Edmar Tokorino Yanomami, 10') **Mãri hi – A árvore dos sonhos** (Morzaniel Iramari Yanomami, 17') **Karemona** (Romeu Iximawëteri Yanomami, 13') **Hekura** (Núcleo de Audiovisual Xapono Yanomami, 25')

20/04 às 18h - Programa Guarani Nhandeva 

Yvy Pyte - Coração da Terra (Alberto Alvares e José Cury, 110')

21/04 às 18h - Programa Baniwa, Tupi, Guarani Mbya, Tupinambá 

Drill de Kaysara, o Filme (Wescritor, 6') **Tupinambá na Baixada Santista**

(Wescritor, 6') **Os Sonhos Guiam**
(Natália Tupi, 20') **Aguyjevete Avaxi'i**
(Kerexu Martin, 21') **Bakish Rao:**
plantas en lucha (Denilson Baniwa e
Comando Matico, 30')

23/04 às 18h - Programa Mbya Guarani 
Tava, A Casa de Pedra (Patrícia Para
Yxapy, Ariel Kuaray Poty, Vincent
Carelli, Ernesto de Carvalho, 78')

24/04 às 16h - Programa Fulni-ô e Havante 
Wadja (Narriman Kauane, 28')
Abdzé Wede'ô – O Vírus Tem Cura?
(Divino Tserewahú, 53')

**24/04 às 18h - Programa Karapotó e
Tupinambá** 
O verbo se fez carne (Ziel Karapotó,
7') **Kaapora, o chamado das matas**
(Olinda Tupinambá, 20') **Ibirapema**
(Olinda Tupinambá, 50')
Comentada pela diretora

25/04 às 16h - Programa Mbya Guarani 
Bicicletas de Nhanderu (Patrícia Para
Yxapy e Ariel Kuaray Poty, 48')

Mesa Redonda: 25/04 às 18h30
**"Retomada e transformação nos cinemas
e nas artes indígenas"**  
Com: Patrícia Para Yxapy (RS),
Olinda Tupinambá (BA) e Alberto
Alvares (MS/RJ)
Mediação: Júnia Torres (curadora)

26/04 às 16h - Programa Maxakali 
Yãmiyhex, as mulheres espírito
(Sueli Maxakali e Isael Maxakali, 76')

26/04 às 17h30 - Programa Mbya Guarani 
A Transformação de Canuto
(Ariel Kuaray Poty e Ernesto de
Carvalho, 130')

27/04 às 16h - Programa Kuikuro 
As Hiper Mulheres (Takumã Kuikuro,
Leonardo Sette, Carlos Fausto, 87')

27/04 às 18h - Programa Kaiabi e Huni Kuin 
Rami Rami Kirani (Lira Mawapai
HuniKui e Luciana Tira HuniKui, 33')
Sigyjat - A Pesca de Timbó
(Coletivo Kaiabi, 52')

**28/04 às 18h - Programa Hakriabá e
Tentehara/Guajajara** 
ATL - Acampamento Terra Livre
(Edgar Kanaykô, 17') **ZAWXIPERKWER**
KA'A – Guardiões da Floresta
(Jocy Guajajara, 50')

**30/04 às 18h - Programa Mëbêngôkre-
Kayapó** 
Tuíre Kayapó - O gesto do facão
(Coletivo Beture | Patkore Kayapó e
Simone Giovine, 10') **Mëbêngôkre**
pyka mã ruwyk â ujarej A Chegada
dos Mëbêngôkre na Terra (Kokokaroti
Txucarramãe, Matsipaya Waura
Txucarramãe, Simone Giovine, 10')
Menire djapej - o trabalho das
mulheres (Kokokaroti Txukahamãe
Metuktire, Nhakmô Kayapó,
Nhakpyky Metuktire, Bepunu
Kayapó, 9') **Menire djê** (Bepunu
Kayapó, 14') **Ngoko'ohn** (Beptemexti
Kayapó, 33')

01/05 às 16h - Programa Kaiabi e Huni Kuin 
Rami Rami Kirani (Lira Mawapai
HuniKui e Luciana Tira HuniKui, 33')
Sigyjat - A Pesca de Timbó
(Coletivo Kaiabi, 52')

01/05 às 18h - Programa Guarani e Kaiowa 
Ava Yvy Pyte Ygua - Povo do Coração
da Terra (Coletivo Guahu'i Guyra, 39')

