UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

(DOUTORADO)

MIGUEL ANGELO CORRÊA

ACHEGAS PARA UMA HISTÓRIA DO AUDIOVISUAL AUTORAL DOS POVOS INDÍGENAS DE MS: a etno-historiofotia nos filmes da ASCURI – Associação Cultural dos Realizadores Indígenas

DOURADOS, MS – 2023

MIGUEL ANGELO CORRÊA

ACHEGAS PARA UMA HISTÓRIA DO AUDIOVISUAL AUTORAL DOS POVOS INDÍGENAS DE MS: a etno-historiofotia nos filmes da ASCURI – Associação Cultural dos Realizadores Indígenas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: *História Indígena e do Indigenismo*.

Orientador: Prof. Dr. **Protásio Paulo Langer**.

DOURADOS, MS – 2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

C824a Corrêa, Miguel Angelo
ACHEGAS PARA UMA HISTÓRIA DO AUDIOVISUAL AUTORAL DOS POVOS INDÍGENAS DE MS: a etno-historiofotia nos filmes da ASCURI - Associação Cultural dos Realizadores Indígenas [recurso eletrônico] / Miguel Angelo Corrêa. -- 2024.
Arquivo em formato pdf.

Orientador: Protásio Paulo Langer.
Tese (Doutorado em História)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2023.
Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:
https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio

1. Audiovisual. 2. Cinema. 3. Historiofotia. 4. Guarani e Kaiowá. 5. Terena. I. Langer, Protásio Paulo. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD

MIGUEL ANGELO CORRÊA

ACHEGAS PARA UMA HISTÓRIA DO AUDIOVISUAL AUTORAL DOS POVOS INDÍGENAS DE MS: a etno-historiofotia nos filmes da ASCURI – Associação Cultural dos Realizadores Indígenas

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH/UFGD

Aprovada em 15 de dezembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador:

Protásio Paulo Langer (Dr., UFGD) _____

2º Examinador:

Luciana de Oliveira (Dra., UFMG) _____

3º Examinador:

Guilherme Galhegos Felippe (Dr., UFSM) _____

4º Examinador:

Levi Pereira (Dr., UFGD) _____

5º Examinador:

Fernando Perli (Dr., UFGD) _____

Suplente interno:

Cássio Knapp (Dr., UFGD) _____

Suplente externo:

Antônio Hilário Aguilera Urquiza (Dr., UFMS) _____

DEDICATÓRIA

Ao Fred, em memória (cujo sacrifício permitiu esta Tese),

ao Caetano, que suportou (chorando muito),

ao Gabriel Nesta e Mariana, 'coautores'

e desafortunados primeiros leitores.

AGRADECIMENTOS

Nunca gostei de texto de agradecimento de tese, acho enfadonho e creio que ninguém lê (mas eu sempre dou uma espiada). Agora tenho de escrever um. Meio correndo. Começar por onde, por quem? Em que ordem? Em ordem de chegada, de idade ou de peso? Sou mais grato a quem coloco na frente? E ingrato com quem esqueci? Não dá tempo. Então, vai em desordem alfabética mesmo:

agradeço à CAPES pela bolsa e ao orientador Protásio pela paciência infinita, agradeço a Eliel Benites, Gilmar Galache, Admilson "Kiki" Concianza, Dani Kaiowá, Michele Kaiowá, Iván Molina, Ismael Morel, Indianara Ramires Machado, Seu Jorge da Pirakuá, Dionédison Terena, Abrísio da Silva Pedro, Valdelice Veron, Professora Creuza e Professor Etelvino da Alves de Barros, Vavá da Limão Verde, Arcenio Francisco Dias, Luiz Henriqe Eloy Amado, Elemir Soare Martins, Gileandro Barbosa Pedro, Marti M., Sidney de Albuquerque, Silvana Terena, Álvaro Banducci Júnior, Antônio Hilário Aguilera Urquiza, Rubens Sales e Maria Aparecida Furlaneto (in memoriam), Levi Marques Pereira, Edna e Gerson Jara, Eliane da Silva, Walace Gomes de Lima, Eudes Fernando Leite, Fernando Perly, Lúcio Tadeu Mota, Ana Maria Soares e Werick, José Eduardo Borges Daniel, Edson Silva, Angela Morinigo e Antonio João, Cássio Knapp, Marcio Roberto da Silva Oliveira, Nauk Maria de Jesus, Geraldo Alkimin (in memoriam), Renderson Valentim, Paulo Cimó, Egon Heck, Priscila Anzoategui, Paulo Duarte Paes, Higor Lobo, Moreno Mourão, Kátia Karine, Flávio Vicente Machado, Teatral Maracangalha, Iulik Lomba de Farias, Tatiane Klein, Nataly Foscaches, Maria Adélia Menegazzo,Valéria Calderoni, Fran Corona, Lourival dos Santos, Andréa Cavararo e Marco Antônio, Flávia Freire Dalmaso, Jorge de Barros, Nataly Foscaches, Maria Angélica Chiang, José Henrique Prado, Carlito Dutra, Maíra Espíndola, Rodrigo RodTex Teixeira, Aninha e Fernando Cruz, Patricia Zerlotti, Humberto Espíndola, Marinete Pinheiro, Linderval Monteiro, Losandro Antônio Tedeschi, Maria Regina Martins, Thiago Cavalcante, Jerry Espíndola, Jorge Kanehide Ijuin, Neimar Machado, Yara Medeiros, Alexandre Maciel, Priscila Viúdes, Marcelo Câncio, Eder Novak, Edelberto Pauli, Mari-Gabs-Taecano (coautores-revisores-transcritores), Higor Lobo, Assumpta Bernardi e Ângelo Furlaneto (in memoriam), Fabiana Fernandes, Erick Hirata, Rogério Batalha, Marcos Paulo da Silva, Michele Rossi, Eduardo Romero, José Márcio Licerre, Vera Lúcia Penzo, Geraldo Vicente Martins, Daniela Ota, Gerson Martins, Joziane Azevedo Cruz, Katarini Miguel, Graciela Chamorro, Mário Luiz Fernandes, Rose Mara Pinheiro, Sílvio da Costa Pereira, Diógenes Cariaga, Neimar Machado, José D'Assumção Barros, Isabella Banducci Amizo, José Francisco Sarmento Nogueira, Aniela Paes, Caroline Maldonado, Jaime Luiz Cadamuro, Luciana Oliveira, Guilherme Galhegos Felippe e a todos os funcionários, técnicos, terceirizados e professores do PPGH/UFGD.

LISTA DE SIGLAS

AACIC	Associação dos Amigos do Cine Cultura
AJI	Ação dos Jovens Indígenas de Dourados
ANCINE	Agência Nacional de Cinema
ASCURI	Associação Cultural dos Realizadores Indígenas
ATL	Acampamento Terra Livre
CEPAVEH	Centro de Pesquisas Audiovisuais e Estudos Histórico – Antropológicos
CIMI-MS	Conselho Indigenista Missionário de Mato Grosso do Sul
CTI	Centro de Trabalho Indigenista
ECA	*Escuela de Cine y Arte de La Paz*
FAIND	Faculdade Intercultural Indígena
FIDA	Fórum sobre Inclusão Digital nas Aldeias
FIOCRUZ	Fundação Osvaldo Cruz
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
FUNASA	Fundação Nacional de Saúde
GAPK	Grupo de Apoio aos Povos Kaiowá
GATI	Projeto Gestão Ambiental e Territorial Indígena
PCSAN	Programa Conjunto Segurança Alimentar Nutricional ONU/ Governo Brasileiro
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
JIGA	Jovens Indígenas Guarani e Kaiowá em Ação
MAS	*Movimiento al Socialismo*
MCDB	Museu das Culturas Dom Bosco
MEC	Missão Evangélica Caiuá
MS	Mato Grosso do Sul
MUSEF	*Museo Nacional Etnografia y Folklore*
NEPPI	Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas
ONG	Organização Não Governamental
ONU	Organização das Nações Unidas
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
ProExt	Programa de Extensão Universitária
SPI	Serviço de Proteção aos Índios
SPILTN	Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais
TI	Terra Indígena
TICs	Tecnologias da Informação e Comunicação
UCDB	Universidade Católica Dom Bosco
UEMS	Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFGD	Universidade Federal da Grande Dourados
UFMS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
UNI	União das Nações Indígenas
USP	Universidade de São Paulo
VIB	Vídeo Índio Brasil
VNA	Vídeo nas Aldeias

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Divisão do filme "*Jepea'yta* – A lenha principal" em cenas 270

Quadro 2 - Divisão do filme "*Yvy reñoi*, semente da terra" em cenas 282

Quadro 3 - Divisão do filme "*Ta`anga ymã* - imagens nunca morrem" em cenas 292

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Oficina de audiovisual da ASCURI. Fonte: O autor.	17
Figura 02	Oficina de audiovisual de Michele Kaiowá e Dani Kaiowá. Fonte: Michele Kaiowá.	26
Figura 03	Guerreiro Kaiowá em retomada. Fonte: Érick Hirata.	31
Figura 04	Teatral Maracangalha apresentando "*Tekoha*: Ritual de vida e morte do Deus Pequeno" em oficina audiovisual da ASCURI. Fonte: O autor.	38
Figura 05	Oficina de audiovisual de Michele Kaiowá e Dani Kaiowá. Fonte: Michele Kaiowá.	66
Figura 06	Oficina de audiovisual da ASCURI. Fonte: O autor.	86
Figura 07	Oficina de audiovisual da ASCURI. Fonte: O autor.	111
Figura 08	Grupo Teatral Maracangalha em oficina audiovisual da ASCURI na aldeia Piracuá. Fonte: O autor.	160
Figura 09	Oficina de audiovisual de Michele Kaiowá e Dani Kaiowá. Fonte: Michele Kaiowá.	201
Figura 10	Placa de trânsito próximo à região do "Massacre de Caarapó". Fonte: O autor.	222
Figura 11	Oficina de audiovisual da ASCURI. Fonte: O autor.	239
Figura 12	Placa Aldeia Pirakuá. Fonte: O autor.	320

RESUMO

Busco nesta tese demonstrar que em filmes do coletivo Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de MS - ASCURI existe uma historiofotia alternativa à conceituada por Hayden White e Robert Rosenstone que, pretendo, seja alcunhada pela noção de “etno-historiofotia”. Uma sondagem bibliográfica preliminar realizada desde antes do contato sugeriu que existiram e existem poucos historiadores ameríndios e pouca historiografia produzida por indígenas, porém, principalmente os trabalhos de Serge Gruzinski, Sanjay Seth e Michel-Rolph Trouillot, permitiram a indução de que os ameríndios quase sempre manifestaram sua historicidade que, em geral, permaneceu sem visibilidade. No tempo presente, esta historicidade tornou-se explícita por meios e modos diversos, mormente os relacionados ao audiovisual. Defendo que, não obstante as situações históricas desfavoráveis pelas quais têm passado ao longo dos séculos, parte das etnias do sul de MS têm aprimorado a sua produção e a divulgação de conhecimentos e saberes e, através de uma abordagem de história do tempo presente, demonstro que membros dos povos guarani, terena e kaiowá têm desenvolvido inúmeras iniciativas para assumir palpável protagonismo não somente em sua história, mas também em certa produção historiográfica a seu respeito, realizando diversificada produção audiovisual autoral, plena de historicidade, com indícios de importante e inédita historiofotia não canônica. Os seguintes filmes do coletivo são referenciados: “*Jepea’yta* – A lenha principal”, “*Yvy reñoi*, semente da terra”, e “*Ta`anga ymã* - imagens nunca morrem”. Também desenvolvo considerações sobre as relações entre cinema, audiovisual, história e os povos indígenas e apresento um painel com os principais videastas e coletivos indígenas mato-grossenses-do-sul.

Palavras-chave: Audiovisual; Cinema; Historiofotia; Guarani e Kaiowá; Terena.

ÑE'Ẽ MBYKY[1]

Ko che tese py xe achukase pe taángamyip pe Ascuri o kuereko petei hisotriofobia, daha ei ete ha'e umi mbo'e hara ha tembikua are kahara omobe'u haxa, Heyden White e Robert Rosenstone, che ahenoi se ichupe eteno-historiofobia xe rare ojapo. Tembikua'ahara, ha ojohu, pe mbo'e ojehu va'era kuare yma araka'e, te'yi kuera onhenhydy'ha ojejuka ra kuare, pe'a ha'e 1500, upe'a rere dahe tavei oime (tembisakue) AVA kuera, omonbe'ua teko rehegua. Ha pe kuaty'are mbayry mba'e (tembisakue) Serge Gruzinski, Sanjay Seth e Michel_Rolph troullt, omobeu'a uka xe ahexa haxo, AVA ha'e oi katura ochuka hava hesekua, okuere kovo historicidade ha ha'e kuera oi rekokuera rehegua, dojekuaayry ha doje kua'a ukai. Tembisakue ha ko'ango oi historicidade, upepe ha'e dojekua'a vei'tema, AVA kuera ojapo ky rei tembikua myi, ha xe ha'e mba'e jepe jehasaporaira yma araka'e, by te guive te'yi AVA omonhepyru, ha omo'y ha mbo'e kua'a, ojekua'uka hava. Xe ha'e onemo'arandua'a, yma ha ko'anga kua vara, xe ojoju ke, mbyteguive daha ei etero vepa te'yi AVA Kuera Ko MS. Mba'e katurete ha'e te'yi kaiowa, guarani, tereno, ou oi ojapo. Ta'angamyri ha ochuka teko rehegua, mba'e temy kua'are hegua, ochuka mba'e historicidade upe'a ojapo hese kuera, ha'e mboe'e historiografia, xe ohenoi uchupe historiofobia, dahaei ojoha echava. Xe onemo'arandu, pe ta'amyire pe Aseuri Jepea'yta. Yvy renoi ta'ango yma. Xe ave ojapo ha ahai upe'a rehegua oi'a ha'e a (tembisakue/mbo'e kua) teyi AVA xe ave ojapo ahai, mavapo ojapava. Ume mbo'e kua ta'angamyu, Ko MA Oime'a. Ahai hesekua.