Ava Yvy Vera – Terra do Povo do Raio
(Genito Gomes, Valmir Gonçalves
Cabreira, Johnaton Gomes, Joilson
Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah
Brites, Dulcídio Gomes, Edna
Ximenes, 52')

02/05 às 16h - Programa Maxakali
Yãmĩyhex, as mulheres espírito
(Sueli Maxakali e Isael Maxakali, 76')

03/05 às 16h - Programa Maxakali
**Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra
é Nossa!** (Isael Maxakali, Sueli
Maxakali, Carolina Canguçu,
Roberto Romero, 70')

03/05 às 18h - Programa Yanomami
**Yuri uxëatima thë - A Pesca com
Timbó** (Aida Harika, Roseane Yariana
e Edmar Tokorino Yanomami, 10')
**Thuë pihi kuuwi - Uma Mulher
Pensando** (Aida Harika, Roseane
Yariana e Edmar Tokorino Yanomami,
10') **Mãri hi – A árvore dos sonhos**
(Morzaniel Iramari Yanomami, 17')
Karemona (Romeu Iximawëteri
Yanomami, 13') **Hekura** (Núcleo de
Audiovisual Xapono Yanomami, 25')

04/05 às 16h - Programa Mbya Guarani
Bicicletas de Nhanderu (Patrícia Para
Yxapy e Ariel Kuaray Poty, 48')

04/05 às 17h - Programa Guarani Nhandeva
Yvy Pyte - Coração da Terra
(Alberto Alvares e José Cury, 110')

05/05 às 18h - Programa Krahô
Ketwajê (Mentuajê Guardiões da
Cultura - Krahô e Coletivo Beture -
Mebêngôkre-Kayapó, 77')

07/05 às 18h - Programa Mbya Guarani
Tava, A Casa de Pedra (Patrícia Para
Yxapy, Ariel Kuaray Poty, Vincent
Carelli, Ernesto de Carvalho, 78')

**08/05 às 16h - Programa Mebêngôkre-
Kayapó**
Tuïre Kayapó - O gesto do facão
(Coletivo Beture | Patkore Kayapó e
Simone Giovine, 10') **Mebêngôkre
pyka mã ruwyk â ujarej A Chegada
dos Mëbêngôkre na Terra** (Kokokaroti
Txucarramãe, Matsipaya Waura
Txucarramãe, Simone Giovine, 10')
**Menire djapej - o trabalho das
mulheres** (Kokokaroti Txukahamãe
Metuktire, Nhakmô Kayapó,
Nhakpky Metuktire, Bepunu
Kayapó, 9') **Menire djê** (Bepunu
Kayapó, 14') **Ngoko'ohn** (Beptemexti
Kayapó, 33')

08/05 às 18h - Programa Fulni-ô e Havante
Wadja (Narriman Kauane, 28')
Abdzé Wede'ô – O Vírus Tem Cura?
(Divino Tserewahú, 53')

09/05 às 16h - Programa Maxakali
**Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra
é Nossa!** (Isael Maxakali, Sueli
Maxakali, Carolina Canguçu,
Roberto Romero, 70')

10/05 às 16h - Programa Mbya Guarani
Bicicletas de Nhanderu
(Patrícia Para Yxapy e Ariel Kuaray
Poty, 48')

**10/05, às 17h30 - Programa Guarani
Nhandeva**
Yvy Pyte - Coração da Terra
(Alberto Alvares e José Cury, 110')

11/05 às 16h - Programa Tupinambá 

Kaapora, o chamado das matas
(Olinda Tupinambá, 20') **Ibirapema**
(Olinda Tupinambá, 50')

11/05 às 17h30 - Programa Mbya Guarani 

A Transformação de Canuto
(Ariel Kuaray Poty e Ernesto de
Carvalho, 130') **Acessibilidade com**
Legendas Descritivas

12/05, às 18h - Programa Yanomami 

Yuri uxëatima thë - A Pesca com
Timbó (Aida Harika, Roseane Yariana
e Edmar Tokorino Yanomami, 10')
Thuë pihi kuuwi - Uma Mulher
Pensando (Aida Harika, Roseane
Yariana e Edmar Tokorino Yanomami,
10') **Mãri hi – A árvore dos sonhos**
(Morzaniel Iramari Yanomami, 17')
Karemona (Romeu Iximawëteri
Yanomami, 13') **Hekura** (Núcleo de
Audiovisual Xapono Yanomami, 25')

CCBB SP · 26 de Abril a 25 de Maio 2025

Abertura

26/04 às 18h 

Drill de Kaysara, o Filme (Wescritor, 6') **Tupinambá na Baixada Santista** (Wescritor, 6') **Aguyjevete Avaxi'i** (Kerexu Martin, 21') **Kaapora, o chamado das matas** (Olinda Tupinambá, 20') **Sessão comentada por diretoras e diretores**

27/04 às 14h - Programa Yanomami 

Yuri uxëatima thë - A Pesca com Timbó (Aida Harika, Roseane Yariana e Edmar Tokorino Yanomami, 10') **Thuë pihi kuuwi - Uma Mulher Pensando** (Aida Harika, Roseane Yariana e Edmar Tokorino Yanomami, 10') **Mãri hi – A árvore dos sonhos** (Morzaniel Iramari Yanomami, 17') **Karemona** (Romeu Iximawëteri Yanomami, 13') **Hekura** (Núcleo de Audiovisual Xapono Yanomami, 25')

27/04, às 16h - Programa Karapotó e Tupinambá 

O verbo se fez carne (Ziel Karapotó, 7') **Kaapora, o chamado das matas** (Olinda Tupinambá, 20') **Ibirapema** (Olinda Tupinambá, 50') **Sessão comentada pela diretora Olinda Tupinambá**

28/04 às 18h - Programa Hakriabá e Tentehar/Guajajara 

ATL - Acampamento Terra Livre (Edgar Kanaykō, 7') **ZAWXIPERKWER KA'A – Guardiões da Floresta** (Jocy Guajajara, 50')

30/04 às 16h - Programa Guarani Mbya 

Tava, A Casa de Pedra (Patrícia Para Yxapy, Ariel Kuaray Poty, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, 78')

30/04 às 18h - Mesa Redonda:

Cosmologias em imagens, política das imagens, lutas e conquistas indígenas  

Com: Olinda Tupinambá, Sérgio Yanomami, Vincent Carelli
Mediação: Júnia Torres

01/05, às 16h - Programa Maxakali 

Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: Essa Terra é Nossa! (Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero, 70')

01/05, às 18h - Programa Guarani Mbya e Baniwa 

Os Sonhos Guiam (Natália Tupi, 20') **Aguyjevete Avaxi'i** (Kerexu Martin, 21') **Bakish Rao: plantas em luta** (Denilson Baniwa e Comando Matico, 30') **Sessão comentada pela diretora Natália Tupi**

02/05 às 16h - Programa Kuikuro 

As Hiper Mulheres (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto, 87')

02/05 às 18h - Programa Maxakali 

Yāmīyhex, as mulheres espírito (Sueli Maxakali e Isael Maxakali, 76')

03/05 às 15h - Programa Kaiabi e Huni Kuin 

Rami Rami Kirani (Lira Mawapai HuniKui e Luciana Tira HuniKui, 33') **Sigyjat - A Pesca de Timbó** (Coletivo Kaiabi, 52')

03/05 às 17h - Programa Mebêngôkre-Kayapó

Tuïre Kayapó - O gesto do facão (Coletivo Beture | Patkore Kayapó e Simone Giovine, 10') **Mebêngôkre pyka mã ruwyk â ujarej | A Chegada dos Mêngôkre na Terra** (Kokokaroti Txucarramãe, Matsipaya Waura Txucarramãe, Simone Giovine, Brasil, 10') **Menire djapej - o trabalho das mulheres** (Kokokaroti Txukahamãe Metuktire, Nhakmô Kayapó, Nhakpyryk Metuktire, Bepunu Kayapó, 9') **Menire djê** (Bepunu Kayapó, Brasil, 14') **Ngoko'ohn** (Beptemexti Kayapó, Brasil, 33')

04/05 às 14h - Programa Guarani e Kaiowá

Ava Yvy Pyte Ygua - Povo do Coração da Terra (Coletivo Guahu'i Guyra, 39') **Ava Yvy Vera – Terra do Povo do Raio** (Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Johnaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes, Edna Ximenes, 52')

04/05 às 16h - Programa Guarani Nhandeva

Yvy Pyte - Coração da Terra (Alberto Alvares e José Cury, 110')

05/05 às 18h - Programa Fulni-ô e Havante

Wadja (Narriman Kauane, 28') **Abdzê Wede'ô – O Vírus Tem Cura?** (Divino Tserewahú, 53')