Ñe'êmbarete: mboe'ekua, ta'angambyry, tembisakue, historiofotia.

[1] Tradução do Resumo para língua Guarani por Daniela Jorge João (Dani Kaiowá).

HU KOETI ÉXETINA[2]

Veómbonoa xokóyo ra ínzikaevo énjokea xoko múmune heu koêti Associação Cultural ítuke Realizadores Indígenas ítuke MS – ASCURI ápe koati éxetina xâne yuho Hayden White yoko Robert Rosenstone, ânja, ínzaxea ukeâti xoko éxetina xâne. Komomâa ûti úkeaku ra exetínatihiko ukeátine avô'o anahíxapu épemoa ápeyeane koane ákoyea axú'ina kopénoti íhae ámerica koane ákoyea axú'ina exetínati ítukehiko, iteá, hara kixó'oxo ítukevo Serge Gruzinski, Sanjay Seth yoko Michel-Rolph Trouillot, sikó kíxoahiko omópeokono éxetina yaneko mani koûrapu'ikea ne éxetinahiko, itea kôyeane ákoyea noxôati ra exetínati. Yara símokune ûti, enepora exetínati ákone tôpi vékoku koûrapu'ikeokono ra exetínati, anêkonemaka ne mumunéti. Indukínoa inzóneu, muhikóvatimo hé'oneokono motovâti ákoyea koyuhoâti ra koati exetínati yara sékulu, ápehiko po'i xâne xoko sul na MS itukoâti epó'oxo kopúhikoati ra exóneti, ukeâti kíxovoku koyúmakexeokono ra vekokútihiko yara koêku, énjokoa ra xanena Nguaránihiko, Têrenoe yoko Koíva enóhiko tûriu itukéti motovâti itûkopeovanehiko itukópa exetína koane hainá'iyea póhutine éxetinahiko, iteamaka xoko koati éxetina xâne, ákoti tôpi kixóvoku nóxeokono, koati exetínati, kixo'êkoti koati exetínati âvoti koyuhoâti. Enepohiko ra mumunéti koyuhoâti kuteâti: "Jepea'yta – Koati nokonéti yúku", "Yvy reñoi, ake poké'e", yoko "Ta ànga ymã – ako ivókeovoku ne noxóneti". Koyúhoamaka ûti ukeâti xoko sínema, kamonéti yoko mumunéti, exetínati yoko kopénotihiko koane éxokeokono painel ítukehiko koati yuixóvatihiko noxónetihiko yóko'o ítixopokuhiko ne itukoâtihoko íhae mato grosso do sul.

Kuxekúxoati ra emo'útihiko: Noxóneti emo'úti; Exetínati; Kaná'uti Exetínati, Koivá, Nguarani, Têrenoe.

[2] Tradução do Resumo para língua Terena por Arcenio Francisco Dias.

RESUMEN

En esta Tesis quiero demostrar que en las películas del colectivo Asociación Cultural de Directores Indígenas de Mato Grosso do Sul - ASCURI, existe una historiofotia diferente a la creada por los historiadores Hayden White y Robert Rosenstone, y la quiero llamar "etnohistoriofotia". Un estudio bibliográfico preliminar realizado desde la llegada de los europeos hasta la actualidad sugirió que ha habido pocos historiadores indígenas y ha habido poca historiografia producida por los propios indígenas. Sin embargo, los escritos de los historiadores Serge Gruzinski, Sanjay Seth y Michel-Rolph Trouillot me permitieron inferir que los amerindios casi siempre manifestaron su historicidad, que, en general, quedó sin visibilidad. Actualmente estas historicidades son más visibles principalmente por las películas que están haciendo los indígenas. Entonces digo que a pesar de las dificultades que han atravesado los pueblos indígenas en los últimos siglos, algunos pueblos indígenas han construido y difundido conocimientos. Y digo que al estudiar la historia de la actualidad, me di cuenta de que parte de los pueblos indígenas del sur de Mato Grosso do Sul, principalmente los pueblos Kaiowá, Guaraní y Terena, vienen haciendo películas que muestran sus saberes, sus historias, muestran su historicidad y esto les está haciendo crear su propia historiografía de una manera diferente que yo llamo historiofoto diferenciada. Estudié las siguientes películas de ASCURI: "*Jepea'yta* – La leña principal"; "*Yvy reñoi*, semilla de la tierra"; y "*Ta`anga ymã* - las imágenes nunca mueren". También reflexiono sobre las relaciones entre cine, historia y pueblos indígenas y presento un panel con los principales videoartistas y colectivos indígenas de Mato Grosso do Sul, Brasil.

Palabras clave: Audiovisuales; Cine; historiofotía; Guaraní e Kaiowá; Terena.

ABSTRACT

In this thesis, I seek to demonstrate that in films by the collective *Cultural Association of Indigenous Filmmakers from Mato Grosso do Sul, Brasil - ASCURI* there is an alternative historiophoty to that conceptualized by Hayden White and Robert Rosenstone, which, I intend, will come to be known by the notion of "ethnohistoriophoty". A preliminary bibliographic survey carried out since before contact suggested that there were and are few Amerindian historians and little historiography produced by indigenous people, however, mainly the works of Serge Gruzinski, Sanjay Seth and Michel-Rolph Trouillot, allowed the induction that the indigenous peoples almost always expressed their historicities that, in general, remained without visibility. In the present time, these historiographies has become explicit through different means and ways, especially those related to audiovisual. I argue that, despite the unfavorable historical situations they have experienced over the centuries, part of the ethnic groups in the south of MS have improved the production and the dissemination of their knowledge and, through a present-day history approach, I demonstrate that members of the Guarani, Terena and *Kaiowá* peoples have developed numerous initiatives to assume a palpable role not only in their history, but also in certain historiographical production about them, carrying out diverse authorial audiovisual production, full of historicity, with signs of important and unprecedented historiophoty non-canonical. The following films by the collective are referenced: "*Jepea'yta* – The main firewood", "*Yvy reñoi*, seed of the earth", and "*Ta`anga ymã* - images never die". Considerations are also made regarding the relationships between cinema, audiovisual, history and indigenous peoples and a panel is presented with the main video artists and collectives from Mato Grosso do Sul.

Keywords: Audiovisual; Cinema; Historiophoty; Guarani e Kaiowá; Terena

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 18

1 – CINEMA E HISTÓRIA 27

1.1 – AS POLÊMICAS PROPOSIÇÕES DE WHITE E DE ROSENSTONE 32

1.2 – A POSSIBILIDADE DE HISTORIOGRAFIAS NÃO EUROCÊNTRICAS 39

1.2.1 - **A batalha dos deuses pela historiografia** 42

1.2.2 - **A revolução silenciada pelo poder historiográfico** 46

1.2.3 - **A discreta historiografia preservada pelos Astecas** 53

1.2.4 - **Os Potiguar e a escritura da história de uma guerra que não era sua** 56

1.2.5 - **A História do massacre anunciado segundo os Guarani** 60

2 – OS AMERÍNDIOS E O AUDIOVISUAL 67

2.1 – OS INDÍGENAS E O POVOAMENTO DE MATO GROSSO DO SUL 68

2.1.1 - **Alguma história dos povos terena** 74

2.1.2 - **Alguma história dos guarani e kaiowá** 77

2.2 – O AUDIOVISUAL AUTORAL INDÍGENA COMO REFLEXÃO E REAÇÃO 87

2.2.1 - **O cinema indígena e o VNA** 88

2.2.2 - **O audiovisual autoral indígena em Mato Grosso do Sul** 112

2.2.2.1 - Abrísio da Silva Pedro 114

2.2.2.2 - Ação de Jovens Indígenas de Dourados (AJI) 115

2.2.2.3 - ASCURI 119

2.2.2.4 - BRO MC'S 119

2.2.2.5 - Daniela Jorge João (Dani Kaiowá) 126

2.2.2.6 - Dionédison Terena 133

2.2.2.7 - Erick Marky Terena – DJ Erick Terena 138

2.2.2.8 - Fórum de Discussão Sobre Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA) 142

2.2.2.9 - Grupo Jovens Conscientes 143

2.2.2.10 - Iván Molina 144

2.2.2.11 - Jovens Indígenas Guarani-Kaiowá em Ação (JIGA) – Ismael Morel 146

2.2.2.12 - Michele Perito Concianza (Michele Kaiowá) 149
2.2.2.13 - Ponto de Cultura *Teko Arandu* 150
2.2.2.14 - Sidney de Albuquerque e Ponto de Cultura Indígena *Yokone Kopenoti* 153
2.2.2.15 - *Tekoha* Guaiviry 157
2.2.2.16 - *Tekohas*, realizadores, associações e coletivos anônimos 159
3 – A ASCURI, OS FILMES, AS HISTÓRIAS 161
3.1 – AS ORIGENS E A HISTÓRIA 169
3.2 – *JEPEA'YTA* - A LENHA PRINCIPAL 202
3.3 – *YVY REÑOI*, SEMENTE DA TERRA 213
3.4 – *TA`ANGA YMÃ* - IMAGENS NUNCA MORREM 223
CONCLUSÕES POSSÍVEIS 240
REFERÊNCIAS 246
APÊNDICE A – Divisão em cenas de "*Jepea'Yta* – A lenha principal" 270
APÊNDICE B – Divisão em cenas de "*Yvy Reñoi*, Semente da Terra" 282
APÊNDICE C – Divisão em cenas de "*Ta'anga Ymã* – Imagens nunca morrem" 292
APÊNDICE D – Aspectos técnicos do audiovisual: referências introdutórias 310
APÊNDICE E – Atividades não acadêmicas desenvolvidas na metodologia 315

Manfrotto

INTRODUÇÃO[3]

Pesquisadores de inúmeras áreas do conhecimento frequentemente têm observado que boa parte dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul[4] encontram-se numa situação sofrível, resistindo há séculos a vários processos de espoliação de suas terras e de seus direitos[5]. A maioria deles[6] encontra-se na extensa faixa de fronteira[7] de MS e têm problemas em sua representação social na mídia de massa nacional e na local que, via de regra, os discriminam e divulgam falsidades a seu respeito[8] sendo que os mesmos figuram, amiúde, no imaginário[9] contemporâneo, nos livros didáticos, na história e historiografias nacionais em representações que lhes são bastante desfavoráveis. A opinião pública e o senso comum, outrora alimentados principalmente pelos meios de comunicação de massa e, atualmente, realimentados e reforçados pelas chamadas redes sociais e similares[10], facilmente manifestam conceitos e opiniões

[3] PÁGINA ANTERIOR: **Figura 01-** Oficina de audiovisual da ASCURI. Fonte: O autor.

[4] O Estado de MS possui a terceira maior população do país, com mais de cento e dezesseis mil indígenas. Cf.: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37565-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas-e-mais-da-metade-deles-vive-na-amazonia-legal>. Acesso em 31 ago. 2023.

[5] Cf.: Aguilera Urquiza (2013); Brand (1993; 1997); Chamorro e Combès (2015); Eremites de Oliveira (2016); Ferreira (2007); Galetti e Leonzo (2000); Martins (2003; 2012); Monteiro (1994); Pereira (1999; 2009; 2013); Pimentel (2012).

[6] Em MS são conhecidas ao menos onze etnias: **Kaiowá**, nos municípios de Amambai, Antônio João, Aral Moreira, Caarapó, Campo Grande, Cel. Sapucaia, Douradina, Dourados, Eldorado, Juti, Laguna Carapã, Maracaju, Paranhos, Ponta Porã, Tacuru e outros; **Guarani-Ñandeva**, nos municípios de Amambai, Antônio João, Caarapó, Campo Grande, Cel. Sapucaia, Douradina, Dourados, Eldorado, Japorã, Paranhos, Sete Quedas e outros; **Terena**, nos municípios de Anastácio, Aquidauana, Dois Irmãos do Buriti, Campo Grande, Dourados, Miranda, Nioaque, Rochedo, Sidrolândia, e outros; **Kadiwéu**, nos municípios de Bodoquena, Porto Murtinho, Campo Grande e outros; **Guató**, no município de Corumbá e outros; **Ofaié**, no município de Brasilândia, Três Lagoas, Campo Grande e outros; **Kinikinau**, nos municípios de Bodoquena, Porto Murtinho, e outros; **Atikum** no município de Nioaque e outros; **Camba** no município de Corumbá; **Ayoreo** e **Chamacoco** no município de Porto Murtinho; e outros (Chamorro; Combès, 2015).

[7] A faixa de fronteira de MS corresponde a quase dez por cento da brasileira: 386 quilômetros com a Bolívia e 1.131 com o Paraguai, totalizando praticamente metade do território do estado de MS. A grande maioria dos povos indígenas de MS habita nela. A faixa está sob regras especiais de uso do solo, de propriedade e de exploração econômica (Aguilera Urquiza, 2013). Os municípios da faixa de fronteira estão sob legislação específica para áreas de segurança nacional - Lei N° 6.634 /1979, regulamentada pelo Decreto N° 85.064/1980. Disponível em:<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/28009-ibge-divulga-relacao-dos-municipios-na-faixa-de-fronteira>. Acesso em: 17 nov. 2021.

[8] Cf.: Viudes (2009); Foscaches (2010); Maldonado (2014).

[9] Para o conceito de imaginário ver: Bartolomé Ruiz (2004) e Maffesoli (2001).

[10] Exemplo notório em uma das revistas de grande circulação no país disponível em: <https:// veja.abril.com.br/politica/visao-medieval-de-antropologos-deixa-indios-na-penuria/>; e em: <https://

equivocadas ou mesmo falaciosas sobre os indígenas[11] por todo o país[12].