07/05 às 18h - Programa Krahô

Ketwajê (Mentuajê Guardiões da Cultura - Krahô e Coletivo Beture - Mebêngôkre - Kayapó, 77')

08/05 às 16h - Programa Kuikuro

As Hiper Mulheres (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto, 87')

08/05 às 18h - Programa Guarani e Kaiowá

Ava Yvy Pyte Ygua - Povo do Coração da Terra (Coletivo Guahu'i Guyra, 39') **Ava Yvy Vera – Terra do Povo do Raio** (Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Johnaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes, Edna Ximenes, 52')

09/05 às 16h - Programa Guarani Mbya

Bicicletas de Nhanderu (Patrícia Para Yxapy e Ariel Kuaray Poty, 48')

09/05 às 17h30 - Programa Guarani Mbya

A Transformação de Canuto (Ariel Kuaray Poty e Ernesto de Carvalho, 130')

10/05 às 15h - Programa Karapotó/Tupinambá

E o Verbo se fez carne (Ziel Karapotó, 7') **Kaapora, o chamado das matas** (Olinda Tupinambá, 20') **Ibirapema** (OlindaTupinambá, 50')

10/05 às 17h - Programa Maxakali

Nũhũ Yăg Mũ Yôg Hãm: Essa Terra é Nossa! (Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero, 70')

11/05 às 14h - Programa Hakriabá e Tentehar/Guajajara

ATL - Acampamento Terra Livre (Edgar Kanaykô, 7') **ZAWXIPERKWER KA'A – Guardiões da Floresta** (Jocy Guajajara, 50')

11/05 às 16h - Programa Yanomami, Guarani Mbya

Tava, A Casa de Pedra (Patrícia Para Yxapy, Ariel Kuaray Poty, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, 78')

12/05 às 18h - Programa Huni Kuin e Kaiabi

Rami Rami Kirani (Lira Mawapai HuniKui e Luciana Tira HuniKui, 33')
Sigyjat - A Pesca de Timbó
(Coletivo Kaiabi, 52')

14/05 às 18h - Programa Mebêngôkre Kayapó

Tuíre Kayapó - O gesto do facão
(Coletivo Beture | Patkore Kayapó, Simone Giovine, 10') **Mebêngôkre pyka mã ruwyk â ujarej | A Chegada dos Mêngôkre na Terra** (Kokokaroti Txucarramãe, Matsipaya Waura Txucarramãe, Simone Giovine, Brasil, 10') **Menire djapej - o trabalho das mulheres** (Kokokaroti Txukahamãe Metuktire, Nhakmô Kayapó, Nhakpryky Metuktire, Bepunu Kayapó, 9') **Menire djê** (Bepunu Kayapó, Brasil, 14') **Ngoko'ohn** (Beptemexti Kayapó, Brasil, 33')

15/05 às 16h - Programa Maxakali

Yãmíyhex, as mulheres espírito
(Sueli Maxakali e Isael Maxakali, 76')

15/05 às 18h - Programa Guarani e Kaiowá

Ava Yvy Pyte Ygua - Povo do Coração da Terra (Coletivo Guahu'i Guyra, 39')
Ava Yvy Vera – Terra do Povo do Raio
(Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Johnaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes, Edna Ximenes, 52')

16/05 às 18h - Programa Maxakali

Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra é Nossa! (Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero, 70')

17/05 às 17h - Programa Yanomami

Yuri uxéatima thê - A Pesca com Timbó (Aida Harika, Roseane Yariana e Edmar Tokorino Yanomami, 10')
Thuê pihi kuuwi - Uma Mulher Pensando (Aida Harika, Roseane Yariana e Edmar Tokorino Yanomami, 10') **Mãri hi – A árvore dos sonhos** (Morzaniel Iramari Yanomami, 17')
Karemona (Romeu Iximawëteri Yanomami, 13') **Hekura** (Núcleo de Audiovisual Xapono Yanomami, 25')

18/05 às 14h - Programa Fulni-ô e Havante

Wadja (Narriman Kauane, 28')
Abdzé Wede'õ – O Vírus Tem Cura?
(Divino Tserewahú, 53')

18/05 às 16h - Programa Huni Kuin e Kaiabi

Rami Rami Kirani (Lira Mawapai HuniKui e Luciana Tira HuniKui, 33')
Sigyjat - A Pesca de Timbó
(Coletivo Kaiabi, 52')

19/05 às 18h - Programa Krahô

Ketwajê (Mentuajê Guardiões da Cultura - Krahô e Coletivo Beture - Mebêngôkre - Kayapó, 77')

21/05 às 18h - Programa Baniwa, Tupi, Guarani Mbya, Tupinambá

Drill de Kaysara, o Filme (Wescritor, 6') **Tupinambá na Baixada Santista** (Wescritor, 6') **Os Sonhos Guiam** (Natália Tupi, 20') **Agyujevete Avaxi'i** (Kerexu Martin, 21') **Bakish Rao: plantas en lucha** (Denilson Baniwa e Comando Matico, 30')

22/05 às 16h - Programa Mebêngôkre Kayapó

Tuíre Kayapó - O gesto do facão
(Coletivo Beture | Patkore Kayapó e Simone Giovine, 10') **Mebêngôkre**

pyka mã ruwyk â ujarej | A Chegada dos Mêbengôkre na Terra (Kokokaroti Txucarramãe, Matsipaya Waura Txucarramãe, Simone Giovine, Brasil, 10') **Menire djapej - o trabalho das mulheres** (Kokokaroti Txukahamãe Metuktire, Nhakmô Kayapó, Nhakpyryk Metuktire, Bepunu Kayapó, 9') **Menire djê** (Bepunu Kayapó, Brasil, 14') **Ngoko'ohn** (Beptemexti Kayapó, Brasil, 33')

22/05 às 18h - Programa Maxakali 
Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra é Nossa! (Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero, 70')

23/05 às 16h - Programa Guarani Haiowá 
Ava Yvy Pyte Ygua - Povo do Coração da Terra (Coletivo Guahu'i Guyra, 39')
Ava Yvy Vera – Terra do Povo do Raio (Genito Gomes, Valmir Gonçalves

Cabreira, Johnaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes, Edna Ximenes, 52')

23/05 às 18h - Programa Guarani Nhandeva 
Yvy Pyte - Coração da Terra (Alberto Alvares e José Cury, 110')

24/05 às 15h - Programa Guarani Mbya 
Bicicletas de Nhanderu (Patrícia Para Yxapy e Ariel Kuaray Poty, 48')

24/05 às 16h30 - Programa Guarani Mbya 
A Transformação de Canuto (Ariel Kuaray Poty e Ernesto de Carvalho, 130') **Acessibilidade com Legendas Descritivas**

25/05 às 15h - Programa Kuikuro 
As Hiper Mulheres (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto, 87')

Currículos

Curadoras

Olinda Tupinambá

Jornalista, curadora, performer, cineasta e ativista ambiental. Indígena do povo Tupinambá e Pataxó Hãhãhãe. Trabalha com audiovisual desde 2015, entre documentários, ficção e performance. Produziu e dirigiu 10 obras audiovisuais próprias e independentes. Foi curadora de diversos festivais e mostras de cinema, entre eles o Festival de Cinema Indígena Cine Kurumin (2020) e (2021), mostra Lugar de Mulher é no Cinema (2020 e 2021), 1º Festival de Cinema e Cultura Indígena – FeCCI 2022. Produtora de duas mostras de cinema: Mostra Paraguaçu de Cinema Indígena (2017) e Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas (2021). É Coordenadora do Projeto Kaapora. Coautora do Doc/Especial TV Falas da Terra, uma produção Estúdios Globo. Membro da Comissão Julgadora do Edital nº 02/2022/SpCine – Produção de longas-metragens de baixo orçamento, Estado de São Paulo. Júri do 24º Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (2023).

Júnia Torres

Antropóloga, documentarista, programadora de mostras de cinema, é cofundadora e organizadora do forumdoc.bh e integra o coletivo Filmes de Quintal. Como curadora, organizou, entre outras, as seguintes mostras: Mekukradjá, Círculo de Saberes (Itaú Cultural de 2015 a 2021); Mekarõ Ti: Mostra-seminário Coletivo Beture de cineastas Mebêngôkre (forumdoc.bh.2024); Mostra de Cinemas Indígenas: Cinemas da Terra e da Vida (CineSesc SP, 2024); Mostra/Seminário A Câmera é a Flecha, A Câmera é a Cesta: cinemas Krahô, Tupinambá, Kuikuro, Kaiabi e Guarani (2023); Mostra Agosto Indígena (CineSesc SP, 2023); Agosto Indígena: Rituais Contemporâneos e Cinema (2022); Mostra Imagens Indígenas

do Sul e do Norte: cinemas yanomami-inuit (forumdoc.bh.2022); Abril Indígena, Plataforma digital (CineSesc SP, 2022), A fluidez da forma no cinema indígena, na plataforma Embaúba Filmes (2021); Cinema, Território Ameríndio, Sesc Palladium, Belo Horizonte (2017). Atualmente, é roteirista e diretora de produção da série audiovisual Futuro da Terra, dirigida por Alberto Alvares, cineasta guarani e Claudiney Ferreira.