Uma sondagem documental preliminar[13] realizada desde antes do contato me sugeriu que existiram e existem poucos historiadores ameríndios e pouca historiografia produzida por indígenas[14] o que poderia ser uma das causas a contribuir para esta situação de desinformação generalizada. Por outro lado, uma revisão bibliográfica da História indígena, Antropologia e Etno-história mais recente[15] evidenciou que, a partir da década de 1980, importantes pesquisadores do tema, principalmente após as obras de João Pacheco de Oliveira Filho, John Manuel Monteiro, Viveiros de Castro, Lúcio Tadeu Mota, Manuela Carneiro da Cunha[16], dentre outros, observaram que os indígenas nunca foram, nem são, indefesos ou ingênuos, como alguns simpatizantes da causa ou ativistas prematuros inicialmente defendem; nem foram ou são heróis, santos ou mártires como certa leitura ou literatura oficial ou romântica propagandeou inúmeras vezes; mas, sim, sempre tiveram protagonismo em sua história, ora de forma consciente, ora de forma reflexiva ou responsiva, ora pacífica, ora resiliente ou ora violentamente, mas nunca passivos, ausentes ou submissos. E ainda, que, em alguns períodos, pode-se pensar que procederam reflexões, manifestos e registros críticos sobre as situações

---

sul21.com.br/ultimas-noticias-geral-noticias-2/2012/11/guarani-kaiowa-exigem-direito-de-resposta-de-veja/>. Acesso em: 15 nov. 2021

[11] Reação de diversas entidades e organizações esclarecendo equívocos veiculados pela grande imprensa, apontados na nota anterior, disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Direitos-Humanos/Campanha-reivindica-direito-de-resposta-aos-guaranis-kaiowas/5/26298>; e em: <https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/Revista_Veja_direito_de_resposta_aos_Guarani_e_Kaiowa_ja/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

[12] Ver como exemplo, a respeito do mesmo assunto, outra conhecida reportagem da revista Veja disponível em: <http://veja.abril.com.br/050510/farra-antropologia--oportunista-p-154.shtml>. Acesso em: 02 nov. 2014.

[13] Cf.: Santos; Nicodemo; Pereira (2017); Hans Staden (2010); Furlong (1938, 1969); Schaden (1952); Leite (1938); Hauber (1991), Rípodas Ardanaz (1984); dentre outros.

[14] Exceção que confirma a regra mas que forneceu aportes fundamentais para feitura desta Tese é a ainda incipiente porém importante produção de pesquisas realizadas por ameríndios pelas: Faculdade Intercultural Indígena (FAIND); Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAnt) e Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UFGD, Dourados, MS; e por diversos programas de pós-graduação da UCDB e UFMS, Campo Grande, MS, dentre outros. Cf.: Baltazar (2010, 2022); Benites, Eliel (2014, 2021); Benites, Tonico (2012); Cáceres (2021); Conscianza (2022); Domingues (2021); Duarte (2022); Eloy Amado (2014, 2019); Galache (2017); João (2011); Lescano (2021); Lopes, Inair (2022); Lopes, Inaye (2022); Martins (2020); Miranda (2006); Oliveira (2013); Pavão (2021); Pedro (2020); Peralta (2022); Pereira (2020); Pires (2022); Santos (2015); Souza (2021); Vera (2022); Veron (2022).

[15] Cf.: Monteiro (1994), Neumann, Boidin (2017), Navarro (2022), Kopenawa, Albert (2015), Krenak (2015), Fausto (2012)

[16] Exemplos, dentre inúmeros outros: Carneiro da Cunha (2009, *passim*); Monteiro (1984, *passim*); Mota (2013, 2014, *passim*); Oliveira Filho (1988, 1999, 2012, 2016, *passim*); Viveiros de Castro (1992, 2002); Chamorro (2022, *passim*).

política, social, econômica, cultural, religiosa e outras, de sua época. Registros e reflexões estas que, acredito, embora não tenham seguido os rigores estéticos ou teóricos das instituições atuais – ou de outrora -, poderiam, de alguma forma, ser pensadas como prenhas de algum tipo de historicidade, e até mesmo como possibilidades de historiografias outras, não canônicas[17], diferentes das comumente concebidas em especial desde o século XIX pelos povos ocidentais brancos do hemisfério norte.

Como se trata de experimentar algo incomum e com características interdisciplinares e transversais, que extrapolam as searas da História ou da Antropologia, mesclando, dentre outros, aspectos comunicacionais, produções artísticas, questões de linguagens técnicas, conteúdos jornalísticos, análises de filmes, tecnologias audiovisuais etc., apresento, no capítulo que segue, alguns aportes acerca da tecnologia do cinema[18] e de suas complexas relações com a História. Dentre outros, trago: José D'Assumção Barros que, em diversas obras, ofereceu amplo painel a respeito; Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior, que também produziu significativos trabalhos acerca da gênese, do desenvolvimento, encontros e desencontros entre a Estética, os Estudos de Cinema, a História do Cinema e a Historiografia tradicional eurocentrada[19], bem como a "domesticação" do filme e sua inclusão nas operações historiográficas francesa e brasileira; além de Marc Ferro, Jorge Nóvoa, Michlele Lagny, e outros que também acrescentaram importantes reflexões. Por óbvio, deixo claro que não pretendi esgotar toda a bibliografia ou todo o conhecimento acumulado nestas ciências, nem apresentar seu estado da

---

[17] Com propósito didático, utilizo o termo "canônico", como em: "história canônica", "modelo canônico", ou ainda "historiografia canônica" e similares, não no sentido vinculado à religião, mas, sim, para qualificar como convencionais, como tradicionais ou como respeitosos ou seguidores das normas, modas e modelos sociais ou academicamente aceitos, as escrituras, ideias, obras, artes ou costumes produzidos, tanto no período em que foram escritas, pensadas ou realizadas, quanto na atualidade.

[18] Com o objetivo de tornar palatável ao leitor não iniciado na seara do audiovisual a terminologia que utilizo nas observações dos filmes autorais dos ameríndios de Mato Grosso do Sul que serão referenciados ofereço, no Apêndice D, p. 310, informações acerca das tecnicidades do audiovisual e explicito, de forma rápida, algumas noções e conceitos de autores clássicos na área como Jacques Aumont, Sergei Eisenstein, Syd Field, Bill Nichols, Ismail Xavier, dentre outros.

[19] Com propósito didático, utilizo o termo "eurocentrado" como em: "historiografia eurocentrada", "tradições historiográficas eurocentradas", "teorias eurocêntricas" e similares, para qualificar, genericamente, movimentos, disciplinas, tradições, epistemologias ou outros movimentos intelectuais que podem ser identificados por guardarem fortes vínculos com a tradição de pensamento baseado na lógica cartesiana e em postulados relacionados à Revolução Francesa, que começou a se espalhar pela Europa a partir do século XV e teve incremento exponencial após o século XVII por boa parte do que até pouco tempo era identificado na mídia de massa como "primeiro mundo" (e que, atualmente, de forma genérica, é chamado de "países desenvolvidos") e que se tornou uma visão de mundo que conseguiu grande hegemonia também sobre o pensamento, a produção intelectual e outras atividades das regiões anteriormente conhecidas como segundo e terceiro mundos, atualmente alcunhadas como "periféricas".

arte, mas apenas oferecer um apoio inicial a um eventual leitor neófito e auxiliar futuras pesquisas mais específicas.

Trago, ainda, alguns subsídios que embasaram as análises dos filmes onde procuro observar não somente a complexidade da produção e indústria cinematográficas, como também a dificuldade em sua análise teórica nas diversas áreas acadêmicas e, ainda, a trajetória, talvez algo lenta e tardia na seara das Histórias, em admitir, assimilar e desenvolver teorias e práticas de lida com o audiovisual.

Na sequência, no subcapítulo 1.1 deste mesmo primeiro capítulo, embora ainda trate de certas especificidades a respeito do audiovisual, apresento conceitos e ponderações que são bastante relevantes para o desenvolvimento da ideia central da Tese. Dedico ali, certo detalhamento a um neologismo desenvolvido na década de 1980 por Hayden White, originariamente de forma algo despretensiosa ou provisória e que, posteriormente, foi recuperado e aprofundado por Robert Rosenstone: o conceito de "historiofotia[20]". Com os aportes importantes de Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior e outros, percebi que este conceito, inicialmente concebido para manejo de estilos específicos de cinema, mormente do chamado cinema *mainstream*[21], poderia ser ampliado de forma a desenredar o potencial historiográfico que entrevejo em parte do audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul.

No capítulo segundo, exponho ponderações sobre algumas obras de autores que desenvolveram pesquisas nas quais encontraram evidências bastantes importantes sobre o protagonismo de alguns povos ameríndios nas reflexões sobre sua historicidade no passado. Também apresento pesquisadores que desenvolvem reflexões, argumentos e críticas a respeito da forma como tem sido produzida a escrita da História, mormente a que no tempo presente costuma ser chamada de eurocêntrica[22].

---

[20] Criado por Hayden White e desenvolvido por Robert Rosenstone, dentre outros, para designar a 'representação da história por meio de imagens visuais' ou a 'plasmagem da história em imagem', o termo historiofotia será melhor definido e referenciado no capítulo primeiro.

[21] Termo de origem inglesa (literalmente: "corrente principal") usado para indicar algo que diz respeito à cultura popular, disseminado principalmente pelos meios de comunicação de massa. Inicialmente referindo-se às artes, seu uso expandiu-se incluindo coisas que são comuns, têm laços familiares e comerciais e estão disponíveis às massas e ao público em geral. Também pode significar a corrente de pensamento mais geral, mais comum, de maior sucesso econômico, ou tendência da moda em determinada cultura. Usualmente um conteúdo *mainstream* tem apelo comercial e grande divulgação pelos meios de comunicação em geral.

[22] Utilizo os termos eurocêntrico e eurocentrismo de forma ampla, para designar tanto crenças na superioridade dos povos europeus; quanto a ignorância em relação a qualquer história ou historiografia que não tome como ponto de partida e referência central a história da Europa; ou ainda a ideia de que a Europa e seus elementos culturais são referência no contexto de composição de toda sociedade moderna; bem como o ponto de vista

Em especial nas pesquisas de Eduardo Santos Neumann e Capucine Boidin, divulgadas em 2017, ou no recente trabalho de Eduardo Navarro (2022), observei e apresento exemplos de registros de como ameríndios brasileiros produziram no passado, de próprio punho, textos plenos de historicidade, que manifestam de forma irrefutável suas visões de mundo críticas e reflexivas.

De outro lado, os trabalhos de Sanjay Seth, Michel-Rolph Trouillot e Serge Gruzinski revelam aportes para a reflexão e a ressignificação sobre a historiografia dos povos originários, tanto ameríndios como de outras paragens. Grosso modo, o historiador Gruzinski (1999) observou que os ameríndios "contavam" sua história com as tecnologias às quais tinham acesso à época e, portanto, traziam consigo sua historicidade e faziam sua historiografia – não canônica – que, de alguma forma, sobreviveu até nossos tempos.

Já o haitiano Trouillot (2016) traz em *Silenciando o passado: poder e a produção da história* importantes reflexões sobre a escrita da História, a escrita da escrita da História, suas relações com o presente, com os poderes constituídos e de que forma estes se mesclam, se anulam ou se recriam e, via de regra, resultam em "apagamentos" de histórias e historiografias, bem como na negação de posturas coerentes por parte de pesquisadores em relação às questões políticas, econômicas e sociais suas contemporâneas, e a relação delas com o passado – ou com a "ausência" de passado. Ancorado na "esquecida" Revolução Haitiana, o autor não se restringe a ela e desenvolve amplo painel que convida à reflexão sobre outras historiografias silenciadas, como a dos ameríndios.

Não menos importante para o balizamento que sustenta a relevância que delego ao audiovisual autoral[23] dos povos indígenas de MS é "*Razão ou Raciocínio? Clio ou Shiva?*" do historiador Sanjay Seth (2013), obra sucinta que, entretanto. questiona com profundidade a

---

de que a Europa é a protagonista da história da humanidade, centro dos acontecimentos mundiais e responsável pelas mudanças vividas pelas sociedades até o tempo presente; adequando-o ao contexto da argumentação de forma facilmente perceptível. Em boa parte das menções, mormente as que se referem a períodos posteriores ao final do século XIX, também englobo nestes termos os Estados Unidos da América e os países desenvolvidos do ocidente no tempo presente (outrora alcunhados como "primeiro mundo") e, em algumas situações, até mesmo nações desenvolvidas do oriente como o Japão. Para uma discussão mais detalhada ver: Santos, Nicodemo, Pereira (2017); Macedo (2020); Seth (2021); dentre outros.

[23] Utilizo, sempre que possível, os termos "autoral" ou "produção audiovisual autoral" em seu sentido literal, isto é, para referenciar filmes com autores indígenas, sobre temas correlatos, com estes majoritariamente na produção e no elenco, realizados e veiculados pelos mesmos (embora, eventualmente, em parceria com não indígenas). Não utilizo o termo no sentido de "Cinema Autoral" conforme colocado, dentre outros, por André Bazin (1991), e costumeiramente usado para definir, a partir de meados do século passado, produções relacionadas ou identificadas com a revista "*Cahiers du cinéma*", com os movimentos "*Nouvelle Vague*", "Cinema Novo", ou similares. Eventuais exceções serão identificadas.

tradição histórica ocidental. Esta não passaria, em última instância, de um código, de uma linguagem. E, sendo assim, somente poderia registrar – ou historiografar – essa tradição ocidental, sendo incapaz de traduzir – ou produzir – o passado de povos não ocidentais.