Convidadas | Convidados

Alberto Alvares

Realizador indígena do povo Guarani Nhandeva. Tendo iniciado sua formação em audiovisual no Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas pela UFMG, também é ator, historiador e tradutor de português para guarani. Alberto se destaca como realizador sendo autônomo em gravação (fotografia), edição e, atualmente, ministra oficinas para diferentes povos e coletivos audiovisuais. Seus documentários de longa-metragem se destacam, tais como: *Os Verdadeiros Líderes Espirituais* (2014), premiado no forumdoc.bh.2014, e *A Origem da Alma* (2015), selecionado para a mostra competitiva do Cachoeira.Doc. Seu filme mais recente *Yvy Pyté, Coração da Terra* (2024) foi exibido em inúmeros festivais no Brasil e no DocLisboa, em Portugal (2024). Atualmente, dirige a série *Futuro da Terra*, temporadas 1 e 2.

Kerexu Martim

Jovem cineasta, vive na Tekoha Kalipety, território Mbya-Guarani, estado de São Paulo, localizada na terra indígena Tenondé Porã, extremo sul da capital. Kerexu já realizou um curta sobre resgate da semente sagrada (Avaxi ete'i,) do seu povo Guarani Mbya, dirigiu e editou seu filme *Aguyjevete Avaxi'i* (2023), que teve sua primeira mostra no CineSesc SP. Também é desenhista e ilustradora.

Natália Tupi

Fotógrafa, realizadora audiovisual e cineasta indígena nascida na ilha

de Parintins, Amazonas. Também é criadora e idealizadora da Produtora Ancestralidade Visual, que busca fazer do audiovisual uma ferramenta de luta e resistência pelos Povos Originários e Povos Tradicionais. Seus principais trabalhos como cineasta são os documentários: *Minha câmera é minha flecha!*; *Os sonhos guiam e Nhemongaraí: ontem, hoje e amanhã*.

Patrícia Para Yxapy

Realizadora audiovisual do povo Mbya-Guarani. Mora na Aldeia Ko'enju, em São Miguel das Missões/RS, onde é professora desde 2006. Em 2007, participou da fundação do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema e hoje é uma das cineastas mulheres mais atuantes do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Atualmente, está finalizando seu longa autoral e circula com o filme *TEKO HAXY – ser imperfeita*, codirigido com Sophia Pinheiro. Dentre as premiações de seus trabalhos, destacam-se os prêmios: Menção Honrosa – XIV FICA (2012) pelo filme *Desterro Guarani*, o Prêmio Cora Coralina de melhor longa no XIII FICA (2011), o Prêmio Melhor longa/média do III CachoeiraDoc e Menção Honrosa mostra Competitiva Nacional do forumdoc.bh.2011 pelo filme *As Bicicletas de Nhanderu*; em 2015, o Prêmio Melhor curta Júri Oficial e menção honrosa Júri Jovem do VI CachoeiraDoc pelo filme *No caminho com Mário*. Em 2014 e 2015, participou de residências artísticas com os cineastas indígenas Inuit, no Canadá. Já realizou os filmes: *Bicicletas de Nhanderu* (2011, 45min); *Desterro Guarani* (2011, 38min); *TAVA, a casa de pedra* (2012, 78 min) e *No caminho com Mario* (2014, 20min).

Sandra Benites

Nasceu na aldeia Porto Lindo, no Mato Grosso do Sul, e hoje vive e trabalha entre o Rio de Janeiro e São Paulo. É curadora, educadora, pesquisadora e ativista Guarani Nhandeva. Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente, é diretora de Artes Visuais da Funarte. Realizou curadorias junto a diversas instituições, com destaque para o MAR

(Museu de Arte do Rio de Janeiro) e Masp (Museu de Arte de São Paulo). Como curadora, se dedica à arte indígena – conceito bastante amplo, que engloba a produção de diferentes povos, etnias e culturas. Para Benites, a arte indígena é um eterno movimento e tem relação profunda com a vida, a natureza, o sagrado e o corpo.

Sérgio Yanomami

Sérgio nasceu em casa coletiva na região do rio Pukima, afluente do rio Marauíá no Amazonas, Brasil. Desde jovem acompanha o trabalho de seu pai, respeitado xamã yanomami, e de não-indígenas na assistência à saúde de sua comunidade. É liderança, agente de saúde indígena, Integrante do Núcleo Audiovisual Xapono (NAX) de cinema yanomami, é curador da mostra “Nossa Imagem é Nossa Defesa”, realizada no forumdoc.bh.2023 e no CCSP.

Vincent Carelli

Indigenista e documentarista, fundador do Vídeo nas Aldeias (1986), organização dedicada a ações de fortalecimento das culturas e dos povos indígenas mediadas pela imagem e à formação de cineastas indígenas. Recebeu o Prêmio Unesco pela promoção da diversidade cultural e busca por relações de paz interétnicas. Vídeo nas Aldeias recebeu a Ordem do Mérito Cultural. Sua trilogia Corumbiara, Martírio e Adeus, Capitão foi premiada em diversos festivais. Carelli recebeu o Prêmio Prince Claus nos Países Baixos por sua militância pelo cinema indígena. Dedica-se, atualmente, à devolução e abertura do acervo constituído pelo VNA aos diferentes povos com os quais trabalhou durante toda a vida.

Wescritor

Artista indígena Tupinambá da Baixada Santista é músico, produtor, escritor, ator e compositor. Sua obra é pautada em temas como questões raciais, amor e espiritualidade. Co-fundador do Selo Musical Palavrando, participou do YBY Festival, 1º Festival de música indígena contemporânea em 2019, e no QC Jovem, em Guarulhos. Wes tem

divulgado sua poesia, arte e música por diferentes espaços. O rapper iniciou sua carreira musical em 2017. Seus videocliques em forma de curtas-metragens narram e refletem sobre a vivência de seu povo e contam com a produção de seu irmão Walla Tupi que participa ativamente dos processos criativos de seus cliques documentais e performativos.

Autores e Autoras | Ensaios

Ailton Krenak

Escritor, ativista do movimento socioambiental e de defesa dos direitos indígenas. Doutor Honoris Causa pela UFJF e membro fundador do comitê gestor da Reserva da Biosfera da Serra do Espinhaço (UNESCO). Participou da fundação da União dos Povos Indígenas e da Aliança dos Povos da Floresta. É autor dos livros *Ailton Krenak – Encontros*, com organização de Sergio Cohn (Azougue); *A Vida Não é Útil, O amanhã não está à venda* e *Ideias para adiar o fim do mundo* (Companhia das Letras), que foi publicado na França, Argentina, Canadá e Itália.

André Brasil

Professor do curso de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e do comitê pedagógico da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.

Edgar Kanaykô

Fotógrafo premiado nacional e internacionalmente, nasceu e vive na Terra Indígena Xakriabá, em Minas Gerais. É graduado no curso Formação Intercultural para Educadores Indígenas UFMG e mestre em Antropologia pela mesma universidade, com a dissertação *Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente*.

Fábio Costa Menezes

Cineasta, montador e educador audiovisual. Desde 2010, integra o Vídeo nas Aldeias, projeto pioneiro de formação audiovisual em comunidades indígenas. Além de coordenar oficinas, atua na produção, montagem e finalização de filmes. Tem colaborado também em projetos independentes em parceria com cineastas indígenas e outras instituições, como o Comitê Interaldeias e o Instituto Catitu.

Jhonn Nara Gomes

Do povo Kaiowá, mora na retomada do Tekoha Guaiviry, no município de Aral Moreira a 36 km da fronteira do Brasil com Paraguai, formada como cineasta indígenas desde 2014 juntamente com o seu coletivo Guahu'i Guyra Kuera (Encanto dos pássaros). É acadêmica indígena, pesquisadora, tradutora e também faz parte da RAJ (Retomada Aty Jovem), grande assembleia dos jovens Guarani e Kaiowá no estado de Mato Grosso do Sul.

Luisa Lanna

Professora de cinema, diretora, montadora e pesquisadora. Se dedica ao ensino e à prática de cinema junto a comunidades indígenas. Co-dirigiu o longa-metragem *Meu Pai, Kaiowá* (2024). Faz parte do Coletivo Guahu'i Guyra (Encanto dos Pássaros) da retomada Tekoha Guayvyry, no qual atua como professora e colaboradora. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado em Antropologia Social no Museu Nacional (UFRJ).