Tais autores, dentre outros, forneceram pontos importantes para a realização desta pesquisa[24] que serviram de balizas para sustentação de minhas sugestões acerca de certo protagonismo dos videastas[25] indígenas de MS na escrita, ou melhor, na gravação de sua história. Por meio do raciocínio indutivo percebi que era possível que, no tempo corrente, algumas etnias[26] poderiam estar desenvolvendo certo tipo de produção de conhecimento permeado de historicidades. Esta produção, entretanto, muito provavelmente não estaria obedecendo as convenções do letramento ocidental que ditam as normas cultas do pensamento dominante de nossa sociedade atual (via de regra branco, cristão, masculino e consumista) e nem os principais padrões acadêmicos historiográficos tradicionais; mas sim tentando, não necessariamente de forma estruturada, planejada ou teorizada, gerar produções que, talvez intuitivamente, estabeleceriam e registrariam análises críticas e reflexivas sobre sua situação histórica (Oliveira Filho, 2012) e sua historicidade.

No capítulo seguinte relembro, também resumidamente, as principais movimentações e episódios desses povos – e de outros que foram extintos – e seus envolvimentos nas circunstâncias da construção e colonização da região Centro-Oeste. Utilizo para tal aportes de

---

[24] Deixo claro, porém, que, embora possa parecer algo paradoxal, não pretendo que as ponderações e articulações dos pesquisadores, intelectuais e artistas, dentre outros, lembrados ou citados acima e a seguir sejam tomadas como "teorias de fundo", base epistemológica ou paradigmas teóricos. Nem que sejam encarados como verdades absolutas ou, ainda, que indiquem uma eventual filiação minha às suas escolas ou tendências intelectuais, culturais, acadêmicas, ou políticas. Tais autores forneceram-me ideias, apontaram direções, indicaram problemas, percalços e buracos no caminho e, sobretudo, cobraram-me, cada um a seu modo, certa coerência e ética no trato com minhas palavras, ideias e ações. Persigo-as com vigor, porém, ciente de caminhar por veredas históricas algo inusitadas – quase intransponíveis, cheguei a pressentir. Forneceram-me ferramentas e abriram horizontes, ora em harmonia, ora contradizendo-se, porém não "amarraram" a Tese que, conforme já lembrei, trabalha sobre terrenos algo singulares, com forte caráter transdiciplinar, pluriparadigmático e, em alguma medida, multicosmológico, se é que me faço entender. Pode inclusive, se mostrar improvável – no sentido de que a hipótese atual não possa ainda ser provada, apenas conjecturada e testada. São, portanto, sugestões de abordagens para as reflexões sobre a História que me contam os filmes dos indígenas desse velho Centro-Oeste.

[25] Autores, realizadores, diretores, atores, operadores e outros profissionais ou amadores atuantes em produções de vídeo.

[26] Os membros de um grupo étnico compartilham certas crenças, valores, hábitos, costumes e normas, devido a seu substrato comum. Definem-se a si mesmos como diferentes e especiais devido às características culturais. Etnicidade significa identificar-se com, e sentir-se parte de um grupo étnico e exclusão de outros devido a esta filiação. Normalmente os indivíduos costumam ter mais de uma identidade grupal (Aguilera Urquiza; Pereira; Prado, 2014, p. 41).

etnógrafos, etno-historiadores, arqueólogos, antropólogos e outros pesquisadores, alguns deles ameríndios, principalmente das etnias terena, kaiowá e guarani. Na sequência, apresento um painel sucinto sobre a gênese do envolvimento dos povos originários com o cinema desde o início do século XX até o surgimento do Vídeo nas Aldeias[27] (VNA) e suas consequências para o audiovisual indígena no país. Neste mesmo segundo capítulo detalho, em sequência, o resultado de trabalho de campo com a apresentação dos principais grupos indígenas envolvidos com o audiovisual que foram localizados em Mato Grosso do Sul no tempo presente. Desenvolvi, principalmente via metodologia de pesquisa da História Oral, entrevistas[28] com boa parte dos atores, fotógrafos, roteiristas, diretores, jornalistas e outros videastas, profissionais ou amadores que, aproximadamente nas últimas três décadas, têm ou tiveram algum tipo de relação com o cinema na região.

O conhecimento proporcionado por esse trabalho de campo pretérito colocou-me em contato com uma surpreendentemente vasta quantidade de obras audiovisuais de diversos tipos e estilos. Produzidas por grupos também distintos, algumas delas puseram-me atento à uma historicidade latente de forma bastante acentuada, dentre as quais selecionei as três que analiso com mais vagar, já no terceiro capítulo: “Jepea’yta – A lenha principal”, “Yvy reñoi, semente da terra”, e “Ta`anga ymã – imagens nunca morrem”[29]. Foram realizadas (algumas delas em parceria com não indígenas) pela Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI[30], cuja gênese, dinâmica e desenvolvimento procuro descrever por meio das entrevistas com alguns de seus fundadores. Este coletivo tem uma produção prolífica porém com preocupações, estilo e formas de atuação algo diferenciadas da grande maioria dos videastas e grupos ameríndios que lidam com o audiovisual em outras regiões do país. Boa

[27] Projeto e organização idealizada pelo indigenista francês naturalizado brasileiro Vincent Carelli que a partir de 1986 passou a disponibilizar câmeras, fitas e oferecer treinamento para diversos povos indígenas pelo país, que começaram então, com seu apoio e de outros colaboradores, produzir cultura midiática. Oficialmente o Vídeo nas Aldeias (VNA) existe desde 1987. Inicialmente colocava “a câmera como ferramenta de comunicação entre comunidades indígenas e não indígenas; aos poucos o projeto transformou-se em uma escola de cinema para índios” (Araújo, 2010, p. 10). Será melhor detalhada adiante. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>; e em: <https://issuu.com/videonasaldeias/docs/pdf_livro_baixa_28-20-2011_inteiro>. Acesso em: 18 Jun. 2023.

[28] Embora tenham sido iniciados anteriormente, os aspectos formais da pesquisa começaram a ser consolidados em Corrêa (2015) (onde podem ser encontrados os questionários e mais detalhes sobre a metodologia) e em outras comunicações, entrevistas, artigos, e livros, e aqui prossegue aperfeiçoado e atualizado. O trabalho é dinâmico e segue em curso.

[29] A decupagem e a divisão em cenas dos filmes encontram-se respectivamente nos Apêndices A, B e C.

[30] Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC_EvIOBMTbte94t3YtJWT_Q>; em: <https://www.instagram.com/ascuriorg/>; e em: <https://twitter.com/ascuriorg>. Acesso 18 Jun. 20223.

parte destes últimos, via de regra têm realizações eventualmente originadas ou influenciadas pela obra do indigenista Vincent Carelli e sua organização Vídeo nas Aldeias que, junto a cineastas, professores, antropólogos, acadêmicos e outros simpatizantes da causa indígena têm desenvolvido, desde a década de 1980, um magnífico trabalho, de mérito internacionalmente reconhecido.

Embora tenha uma repercussão mais limitada, as realizações da ASCURI trazem algumas peculiaridades que despertaram-me a atenção e levaram-me ao desenvolvimento da pesquisa que funda esta Tese. Busco com ela demonstrar que em filmes deste coletivo existe de uma historiofotia alternativa à conceituada por Hayden White e Robert Rosenstone, que, pretendo, seja alcunhada pela noção de “etno-historiofotia”. Embora existam e existiram poucos historiadores ameríndios e pouca historiografia produzida por indígenas[31], como a sondagem bibliográfica preliminar mostrou, esta mesma sondagem permitiu a indução de que eles quase sempre manifestaram sua historicidade que, em geral, permaneceu sem visibilidade. No tempo presente parece-me que tal historicidade tornou-se explícita por meios e modos diversos, mormente os relacionados ao audiovisual.

Defendo então que, não obstante as situações históricas desfavoráveis pelas quais têm passado ao longo dos séculos, parte das etnias do sul de MS têm aprimorado a sua produção e a divulgação de conhecimentos e saberes e demonstro que membros dos povos guarani, terena e kaiowá têm desenvolvido inúmeras iniciativas para assumir certo protagonismo não somente em sua história, mas também em certa produção historiográfica a seu respeito, realizando diversificada produção audiovisual autoral, plena de historicidade, com indícios de importante e inédita historiofotia não canônica.

Finalizo trazendo, nos apêndices A, B e C, a decupagem dos filmes analisados; no D, aportes básicos acerca da tecnologia e linguagens do cinema e audiovisual que podem auxiliar os não iniciados; e, no apêndice E, atividades não acadêmicas experimentadas na metodologia, no constructo teórico e na práxis da pesquisa.

[31] Cf.: Santos; Nicodemo; Pereira (2017).

Figura 02: Oficina de audiovisual de Michele Kaiowá e Dani Kaiowá.

Fonte: Michele Kaiowá.

1 - CINEMA E HISTÓRIA

As relações entre cinema e história são antigas e complexas, iniciam com o surgimento da chamada sétima arte no final do século dezenove (Costa, 1995) e seguem, em tempos de convergência midiática (Jenkins, 2009), cada vez mais intrincadas. O estudo sistemático destas relações, entretanto, é mais recente, datando de meados do século passado. Em pleno ano 2000, Peter Burke (2004), se questionava sobre a incapacidade e a demora dos historiadores em "enxergarem o visual":

> É bem possível que historiadores ainda não considerem a evidência de imagens com bastante seriedade, a tal ponto que uma discussão recente falou da 'invisibilidade do visual'. Como observado por um historiador da arte, 'historiadores (…) preferem lidar com textos e fatos políticos ou econômicos e não com os níveis mais profundos de experiência que as imagens sondam', enquanto outro historiador refere-se à 'condescendência em relação a imagens' que isto implica. Relativamente poucos historiadores trabalham em arquivos fotográficos, comparado ao número desses estudiosos que trabalham em repositórios de documentos escritos e datilografados. Relativamente poucos periódicos históricos trazem ilustrações e, quando o fazem, poucos colaboradores aproveitam essa oportunidade. Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões. Por que isso acontece? (Burke, 2004, p. 12, parênteses no original).

A 'resposta' de Roger Chartier não parece muito acalentadora: "Por falta de interesse ou de competência, os historiadores das sociedades ou das culturas negligenciaram durante muito tempo as fontes iconográficas, deixadas à erudição museográfica ou ao comentário estético (Chartier, 1993, p.405)". Conforme Castelo, Cecatto e Fernandes (2015), além de Chartier e Burke, vários outros historiadores culturais como Sandra Pesavento (2003) e Eduardo França Paiva (2006) também destacam a "invisibilidade visual" que, por muito tempo, perdurou entre os historiadores, que inexplicavelmente, após décadas da implementação das imagens em movimento ainda priorizavam os documentos escritos e negligenciavam os filmes.

Tais comportamentos por parte dos colegas de ofício é algo curioso, uma vez que o cinema é uma forma artística de expressão múltipla (música, teatro, literatura, fotografia, artes visuais etc.) que se transformou numa indústria específica, interferiu na história contemporânea e foi transformado por ela. Lentamente, entretanto, pesquisadores da história política ou história cultural, dentre outros, começaram a estudar seus usos, recepções, apropriações dos discursos,

práticas e filmes. O cinema pode ser encarado: como fonte; como agente que interfere no processo histórico; como tecnologia de apoio para o trabalho historiográfico; como meio para representação historiográfica; como um processo que pode ser historiado; como registro de representações sociais e visões de mundo; como formas de agir sobre as sociedades e formar opinião, iludir ou denunciar; dentre outras interações possíveis (Barros, 2014).

O cinema interfere na História e com ela se entrelaça numa parceria com intermináveis possibilidades: como forma de expressão é fonte para compreender a realidade que o produz, como meio de representação possibilita novas formas de divulgação da historiografia, mas, apesar de ser um dos grandes agentes históricos da contemporaneidade, seu uso na História, da mesma forma que as fontes não documentais, é relativamente recente. Os chamados 'filmes de História' tem duplo vínculo com a História pois além de serem fontes sobre os processos históricos durante sua produção, são também fontes para estudo das representações historiográficas. Por eles é possível estudar a História (enquanto objeto de conhecimento) e também as próprias representações e concepções historiográficas (História enquanto campo de conhecimento) discutindo a historiografia em seus diversos níveis. Com os 'filmes de História' de diversos tipos o cinema penetra o mundo dos historiadores e não apenas o mundo dos acontecimentos históricos examinados de longe pelos historiadores (Barros, 2014).

Parece haver algum consenso entre os pesquisadores, críticos, cineastas e teóricos que discorrem sobre o cinema e o audiovisual acerca de que um dos principais fatos para sua evolução até os dias de hoje é o surgimento da fotografia, próximo ao início do século XIX, atribuído ao francês Niépce e, posteriormente, o desenvolvimento de uma linguagem fotográfica, da qual a linguagem cinematográfica herdou quase todos os elementos[32].

Com relação à interpretação e análise dos filmes não existe consenso semelhante. Tanto as observações de uma audiência de amadores ou de cinéfilos, quanto a reportagem ou a crítica do tipo jornalístico, ou ainda, as análises e estudos acadêmicos em toda sua variedade, inclusas as abordagens no campo historiográfico[33], parecem ser algo controversos entre si e primarem pelo não rigor em relação a uma metodologia, seja ela científica ou não (Gomes, 2004). Parece haver apenas certa concordância num tipo de procedimento de análise fílmica

[32] No Apêndice E apresento alguns aportes básicos acerca das linguagens e tecnologias cinematográficas, que podem tornar palatável ao leitor não iniciado na seara do audiovisual a terminologia que utilizarei nas observações críticas dos filmes e na atuação dos realizadores indígenas.

[33] Cf. Santiago Júnior (2012, p. 165).

que deve “desconstruir” o filme, decupando-o e decompondo-o, isolando os elementos que constituem o todo, para, de alguma forma, tentar entender as relações entre eles e como se articulam na produção de significado ou de sentido da obra (Cf.: Gomes, 2004; Kubota, 2012; Penafria, 2009). Conforme afirma Jacques Aumont, entretanto, “não existe teoria do cinema unificada que cubra todos os aspectos do fenômeno cinematográfico e seja universalmente aceita [mas, sim] muitos trabalhos teóricos cuja extensão e coerência são variáveis, e com preocupações muito diversas” (Aumont; Marie, 2006, p. 289).

Santiago Júnior (2012) aponta a existência de duas “correntes” de trabalhos na historiografia tradicional brasileira que trabalha com cinema: uma história social, mais flexível nos métodos e propostas, menos cerrada no aporte teórico, com amplas problematizações (cinema e política; relações com instituições; Igreja; Estado; dinâmicas sociais de produção dos filmes; circuitos de exibição; salas de cinema; intervenções políticas; relações institucionais de poder; políticas culturais; relações de produção de imagens), representada por pesquisadores como Mônica Kornis, Maria Helena Capelato, Marcos Silva, Sheila Schvarzman, Soleni Fressato, Jorge Nóvoa, Eduardo Morettin, dentre outros (Santiago Júnior, 2012, p. 164).

Já numa outra corrente, uma história cultural questiona as representações culturais da realidade; as apropriações e as identidades sociais no cinema; o campo da reflexão sobre a representação cinematográfica da história; preocupa-se com construções culturais das subjetividades; identidades, topografias e comunidades interpretativas; observa a intertextualidade entre diferentes linguagens partindo de um referencial teórico mais fechado em conceitos de Roger Chartier (1991), e tem como principais obras as de Alcides Ramos, Sandra Pesavento, Nunes Davi, Mirian Rossini e José d’Assunção Barros.

Anteriormente, ainda em seu painel, Santiago Júnior (2012, p. 153) identifica duas fortes tradições nos primórdios dos discursos históricos com o cinema: a história do cinema *stricto sensu*, que toma o filme como foco principal de interesse e o cinema como objeto e fim em si mesmo, com referências, metodologias e preocupações próprias, e que dialoga com a teoria do cinema; e uma história a partir do cinema, realizada pela historiografia acadêmica, a qual toma o cinema como fonte para analisar a sociedade e firmou-se a partir da obra de Marc Ferro, chamada de “relação cinema e história” (Nóvoa, 2008).

Esta historiografia tradicional rejeitou a semiologia, a estética e formou as próprias referências,

definindo-se como um discurso histórico diferente do elaborado pela história do cinema; que, por sua vez, ficou mais próxima dos incipientes estudos do cinema, da "política dos autores[34]" e do estruturalismo, com nomes como Jean Mitry, Christian Metz, Rudolph Arnheim, Erwin Panofsky, André Bazin, Sergei Eisenstein, Georges Sadoul e outros ligados à filosofia, à história da arte, à crítica de cinema, aos cineastas e, na academia francesa a uma investigação com rigor analítico e fortemente teórico do cinema.

Após ter acompanhado a inclusão do cinema entre os objetos da historiografia francesa e brasileira, a domesticação do filme na operação historiográfica e a sobrevivência dos marcos iniciais dessa inclusão nas pesquisas, observado alguns aspectos da história da constituição do cinema como objeto historiográfico, propõe, ao final, um diálogo sistemático com a teoria da história e a própria história do cinema.

O autor destaca como principais publicações: "Cinema e História do Brasil", de Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, na década de 1980; em 1992 Mônica Almeida Kornis realiza um panorama na revista Estudos Históricos; em 1993 a compilação de artigos de Marc Ferro "Cinema e História" de 1977 é traduzida; as dissertações e teses de Eduardo Morettin (1994), Cláudio Aguiar Almeida (1993), Alcides Freire Ramos (1996); a partir de 1995 "O olho da história", revista do Núcleo de Produção e Pesquisas das Relações Imagem-História da UFBA; em 1997 "História e Imagem: o caso do cinema e da fotografia" de Ciro Cardoso e Ana Maria Mauad, capítulo da coletânea "Domínios da história" (Cardoso; Vainfas, 1997); a tradução da coletânea "Passado Imperfeito" em 1997 por Mark Carnes; em 2001 a coletânea "A História vai ao cinema" de Marisa de Carvalho Soares e Jorge Ferreira. Em 2007 há um deslocamento do padrão com discussões mais amplas em "História e cinema: dimensões históricas do audiovisual" organizado por Maria Helena Capelato, Eduardo Morettin; Marcos Napolitano e Elias Tomé Saliba, com textos principalmente de professores da USP. Já em 2009 o Núcleo Oficina História da UFBA lança "Cinematógrafo: um olhar sobre a história" organizado por Jorge Nóvoa, Soleni Fressato e Kristian Feigelson, uma coletânea internacionalista misturando textos brasileiros com importantes debatedores da historiografia internacional como Marc Ferro, Pierre Sorlin, Michele Lagny e Robert Rosenstone[35].

---

[34] Na década de 1950 críticos e cineastas inovadores como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e outros passaram a reconhecer certas filmografias como obras de arte produzidas por realizadores dotados de grande talento e genialidade, e começaram a defender que a história e a filosofia deveriam proceder uma análise de tais filmes como obra de artista (cf. Bernardet, 1994, *apud* Santiago Júnior (2012, p. 153).

[35] PRÓXIMA PÁGINA: **Figura 03** - Guerreiro Kaiowá em retomada. Fonte: Érick Hirata.

1.1 - AS POLÊMICAS PROPOSIÇÕES DE WHITE E DE ROSENSTONE

Algumas das observações dos autores citados anteriormente fazem referência a conceitos desenvolvidos por Robert A. Rosenstone[36] na obra "A história nos filmes, os filmes na história", dentre outras. Nestes trabalhos o historiador norte-americano, que tem uma considerável experiência na área do audiovisual, propõe, de forma algo inédita, um envolvimento entre a história e o cinema que me serve de importante baliza para tentar equilibrar as aproximações entre história, audiovisual, etno-história, antropologia, cinema e mídia, que pretendo realizar, para demonstrar a hipótese de que existe uma historicidade a ser desvendada no cinema ameríndio de MS:

> Em minha busca por uma maneira nova e mais expressiva de redigir o passado, deparei-me pela primeira vez com a critica pós-estruturalista da prática histórica que encontramos na obra de críticos como Hayden White e Frank Ankersmith. Seus escritos forneceram uma base intelectual para meus estudos sobre cinema, pois permitiram que eu visse as limitações da história tradicional e, por conseguinte, sugeriram as possibilidades de representar o passado de maneiras novas e diferentes - uma delas sendo por meio das mídias visuais (Rosenstone, 2010, p. 22).

Robert Rosenstone tem uma carreira acadêmica consolidada, mas também tem um grande envolvimento com o cinema: dentre outros foi consultor histórico de um documentário *The Good Fight: The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War*[37] sobre a participação de estadunidenses na Gerra Civil Espanhola, escrito para a TV em 1984, e do *blockbuster*[38] *Reds*[39], de 1981. O primeiro foi um telefilme pouco conhecido; o segundo, porém, foi um longa-metragem dirigido pelo ator e diretor Warren Beatty que o estrelou junto com a atriz Diane Keaton, e que arrebatou inúmeros prêmios, foi sucesso de público e crítica e, durante algum tempo, permaneceu como o filme com maior bilheteria da história do cinema. *Reds* foi baseado na biografia do importante jornalista americano John Reed, "*Romantic*

---

[36] Site com biografia e outras informações sobre o autor disponível em: <https://www.rosenstone.com/index.html>. Acesso em: 21 nov. 2021.

[37] IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0085610/?ref_=ttfc_fc_tt>. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J17FtHTx6FU&list=PL14665A6C8FD18BA6>; e em: <https://kinolorber.com/fim/thegoodfight>. Acesso em: 21 nov. 2021.

[38] *BlockBuster* é anglicismo largamente utilizado para qualificar filmes populares com grande sucesso comercial.

[39] IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0082979/?ref_=fn_tt_tt_1>. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jk0Zo3fx4JM&list=PL6YGbrU5zqReVs9yyYAcBJvy0W0rKWi3c&index=3>. Acesso em: 21 nov. 2021.

Revolutionary: A Biography of John Reed" escrita pelo próprio Rosenstone (1975). Boa parte dos escritos de Rosenstone trazem, portanto, dentre outras, sua dupla experiência teórico e prática nestas duas searas, o audiovisual e a história. Até meados do século passado essas áreas não caminhavam juntas na academia e a obra de Marc Ferro (1992), publicada inicialmente em 1976, é apontada por Rosenstone – e, como já manifestei aqui, por praticamente todos os demais pesquisadores – como pioneira na História a tentar "levar a sério" o cinema, propondo o neologismo que já citei anteriormente, cinema-história, e defendendo que os filmes deveriam, ao menos, ser tomados como fonte das pesquisas historiográficas.

Tributário da terceira geração da Escola dos *Annales*, Ferro foi o único artigo da conhecida coletânea de Jacques Le Goff e Pierre Nora "História: novos objetos" (1976) a abordar o audiovisual e propunha, grosso modo, que seria possível a um pesquisador atento obter mais informações de um filme do que as intencionalmente colocadas pelos diretores, produtores, atores ou roteiristas. Eventuais lapsos na produção ou detalhes insignificantes para o diretor ou *cameraman* durante as gravações poderiam carregar informações importantes para um historiador meticuloso contextualizar os bastidores ou a situação histórica da produção, ou ainda tecer panoramas críticos ou analíticos sobre a sociedade que produziu, ou permitiu a produção, da película estudada.

Rosenstone (2010) avança muito além de Marc Ferro: em um resumo bastante simplista me parece que, amparado pelas perspectivas teóricas oferecidas, dentre outros, principalmente por Hayden White (1994), entende ele que, tanto a historiografia quanto os filmes, são narrativas que constroem discursos sobre o passado e não são necessariamente a realidade – isso seria fisicamente impossível para ambos. Seria razoável, então, propõe ele, considerar que o cineasta, especialmente aquele que trabalha com determinado tipo de tema que ele chama de filme histórico, pode ser considerado uma espécie de historiador e que o cinema seria uma forma alternativa de se articular o passado pois, embora não controle as ideias por meio de palavras no papel, suas formas plásticas conseguiriam condensar interpretações da História. Dessa forma, ele desenvolve o argumento e abre a possibilidade de vislumbrar que a historiografia seja registrada não somente por meio de livros ou artigos escritos por historiadores, ou seja, de literatura especializada, mas também através da "historiofotia[40]",

[40] "Historiofotia" foi um neologismo teórico criado por Hayden White para a representação histórica através de imagens visuais, termo que, posteriormente, foi apropriado por historiadores para compreender como filmes

algo como a "representação da história e do nosso pensamento sobre isso em imagens visuais e discurso fílmico" (White, 1988, p. 2). Como uma espécie de "discurso audiovisual" realizado por diretores, cineastas, roteiristas, equipes de produção, etc.; ou ainda, ouso aqui acrescentar, por videastas indígenas.

Hayden White, que pode ter inspirado Rosenstone, tem uma obra complexa e sofisticada, mas que não parece ser uma unanimidade entre os historiadores. Apontado como um dos principais artífices do chamado *linguistic turn*[41] na ciência de Clio, especialmente pela publicação, em 1973, de "Meta-história: a imaginação histórica do século XIX", White (1992) construiu nesta obra uma intrincada metodologia baseada fortemente na linguística para com ela analisar detalhadamente as obras dos principais historiadores do século XIX com o objetivo de especular os fundamentos da organização intelectual do conhecimento histórico. Com um caráter formalista, essencialmente linguístico, ele analisa quatro historiadores: os franceses Alexis de Tocqueville e Jules Michelet, o alemão Leopold von Ranke e o suíço Jacob Burckhardt, baseado, também, em quatro filósofos da história: os alemães Georg Hegel, Karl Marx, Friedrich Nietzsche e o italiano Benedetto Croce.

Defendeu, grosso modo, que os historiadores, geralmente sem se darem conta, escolhem quatro modalidades ou estilos para seus textos: a estória romanesca, a tragédia, a comédia ou a sátira; e utilizam-se de quatro tropos[42] em suas narrativas sobre o passado: a metáfora, a metonímia, a sinédoque ou a ironia, que operam o "desvio tropológico" sobre o discurso em relação ao seu objeto de análise.

A criação de estória pelo historiador tem ainda o estabelecimento de uma explicação que se dá mediante três modalidades distintas e complementares: explicação por elaboração de enredo, explicação por argumentação formal e explicação por implicação ideológica. Já as categorias argumentativas são também quatro: uma explicação histórica enquanto

produzem interpretações do passado (Santiago Júnior, 2014).

41 Giro linguístico ou virada linguística foi uma inflexão que ocorreu em diversas filosofias e ciências ocidentais a partir de meados do século passado cujos teóricos, gradativamente, passaram a interessar-se ou preocupar-se com o discurso e com a linguagem utilizada, que deixa de ser neutra e asséptica, para se tornar participante e até determinante das epistemologias e metafísicas. Tal interesse vem acompanhado do fenômeno da recusa radical da razão como fundamento da metafísica. Teve origem principalmente nas reflexões de Friedrich Nietzsche, Ferdinand de Sausurre, Ludwig Wittgenstein, Louis Hjelmslev, Roman Jakobson, Charles Snaders Peirce, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, dentre outros.

42 Figuras de linguagem com palavras ou expressões onde ocorrem mudança de significado; uso do sentido figurado.

argumentação formal pode ser vazada sob um argumento formista, organicista, mecanicista e contextualista. E sob o ponto de vista ideológico, o historiador ou filósofo da história pode optar pela abordagem do anarquismo, do conservantismo, do radicalismo e, por fim, do liberalismo. Conforme Martins-Costa (2015), White critica a ideia de que a diferença entre a história e a literatura seja o fato de que o historiador "acha" ou "descobre" uma estória inerente à coletânea de acontecimentos a que chamamos de "crônica", enquanto que o escritor "inventa" a sua. Na verdade, ambas seriam criadas, apesar de serem baseadas em referências diferentes.

Não é difícil encontrar juízos de diferentes estilos ao trabalho de Hayden White, desde críticas, talvez algo supérfluas, de historiadores que generalizam e o acusam de abrir a "caixa de Pandora" da pós-modernidade e da "pós-verdade", até discussões técnicas sofisticadas e herméticas como as listadas por Alexandre Fiori de Almeida Martins-Costa (2015) a partir da *History and Theory*, um importante periódico norte-americano do campo da Teoria da História. Dentre o vasto leque de conceitos, reflexões e polêmicas que a obra de White proporcionou, me interessa nesta pesquisa uma apontada por Santiago Júnior (2014): a questão da historiofotia, conceito que White criou para designar a representação da história e nosso pensamento em imagem visual e discurso fílmico – que seria diferente da historiografia, que seria a representação da história em imagens verbais e discurso escrito (White, 1988, p. 1193).

O conceito foi "apropriado" e aprofundado por Robert Rosenstone, que deu a ele nova leitura, mais detalhada e ampla e que foi encampada e desenvolvida por outros historiadores para compreender como filmes produzem interpretações do passado, mas que em White originariamente ocupava um espaço marginal, de pouco destaque. Conforme Santiago Júnior (2014), White originariamente vinculou a ideia de historiofotia à de aura e de espectro e outros, para servir como "quebra-galho" em alguns pontos onde seu arcabouço teórico talvez estivesse algo desassistido:

> De certa forma, o termo se relaciona aos empregos do conceito de imagem nos escritos de White, nos quais predomina uma concepção linguística ligada à teoria dos tropos, a tropologia e a narratividade, devedoras da tradição retórica e dos estudos literários. Contudo, podemos detectar nos trabalhos de White outra linhagem de concepção de imagem, a qual não está vinculada à imagem verbal, mas às diversas tematizações de imagens não verbais, entre elas, o cinema e o vídeo. Esta segunda linhagem conceitual tem sido, até hoje, periférica na prolífica carreira do historiador e teorista e engloba o emprego de termos como "historiofotia", "aural",

> “espectral”, “fantasmagoria”, entre outras formas de designar a articulação do passado por meio de imagens não verbais, as quais, para resumir, podemos chamar aqui de imagens visuais. […] A aparição súbita da historiofotia na obra de White foi como de uma estrela cadente. Logo o teorista deixaria sua discussão sobre imagem e visual de lado, uma vez que lhe importava continuar investindo no questionamento da preponderância do poético na formação do discurso histórico (Santiago Júnior, 2014, p. 491- 497).

O autor segue afirmando que White tratou a imagem como questão periférica até se deparar com o problema da imagem visual; que a problematização da relação do texto com a imagem na teoria trópica se dá somente no nível da discursividade; e que a abordagem tropológica encontrou um limite quando enfrentou as variações do passado a partir das imagens visuais (Santiago Júnior, 2014, p. 491).

Não obstante tais limitações, a nova roupagem oferecida ao conceito por Rosenstone (2010) parece ter, senão resolvido os percalços teóricos apontados pelas críticas, diminuído ou, ao menos disfarçado suas limitações ao explanar, em “História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens”, a perspectiva de aplicá-lo em uma gama muito mais ampla de situações. Com um texto simples, porém elegante, e uma prosa muito menos hermética e mais simpática e acessível a um publico mais diverso que o acadêmico, Rosenstone oferece uma aplicabilidade prática ao conceito, não sem provocar nova celeuma entre historiadores, agora novamente “rebaixados” ao terem parte de seu ofício equiparado ao de alguns cineastas.

De modo genérico, Rosenstone (2010) pondera que os avanços tecnológicos dos últimos séculos apontam para uma sociedade humana cada vez mais visual e dependente de mídias animadas, e cada vez menos vinculada ao texto escrito, e que a historiografia não fugiria desse movimento, tendendo a se tornar uma cultura de nicho. O autor discorre sobre os diversos tipos de filmes, cineastas, estilos, gêneros etc., e aponta alguns que teriam potencial de gerar interpretações da história por meio de imagens. Mormente documentários, filmes históricos, alguns filmes experimentais e de arte, são elencados por Rosenstone como passíveis de tal façanha e em alguns textos ele discorre sobre alguns clássicos destes gêneros. Um diretor estadunidense que tem vários de seus filmes comentados e é bastante louvado nos textos de Rosenstone é Oliver Stone, principalmente sua premiada película “JFK – A pergunta que não quer calar[43]” que, conforme observa o autor, conseguiu estabelecer uma discussão

[43] IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0102138/>. Acesso em: 23 fev. 2022.

complexa acerca do contexto histórico envolvido que terminou por gerar repercussões e reivindicações que interferiram na realidade e obrigaram a reabertura de investigações e outras consequências, resultados raramente conseguidos por historiografias convencionais.

Para além da abordagem dada por Rosenstone ao conceito de historiofotia, que parece reduzir sua aplicabilidade às obras e imagens geradas pelo chamado cinema *mainstream*, acredito na sua viabilidade[44] para destrinchar a historicidade que vislumbro no audiovisual autoral indígena, principalmente o de Mato Grosso do Sul.

[44] Importante observar um detalhe metodológico: ao discorrer sobre as ideias, análises e conceitos desenvolvidos por Hayden White (1988; 1994), Robert Rosenstone (1997; 2010) e outros teóricos e pensadores geralmente tidos como 'pós modernos', frequentemente associados com ênfase ao chamado *linguistic turn*, não necessariamente pretendo sinalizar uma 'filiação' minha, ou uma tomada como teoria de fundo ou base epistemológica tais paradigmas. Pretendo utilizar como ferramenta para expandir minhas percepções e reflexões sobre o tipo de historicidade que vislumbro nos filmes e na elaboração dos mesmos pelos indígenas de MS o conceito de historiofotia, mas sem sustentar ou pressupor todos os embasamentos teóricos e metodológicos que foram defendidos e utilizados pelos autores acima para chegar até a elaboração deste conceito. Acredito que esta seja uma situação não muito comum, porém, de outro lado, não tão rara ao longo do tempo nas ciências. Lembro, por exemplo, o fato de que o desenvolvimento, aceitação e posterior "popularização" do chamado paradigma quântico a partir de Max Planck, Albert Eisten e Werner Heisenberg, dentre outros pesquisadores nas ciências duras na primeira metade do século passado, embora tenha inviabilizado, descaracterizado ou invalidado, em algumas situações, o uso de boa parte dos axiomas, postulados, hipóteses e teorias do paradigma "Newtoniano-Cartesiano" anterior, não o descartou ou abandonou completamente, e tanto a academia quanto o senso comum seguem utilizando teorias, teses, leis etc., deste último em grande parte de suas atividades práticas e teóricas. Outro exemplo bastante simples e palpável para sustentar minha opção, trata-se da utilização, atualmente corriqueira em quase todas as áreas do conhecimento, do conceito de 'taxonomia' que, originariamente, surgiu de forma bastante específica nas ciências biológicas há alguns séculos, mas imagino que poucos atualmente se lembrem, ou talvez nem mesmo saibam disso, ao utilizá-lo em larga escala nas diversas searas acadêmicas e até mesmo no âmbito do senso comum. Por óbvio que não me arvoro a algum tipo de comparação com os cientistas criadores destas leis e conceitos, mas tento defender a ideia da possibilidade de um livre pensar que permita algo como uma perspectiva, para além de inter e transdisciplinar, como anunciei na introdução, se admita também como "pluri paradigmática". Desta forma, creio existirem méritos inegáveis nos sofisticados desenvolvimentos teóricos empreendidos pelos pesquisadores envolvidos no *linguistic turn*, como também parece haver em seus inúmeros críticos. Quiçá futuros empreendimentos conceituais venham a produzir algum tipo de síntese destas ideias - e de outras - que atualmente nos soam aparentemente incompatíveis. Assim, utilizando o verbo em moda nos dias atuais, 'aproprio-me' do conceito historiofotia de White/Rosenstone, sem, necessariamente, concordar ou carregar todos os pressupostos teóricos utilizados em sua elaboração pelos seus autores.

Figura 04: Teatral Maracangalha apresentando "*Tekoha*: Ritual de vida e morte do Deus Pequeno" em oficina audiovisual da ASCURI.

Fonte: O autor.

1.2 - A POSSIBILIDADE DE HISTORIOGRAFIAS NÃO EUROCÊNTRICAS

O consenso que parece haver entre historiadores competentes e de larga experiência[45] e também entre grande parte de seus colegas de ofício, a saber: a crise é companheira certa, porém, paradoxalmente, constante e mutante se me surge de forma simultaneamente mesma e diversa. "– É melhor, pobres e mortais aprendizes de historiador, acostumarem-se com ela!" poderia nos ter 'cantado' José D'Assunção Barros[46]. Discorrendo a respeito de tais crises, quando reflete sobre para quem escrevemos, Jurandir Malerba (2017) se questiona (sem muita convicção de ter a resposta): para historiadores, para diletantes, para internautas ou para leigos? Quem quer que direcione um olhar atento ao ofício de historiador poderá facilmente observar as incríveis, radicais e surpreendentes mudanças pelas quais as ideias e os conceitos do que é história ou historiografia passaram desde Heródoto, ou ainda antes dele.

Vislumbro eu então que, contrariando por exemplo Gaddis (2003), bem como a grande maioria dos historiadores, que soem afirmar que não cabe aos profissionais da História antever o futuro, uma vez que mal conseguem chegar a acordos a respeito das "previsões sobre o passado", posso imaginar que não é absurda a possibilidade de que as interpretações atuais dos registros de algumas das reflexões dos ameríndios venham a ser revistas, para além de apenas fontes ou relatos de viajantes.

Por conta desta crise reconhecida e generalizada, ou apesar dela, parece-me que talvez a ciência tenda a caminhar para um consenso em relação à desconstrução da outrora tradicional ideia de progresso, que classificava as sociedades e o homem do passado como simplistas em oposição à complexidade dos seus correspondentes atuais, estabelecendo uma espécie de mudança evolutiva semilinear ao longo dos milênios. Baseados em reflexões a respeito de descobertas científicas recentes, obtidas por meio de novas tecnologias contemporâneas, e em filosofias e cosmogonias ameríndias, pesquisadores como David Graeber e David Wengrow (2022) ousam questionar paradigmas que por muito tempo pareceram intocáveis, como,

---

[45] Refiro-me aos docentes do PPGH da UFGD, em especial aos professores Dr. Eudes Fernando Leite, Dr. Fernando Perli e Dr. Levi Pereira que ofereceram, com maestria e carinho, importantes aportes e direcionamentos para as reflexões que desenvolvo nesta Tese. Sou grato a suas contribuições, sem as quais este trabalho não seria possível.

[46] Docente da UFRRJ e do PPGHC da UFRJ, o historiador professor Dr. José Costa D'Assunção Barros é, também, musicólogo.

dentre outras, as chamadas Revolução Neolítica, Revolução Francesa ou as pressuposições de diversas teorias gerais da história que defendem que o ser humano saiu de um estado inicial de natureza caracterizado por igualdade (ou por bestialidade) em bandos de caçadores e coletores para terminar na chamada vida civilizada sob a forma das sociedades estatais ou complexas, com hierarquia social, submissão feminina e outras características da sociedade capitalista patriarcal hodierna, prenunciando, destarte, uma nova crise ou, talvez, a atualização ou reconfiguração de antigas crises históricas.

Assim sendo, a tarefa à qual me propus ao tentar "dar à luz" na academia uma aparentemente inédita aproximação entre comunicação, antropologia, história, jornalismo, cinema e mídia, alicerçado no praticamente desconhecido, porém intrigante audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul, pareceu-me improvável frente a tamanhas controvérsias e complexidades teóricas[47].

As complicadas questões epistêmicas e filosóficas envolvidas no incrivelmente amplo, extenso e sofisticado debate entre (sub)textos, a vida (e a morte?) e a natureza do conhecimento histórico e sua narrativa, como proposto por Douglas Átila Marcelino (2012); ou as problemáticas éticas e de confiança e reconhecimento de um pacto de verdade entre emissor e receptor historicamente dispersos no tempo e no espaço, como discorre João Rodolfo Munhoz Ohara (2019); ou, ainda, as preocupações que emergem duma fenomenologia da consciência histórica atual e provocam discussões sobre aspectos da dialética que se desenvolve entre memória e esquecimento, como discorre Hermann Lubbe (2016); parecem-me evidenciar que posso ter subestimado a obviedade de que a História... tem história, tem pré-história, meta-história, até "pós-história", talvez. Desde Heródoto – ou quiçá antes dele – pensa e esquece, lembra e escreve, sobre si e sobre sua escritura, e sobre os atos de lembrar, esquecer e escrever sobre si.

Não obstante, sigo apresentando o resultado atual da pesquisa por meio de procedimentos multi, inter e transdisciplinares que utilizam aportes antropológicos e comunicacionais a partir de uma pesquisa etno-histórica[48] em abordagem simultaneamente *emic* e *etic*[49], baseada na

[47] Cf.: Palmié; Stewart (2016).

[48] Sobre metodologia etno-histórica, ver Cavalcante (2011), Eremites de Oliveira (2003) e Mota (2014a).

[49] Sobre os conceitos de 'abordagem *emic* e *etic*' ver Cavalcante (2011) e Eremites de Oliveira (2003). Para facilitar o entendimento de não iniciados mantenho sem tradução os conceitos *emic* e *etic* - conforme desenvolvidos na década de 1950 em sua teoria *tagmemica* pelo linguista Kenneth L. Pike (1954). Parece-me que estes conceitos foram descritos em português inicialmente por Eremites de Oliveira e Thiago

ampliação e aprofundamento das entrevistas e análises realizadas em trabalhos anteriores[50]. Caminho encorajado e ancorado pelas ponderações de pesquisadores ousados como Sanjay Seth, Michel-Rolph Trouillot e Serge Gruzinski que revelam aportes teóricos para reflexão e ressignificação sobre a historiografia dos povos indígenas ameríndios e forneceram-me ideias importantes para a realização desta pesquisa.

Cavalcanti, como tributários ao ramo da Linguística fonética (em oposição ao termo fonêmica) e traduzidos inicialmente como "ética e êmica". Creio que leigos poderiam ser induzidos ao erro e relacionarem o primeiro termo com o campo de estudo filosófico 'ética', com o qual não guarda nenhuma relação. Presumo que a suposta confusão na tradução possa ter ocorrido por conta do termo "fonética" ter sua origem etimológica no francês *phonétique* (Cf.: <https://dicionario.priberam.org/fon%C3%A9tica>. Acesso em: 07 ago. 2023); enquanto que o termo "ética" ter origem etimológica no latim *ethica, -ae*, do grego *ethikê*, feminino de *ethikós, -ê, -ón*, do grego *éthos, -ous* (Cf.: <https://dicionario.priberam.org/%C3%A9tica >. Acesso em: 07 ago. 2023) que, originariamente, tinha a letra 'agá', porém, na língua portuguesa, terminou perdendo a oitava letra do alfabeto latino. Caso se faça mister uma tradução para tais conceitos, proponho que se passe a utilizar os neologismos "nética" para designar a 'abordagem etno-histórica *etic*', e "nêmica" para a 'abordagem etno-histórica *emic'*, evitando, assim, possíveis confusões ou equívocos no entendimento dos conceitos.

[50] Cf.: Corrêa (2013; 2014; 2015; 2015a; 2016; 2017); Banducci Júnior e Corrêa (2013; 2016).

1.2.1 - **A batalha dos deuses pela historiografia**

O historiador indiano Sanjay Seth[51] (2013), em "*Razão ou Raciocínio? Clio ou Shiva?*", proporcionou-me ideias e questionamentos bastante perspicazes acerca da ciência História. Seth (2013) defende que esta, ao cabo e ao fim, pode ser sintetizada como um código ou como uma linguagem. E, desta forma, somente seria capaz de estabelecer escrituras e registros acerca da tradição ocidental na qual está imersa, apresentando, pois, grandes dificuldades ou, talvez mesmo, estando impossibilitada de registrar, produzir – ou historiografar – o passado de povos não ocidentais.

A obra, pouco extensa, mas que traz implicações importantes acerca do fazer historiográfico ocidental, questiona seu pressuposto de que apenas este desenvolveu a capacidade de promover as observações, críticas e reflexões necessárias para realizar a escritura da história por meio de suas historiografias. O que teria acontecido ao longo dos últimos séculos (pelo menos desde a chamada era dos descobrimentos e se acentuado a partir dos filósofos iluministas, com o surgimento dos Estados-Nação modernos e o desenvolvimento – ou a apropriação[52] – de determinadas tecnologias e invenções pelos povos europeus) seria que determinada Razão intelectual (também incrementada no mesmo período), passaria, com uma lógica própria sua, a ponderar, sustentar e subsidiar com análises, explicações, interpretações e justificativas as ações e as estratégias empreendidas por estes mesmos povos, não somente consigo e em suas próprias cercanias, como também com as demais civilizações com as quais estabeleceram contato por todo o planeta ao longo desse período até o tempo presente, num movimento frequentemente alcunhado como colonização, globalização, pós-colonização, ou "globalismo".

Dentro deste movimento simultaneamente intelectual e pragmático estaria a criação, desenvolvimento e aperfeiçoamento, junto a outros tantos, da ciência História, das Teorias da

[51] "Após completar sua educação em Sydney e Canberra, ocupou cargos na Universidade de Sydney e na Universidade de Trobe La (Melbourne), bem como uma bolsa na Universidade de Tóquio. Em 2007 mudou-se para Goldsmiths, para assumir a cadeira de ciências política. Sanjey tem publicações nos campos da história moderna indiana, teoria política e social, a teoria pós-colonial e relações internacionais. Está particularmente interessado em como as ideologias modernas europeias e como o conhecimento moderno ocidental foram 'transplantadas' ao mundo não ocidental e as consequências dessas ações nesses dois mundos. É professor do Goldsmiths, University of London" (Seth, 2016, p.1).

[52] Cf.: Goody (2008).

história e Historiografias, que passaram a ter como objeto de estudo não somente os povos europeus, mas também os demais povos conhecidos e desconhecidos, uma vez que o movimento intelectual se realimentava ao considerar que, como estes últimos não tinham sido capazes de desenvolver nem a mesma Razão nem os mesmos avanços científicos, não poderiam, portanto, produzir reflexões a respeito de seu passado e proceder a escrita de sua própria história. Os outros povos teriam sido capazes, apenas, de produzir obras curiosas, algumas até mesmo belas, complexas e sofisticadas, mas que não passariam do que se convencionou nomear como mitos, lendas, épicos e similares. Tais trabalhos não obedeceriam aos ditames da Razão e, consequentemente, não seriam competentes para descrever ou estabelecer análises, críticas e reflexões sobre seu passado e, portanto, estariam inabilitados à fazer parte de quaisquer das tradições historiográficas eurocentradas.

Sanjay lembra, entretanto, que talvez a maior parte da população do planeta tenha seu mundo frequentado por divindades que, de diversas maneiras, interferem em suas vidas e na sua história; e que boa parte também concebe que estas possam sofrer intervenções provocadas por seus antepassados já falecidos. Ele entende que isso não poderia ser desprezado nem menosprezado por uma história ética e se questiona de que forma seria possível não fazê-lo: “como encontrar um lugar para deuses e espíritos na consciência histórica e na escrita da história moderna?” (Seth, 2013, p. 176).

Uma possibilidade seria por meio do método nominalista, que foi a solução encontrada pela justiça britânica em um curioso caso[53,] tomado como exemplo pelo autor, em que o deus indiano Shiva se tornou uma pessoa jurídica em um processo financiado pelo governo da Índia na disputa para repatriar uma estátua de bronze do século doze, objeto desenterrado de um templo e que havia sido contrabandeado e revendido ao Museu Britânico de Londres.

Por motivos técnicos os demandantes foram o estado de Tamil Nadu, o templo Visvanathasvami, o executivo representante do templo e, posteriormente, o próprio deus Shiva, o que foi aceito pelo juiz britânico mas contestado pela defesa com o curioso argumento de que o Reino Unido era um reino cristão e deuses estrangeiros estavam impedidos de iniciar processos. Não obstante, Shiva venceu o caso e a estátua foi devolvida. Seth, entretanto, observa que reconhecer Shiva como uma pessoa jurídica não é o mesmo que

[53] Narrado por Richard Davis em *Lives of Indian Images.* Princeton, N.J.: Princeton Univeersity Press, 1997. (*apud* Seth, 2013, p. 177).

tratá-lo como um ator histórico, e que a opção nominalista não seria viável pois

> a escrita da história moderna, e a consciência histórica que ela produz e que, por outro lado, também a produz, está conectada a alguns fenômenos – a emergência do Estado-Nação moderno, o progresso, a separação clara entre o passado e o presente, a racionalidade científica – e não a outros, tais como a magia e os deuses, contra os quais ela foi de fato definida. A escrita da história nasceu a partir de certas separações fundamentais que a constituíram como uma prática racional, e essas separações desabonam a possibilidade de escrever a história incluindo o papel ativo de deuses e deusas. Ao escrever a história, o(a) historiador(a) pode registrar o fato de que as pessoas creem na existência dos deuses e na sua participação ativa no mundo (note-se que colocar a questão em termos de uma "crença" já é situá-la como parte da consciência humana, e já é, assim, o ato de efetivamente exorcizar o mundo dos deuses e espíritos), mas o(a) historiador(a) não pode escrever a história como se esses deuses e espíritos fossem atores históricos reais. Produzir uma história que incluísse Shiva seria algo incoerente; não corresponderia à tradição de alguém, tampouco apelaria à sensibilidade de alguém (Seth, 2013, p. 177).

O ponto central que me põe atento aos escritos de Seth (2013) e que, acredito, pode ser estendido à forma de lidar com o audiovisual autoral produzido por alguns dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul, é a sua conclusão de que poderíamos e deveríamos "re-conceber o que, exatamente, estamos fazendo quando escrevemos o passado dos outros em termos muito distintos dos seus próprios, precisaríamos pensar na história não por um veio imperialista, como a aplicação da Razão ao passado, e sim como um diálogo entre diferentes tradições de raciocínio" (Seth, 2013, p. 175).

A escrita da história sob o viés eurocêntrico ancorada em sua Razão exclusiva carregaria consigo um privilégio epistêmico indevido, uma vez que o que existe não é uma Razão supostamente universal mas sim tradições de raciocínio distintas; não existiria uma História (com H maiúsculo) e suas representações nas historiografias, mas sim incontáveis passados "re-presentados" sob muitas formas. Seth se pergunta:

> Será que, uma vez que estamos na história, o máximo que podemos fazer é reconhecer que viver na história não é inevitável ou universal – o que não nos equipa necessariamente para conhecermos melhor aqueles que percebemos como não colocados de maneira semelhante, quanto mais permitir que saiamos da história? […] Buscar problematizar a história e a escrita da história não é encontrar o lado constitutivo exterior da Razão, e assim equipar-se melhor para conhecer o Outro. [...] o objetivo deste escrito não tem sido tornar o código da história mais adequado a passados não-ocidentais, ou provocar e promover uma melhor escrita da história. Ao invés disso, tem sido o de mostrar os limites da escrita da história e, nesse sentido, o de fazer uma crítica da Razão histórica: não se trata de demonstrar o que podemos e o que não podemos esperar razoavelmente de uma Razão singular, e sim de pluralizar a Razão (Seth, 2013, p. 185).

Sanjay Seth pretende que a escrita da história deixe de ser uma prática imperialista e se

torne uma prática ética; que se torne um exercício de tradução, mas sem abandonar a argumentação e o exercício da crítica. De maneira similar, guardadas as devidas proporções, pretendo demonstrar que o audiovisual autoral de alguns povos indígenas de Mato Grosso do Sul, em especial os filmes da ASCURI, trazem consigo, em sua forma e conteúdo, certa tradição de raciocínio "historiofótico" ou "historiofotográfico[54]" que deve, ao menos, ser inicialmente considerado, reconhecido e entendido, além de, evidentemente, num segundo momento, analisado e criticado.

[54] Neologismos que experimento e que serão melhor compreendidos na análise dos filmes, em especial "*Ta'anga ymã* – imagens nunca morrem", no capítulo terceiro.

1.2.2 - **A revolução silenciada pelo poder historiográfico**

O trabalho do haitiano Michel-Rolph Trouillot[55] também me serviu de base importante não somente para as reflexões teóricas e a ressignificação da produção historiográfica acerca dos povos indígenas ameríndios, como também para reafirmação de minha postura enquanto pesquisador latino-americano periférico. Trouillot (2016) realizou em "Silenciando o passado: poder e a produção da história" um profundo questionamento sobre o papel do historiador na realização de historiografias e na produção ou apagamento dos passados, bem como o compromisso arraigado a este papel – embora inúmeras vezes negado ou escamoteado – em relação às implicações sociais, econômicas, políticas e intelectuais com as relações de poder constituídas.

Tomando como âncora e principal exemplo a pouco lembrada Revolução Haitiana – que tornou o país a primeira colônia latino-americana independente – Trouillot (2016) desenvolve no livro de apenas duzentas e setenta e duas páginas um denso e profundo painel que discute várias outras historiografias esquecidas ou silenciadas, o que me levou também a refletir sobre um eventual apagamento de possíveis protagonistas ameríndios e suas historicidades. Numa retórica especialmente precisa, elegante e crível, desenvolve reflexões e expõe argumentos muito fortes a respeito dos limites das historiografias canônicas ocidentais e de suas incapacidades em admitirem a relevância ou mesmo perceberem a existência de outras historiografias desenvolvidas fora das chamadas sociedades complexas, ou exteriores à academia. Sustentando que as discussões sobre a relevância analítica e simbólica dos eventos indicam que

> debates sobre o Álamo, o holocausto ou a importância da escravidão estadunidense envolvem não apenas historiadores profissionais, como também lideranças étnicas e religiosas, representantes políticos, jornalistas e inúmeras associações da sociedade civil, assim como cidadãos independentes, nem todos necessariamente militantes. Essa variedade de narradores é uma entre muitas indicações de que teorias da história têm uma visão em grande medida limitada do campo da produção histórica. Elas subestimam excessivamente a dimensão, a relevância e a complexidade dos

[55] Michel-Rolph Trouillot (1949-2012) nasceu no Haiti; na juventude sua família de intelectuais foi perseguida pela ditadura Duvallier e radicou-se nos Estados Unidos. Doutorou-se em 1985 na *University of John Hopkins,* no Programa de História e Cultura Atlântica. Lecionou na *Duke University*, na *John Hopkins*, e no departamento de antropologia na *University of Chicago*. Foi o intelectual caribenho mais lido e discutido por antropólogos especialistas e não especialistas na região, escreveu livros em kreyòl haitiano, francês e inglês, e teve a carreira interrompida precocemente por problemas de saúde.

> espaços sobrepostos em que a história é produzida, em especial quando é produzida fora da academia (Trouillot, 2016, p. 47).

O Álamo em questão não se trata da árvore, mas de um conflito que teria ocorrido em 1836, durante a tomada do oeste americano, quando o exército mexicano de Santa Anna massacrou colonos que, em menor número, resistiam dentro das ruínas de uma antiga fortificação que outrora teria sido construída por missionários espanhóis. Posteriormente os americanos reverteram a derrota e consolidaram o controle sobre a porção ocidental do continente, tomando boa parte do território mexicano.

Desde então o bordão "Lembrem-se do Álamo!" tornou-se um grito de guerra e sinônimo de vingança e da bravura dos colonizadores até o tempo presente, e o episódio passou a fazer parte do imaginário norte-americano e a gerar não somente imensa quantidade de produtos como literatura, canções, longas-metragens[56], bem como uma indústria lucrativa na forma de *souvenirs*, vestuário, turismo etc. Não obstante o sucesso desta narrativa, existem muitas controvérsias históricas acerca do episódio que, conforme Trouillot (2016) são relevadas por questões econômicas e de poder.

Além deste episódio do Álamo, e da limitação da visão de teorias da história acerca da produção histórica, Trouillot (2016) desenvolve, de forma dinâmica e empolgante, ora utilizando uma retórica acadêmica e técnica, ora através de relatos de experiências pessoais quase poéticas, discussões e questionamentos a respeito das lógicas de disputa de poder por grupos que tem acesso desigual aos meios de produção da história, ilustrando-os com vários episódios. Dentre outros: o chamado descobrimento da América, desde a diminuta repercussão quando do evento até as comemorações globais da efeméride; a "guerra dentro da guerra" durante a improvável Revolução Haitiana e o apagamento da memória do radical revolucionário Jean-Baptiste Sans Souci; a vigente questão do racismo estrutural envolvida – porém escamoteada – na relativamente recente tentativa de construção de um parque temático sobre a escravidão pelo conglomerado Disney; a incapacidade ontológica dos iluministas em estenderem o bordão "liberdade, fraternidade e igualdade" às colônias e assimilarem ou admitirem a sublevação dos escravizados haitianos, sendo que a revolução haitiana e a formação do Estado Haiti independente teria sido um evento de uma magnitude tão

[56] Cf.: "The Alamo" faroeste de 1960, dirigido e protagonizado por John Wayne. IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0053580/>. "The Alamo" faroeste de 2004 dirigido por John Lee Hancock. IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0318974/>. Acesso em: 17 Jun. 2023.

inconcebível para a epistemologia europeia da época que a revolução se tornou, consciente ou inconscientemente, um não-evento da historiografia ocidental eurocentrada.

Estes estudos de caso permitem que Trouillot (2016) levante outros importantes embaraços na forma como tem se realizado a escrita da história e nas relações de poder nela envolvidas, desde a seleção e/ou construção das fontes e das narrativas, a classificação e censura dos arquivos, a omissão ou silenciamento das versões dos vencidos, o acesso desigual às tecnologias de produção da história por grupos não hegemônicos, até a atribuição de significado e sentido retrospectivos pela historiografia.

Ele localiza dois modos de produção da história antagônicos, um vinculado ao positivismo, que buscaria registrar o que "realmente" aconteceu; e outro lado construtivista, que defenderia que existiram várias narrativas e que a História escolhe uma delas. Trouillot (2016) recusa esta dicotomia, postula que deve-se considerar o duplo sentido da palavra: história como aquilo que aconteceu; e como aquilo que se diz sobre o que aconteceu; e considera que ambos são distintos e se sobrepõem, que o exercício historiográfico deve contemplar a história enquanto processo e a história enquanto narrativa, e destrinchar o novelo, pois

> o que a história é muda com o tempo e o lugar, ou, dito de outra forma, a história se revela apenas por meio da produção de narrativas específicas. O mais importante é o processo e são as condições de produção dessas narrativas. Somente focalizando esse processo será possível desvelar as formas em que se entrelaçam num dado contexto os dois lados da historicidade. Somente através dessa sobreposição poderemos descobrir o exercício diferencial de poder que viabiliza certas narrativas e silencia outras (Trouillot, 2016, p. 56).

As colocações acerca da negação e posterior "esquecimento" da revolução haitiana e do silenciamento sobre a figura de Sans Souci induzem-me a conjecturar algumas aproximações e distanciamentos interessantes, guardados os devidos anacronismos: enquanto em sua imensa e impressionante obra Graeber e Wengrow (2022, p. 17) esbravejam que os teóricos iluministas e revolucionários franceses "plagiaram" os ameríndios, e defendem que as teorias e novas visões de mundo sobre liberdade e igualdade supostamente desenvolvidas pelos letrados europeus teriam sido inspiradas – sem os devidos créditos – e apropriadas do filósofo ameríndio huroniano Kondiaronk; a, então contemporânea e inédita, práxis revolucionária dos ameríndios haitianos era, conforme Trouillot (2016), negada ou ignorada pela incapacidade ontológica não só da elite branca como de praticamente toda a população europeia em conceber que negros fossem capazes de se organizar, conquistar a própria liberdade e se

autogerirem.

Surpreendentemente (ou não) no tempo presente, intelectuais ameríndios, como o cineasta e professor boliviano Iván Molina[57], um dos principais mentores e articuladores teóricos das posturas combativas e reflexivas do audiovisual autoral da ASCURI, é quase desconhecido e ignorado tanto pela mídia quando pela academia nacional, enquanto que a práxis, algo convencional e previsível, do francês Vincent Carelli, segue incensada mundo afora, arrebatando editais e conquistando apoio financeiro e midiático, celebrando seu cinema filmado por indígenas brasileiros.

Curiosamente[58], o mesmo texto que referencio logo no início deste capítulo conecta-se às ideias e argumentos de Trouillot (2016), bem como à minha decisão de utilizá-los como suporte para embasar as ponderações e as atitudes acerca da forma de abordar a historicidade latente no audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul que proponho aqui, não por conta de sua virtude, ou pelo fato de ambos os três colocarem em relevância textos e autores de povos originários, mas, sim, das críticas às quais o primeiro foi alvo. David Graeber e David Wengrow logo de início apresentam seu lugar de fala e "dão nome aos bois", listando alguns autores que têm obras semelhantes, porém com um viés completamente distinto, dos quais eles discordam e desaprovam explicitamente e tecem observações e argumentos devastadores contra tais autores e obras (Graeber; Wengrow, 2022, p. 23 *et seq.*). Alguns deles sentiram-se atingidos e não tardaram a publicar críticas[59] e contra-argumentar com furor, sendo que as alegações mais comuns são as de que Graeber e Wengrow (2022) selecionaram exemplos e estudos de caso que se adequavam aos seus pontos de vista, ignorando outros menos apropriados; e de que atuaram de forma panfletária, defendendo suas convicções políticas e sociais em detrimento de uma isonomia acadêmica ou uma esperada isenção científica.

[57] Juan Iván Molina Velasquez: da etnia Quéchua, formou-se na *Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de Los Baños* (EICTV) em Cuba, onde foi aluno do escritor Gabriel Garcia Marques, tem mais de 20 anos de experiência em cinema e audiovisual e foi *Director Académico* da ECA em La Paz. Disponível em: <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Este-trabajo-requera-un-compromiso-social--y-acadmico>; e em: <http://www.pmcg.ms.gov.br/cgnoticias/noticiaCompleta?id_not=6403>. Acesso em: 05 jun. 2015.

[58] Ou não.

[59] Cf.:<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/08/livro-e-criticado-por-apontar-erros-sobre-historia-da-humanidade.shtml>. Acesso em: 05 jun. 2023; <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/06/livros-como-sapiens-deseducam-sobre-evolucao-humana-diz-arqueologo.shtml>. Acesso em: 09 jun. 2023; <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/628055-as-contribuicoes-e-equivocos-de-david-graeber>. Acesso em: 11 jun. 2023.

Ora, muito embora haja que se apurar com cuidado a pertinência ou o possível caráter falacioso de tais críticas[60], tudo indica que Graeber não vê (ou não veria, uma vez que faleceu em 2020) demérito nelas quando se afirma como um ativista que intui que "a antropologia não só está posicionada para responder questões de importância filosófica universal, mas também possui uma contribuição fundamental para a causa da liberdade humana" (Graeber, 2019, p. 2). Isto, me parece, está em perfeito acordo com um dos pontos defendidos por Trouillot (2016) acerca da premência do reconhecimento, por parte dos historiadores de que, de modo assumido, inconscientemente ou de forma aética, todas as escolhas, posturas, atitudes, produções e omissões destes estão inextrincavelmente conectadas com as narrativas, as fontes, os fatos, os não fatos, e demais atores envolvidos na seleção, produção e na escrita das histórias e historiografias; e, ainda, que não seria possível dissociar tudo isso das convicções e atuações desses historiadores em seu próprio tempo presente e, consequente e resumidamente, que suas convicções políticas e sociais, inexoravelmente, influenciam no resultado de seu trabalho.

Trouillot (2016) questiona, talvez com palavras algo mais sutis e menos furor e virulência que Graeber e Wengrow (2022), boa parte dos historiadores, devido à ausência de um comprometimento em suas produções com as suas convicções e suas atitudes políticas no seu tempo presente. Ao invés disso, muitas vezes assumem posicionamentos supostamente neutros (como nos exemplos acerca da negação do holocausto ou do racismo estrutural que ele discute com severidade) que na verdade terminam: se revelando escusos; ou então se tornando posicionamentos sorrateiros, obscuros ou disfarçados, consequentemente, desonestos ou antiéticos; ou, ainda, produzindo silenciamentos seletivos.

Concordando com estas posturas explícitas de Trouillot (2016), Graeber e Wengrow (2022) desenvolvo este trabalho – guardadas as devidas proporções – como consequência de minha atuação solidária aos povos ameríndios, em especial aos mato-grossenses-do-sul, por meio de tímidos e limitados, porém convictos, ativismo[61] e ajuda humanitária que, em paralelo e realimentados pelas pesquisas acadêmicas desde antes de sua gênese, acredito oferecerem certo esteio de honestidade e um mínimo arcabouço ético ao mesmo. Tais atividades estão

[60] Tarefa que não pretendo realizar aqui por não ter relação com os objetivos da pesquisa.

[61] Alguns detalhes e informações pertinentes sobre as práxis de ativismo e ajuda humanitária aos povos indígenas de Mato Grosso do Sul que considero parte importante da metodologia na concepção desta pesquisa são disponibilizados no Apêndice E, p. 315.

umbilicalmente ligadas a esta Tese não somente em relação ao trabalho de campo, tornando-o possível, facilitando e agilizando o contato e acesso às fontes; mas, também, enquanto metodologia e, principalmente, enquanto postura teórica, na forma como discorrem estes autores.

A obra de Trouillot (2016) comunga com meu trabalho em mais um importante ponto, além dos já levantados: têm um profundo e diferenciado envolvimento com o audiovisual. Seu livro, junto de: "A História do Povo Nativo dos Estados Unidos", de 2014, da historiadora americana Roxanne Dunbar-Ortiz; e de "*Exterminate All the Brutes*", de 1992, do historiador sueco Sven Lindqvist; serviram de base para o roteiro de um documentário *sui generis* do premiado diretor haitiano Raoul Peck, de 2021, homônimo ao livro de Lindqvist. Raoul tem uma história de vida tão peculiar quanto Trouillot, também foi perseguido[62] pela ditadura de Papa Doc e tem vários longa-metragens de sucesso, como, dentre outros, "Lumumba[63]" em 2000, "*Sometimes in April*[64]" em 2005, "O jovem Karl Marx[65]" em 2017, "*I am not your negro*[66]", nomeado ao Oscar de melhor documentário em 2017, todos eles com roteiros excepcionais, ótimas performances, boa produção, embora mantendo o padrão do chamado cinema *mainstream*.

Já não se pode afirmar o mesmo em relação ao documentário/série "Extermine todos os brutos[67]". Fugindo de todos os clichês comuns nas grandes produções hollywoodianas mas sem se render ao hermetismo das vanguardas ou ao experimentalismo descompromissado dos alternativos, Peck construiu um épico em quatro episódios que talvez seja o que de mais

---

62 Raoul Peck nasceu em 1953 em Port-au-Prince, aos oito anos, perseguida pela ditadura de Duvalier a família migrou para a recém independente República Democrática do Congo. Estudou nos Estados Unidos, na França, tornou-se engenheiro em Berlim. Trabalhou como taxista nos EUA, jornalista e fotógrafo em Berlim quando graduou-se em cinema. Foi Ministro da Cultura no Haiti e dirigiu dezenas de documentários, docudramas, séries e filmes de ficção, geralmente tematizando problemas sociais, políticos, direitos humanos, genocídios, ditaduras e similares, muitas vezes misturando política, história, poesia e questões pessoais. Recebeu dezenas de premiações e teve nomeação ao Oscar de melhor documentário em 2017. IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0669704/>. Acesso em: 16 Jun. 2023.

63 IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0246765/>. Acesso em: 12 Jun. 2023.

64 IMDb:<https://www.imdb.com/title/tt0400063/?ref_=nv_sr_srsg_0_tt_3_nm_0_q_Sometimes%2520in%2520April>. Acesso em 12 Jun. 2023.

65 IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt1699518/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: 12 Jun. 2023.

66 IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt5804038/?ref_=nv_sr_srsg_0_tt_8_nm_0_q_I%2520am%2520not%2520your%2520negro>. Acesso em: 12 Jun. 2023.

67 IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt8396314/?ref_=tt_sims_tt_i_3>. Acesso em: 12 Jun. 2023. Disponível em: <https://www.hbomax.com/br/pt/series/urn:hbo:series:GYEo27wV1b5O1wwEAAAAC>. Acesso em: 12 Jun. 2023. Também disponível via *Torrent*.

próximo se produziu até hoje aplicando o que White (1988) e Rosenstone (2010) teorizaram ser historiofotia. A qualidade visual; a produção esplêndida; o inteligentíssimo roteiro, sofisticado porém didático; a trilha e os efeitos sonoros impactantes e imersivos; as interpretações cuidadosas e emocionantes; são incontáveis as qualidades da obra que mistura documentos históricos, trechos de animação, imagens de arquivos raros, produções musicais, reportagens televisivas, trechos ficcionais de ação e suspense, fotogramas íntimos e pessoais, dublagens e um sem número de recursos e artifícios cinematográficos e historiográficos.

Tal enredo peculiar deixa o espectador sem fôlego enquanto se lhe destrincha em frente aos olhos de que forma se articulam as relações de poder estabelecidas por meio do colonialismo e da globalização e como elas influenciam na construção da escrita da História. A obra consegue a proeza de, simultaneamente, ter um caráter profundamente pessoal, ao expor filmes caseiros e instantâneos da infância do diretor com sua voz grave e sóbria seguindo em *off*[68] como fio condutor e, simultaneamente, explorar e expor as mais insuspeitas mazelas ocultas da natureza humana e sua – suposta – História universal. Excertos lapidares de Trouillot (2016), amigo pessoal de