Renata Otto

Etnóloga, documentarista, dramaturga, é organizadora do forumdoc.bh e integra o coletivo Filmes de Quintal.

Créditos

**Mostra Cosmologias da Imagem:
cinemas de realização indígena**
CCBB RJ e SP / 2025

Patrocínio
Banco do Brasil

Realização
Centro Cultural Banco do Brasil

Produção
Filmes de Quintal

Curadoria
Júnia Torres e Olinda Tupinambá

Coordenação Geral
Júnia Torres

Produção Executiva
Tati Mitre

Produção
Arthur Medrado
Clara Olac

Produção de Cópias
Cora Lima

Revisão Técnica de Cópias
Júlio Cruz

Consultoria de Produção
Carla Italiano

Produção Local RJ
Liliana Mont Serrat

Produção Local SP
Leonardo Vieira

Catálogo - Coordenação Editorial
Glaura Cardoso Vale

Catálogo - Organização
Júnia Torres
Glaura Cardoso Vale

Identidade Visual e Projeto Gráfico
Marco Chagas

Revisão de textos
Lucas Moraes

Colaboração
Daniel Ribeiro Duarte

Vinheta
Dayane Tropicacos

Redes Sociais - Design
Patrícia Fernandes

Redes Sociais - Gestão
Isadora Vitti

Redes Sociais - Vídeos/ Reels
Clara Olac

Registro em vídeo RJ
Louise Botkay

Registro em vídeo SP
Giovanna Pezzo

Registro Fotográfico RJ

Zoe Pessoa

Registro Fotográfico SP

Diogo Lisboa

Acessibilidade em Libras RJ

Sheila Martins dos Santos

Suanne Renata Gonçalves Corrêa

Acessibilidade em Libras SP

Érika Mota

Janaína Maria

Assessoria de Imprensa RJ

A Dois Comunicação | Anna Accioly

Assessoria de Imprensa SP

Valéria Blanco | ATTi Comunicação

Gestão Financeira

Diana Gebrim | Diversidade Gestão e Desenvolvimento de Projetos

Andreza Vieira

Raquel Silveira

Assessoria Jurídica

Diana Gebrim Sociedade Individual de Advocacia

Gestão Administrativa**Filmes de Quintal**

Cora Lima

Agradecimentos

Vídeo nas Aldeias, Ana Carvalho, Rafael Barros, Leonardo Lessa, Daniel Jabra, Thiago Benucci, Renato Sztutman, Karen Shiratori, Sophia Pinheiro, Juliano Gomes, Tatiana Devos, Thiago Benucci, Paulo Maia, Ruben Caixeta de Queiroz, Cristina Amaral, Roberto Romero, Emerson Oliveira, Felipe Mussel.

Capa

ATL 2023 | Foto: Júnia Torres

Cineastas com obras programadas na Mostra Cosmologias da Imagem: cinemas de realização indígena

pág. 2: Patrícia Para Yxapy, Alberto Alvares, Ariel Kuaray Poty, Denilson Baniwa, Coletivo Beture, Edgar Kanaykô, Genito Gomes, Jocy Guajajara; **pág. 3:** Divino Tserewahú, Kujãesage Kaiabi, Coletivo Mentwajê Krahô, Kerexu Martin, Coletivo Guahu'i Guyra; **pág. 4:** Morzaniel Iramari Yanomami, Narriman Kauane, Natália Tupi, Olinda Tupinambá, Sérgio Yanomami, Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Takumã Kuikuro, Wescritor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

M915 Mostra Cosmologias da Imagem [livro eletrônico] : cinemas de realização indígena / Ailton Krenak... [et al.]; organizadoras Júnia Torres, Glaura Cardoso Vale. – Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal, 2025.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-63837-35-6

1. Cinema e audiovisual. I. Krenak, Ailton. II. Kanaykô, Edgar. III. Tupinambá, Olinda. IV. Gomes, Jhonn Nara. V. Brasil, André. VI. Otto, Renata. VII. Lanna, Luisa. VIII. Menezes, Fábio Costa. IX. Torres, Júnia. X. Vale, Glaura Cardoso.

CDD 791.43

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Produção



CCBB 

Centro Cultural Banco do Brasil

Realização

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO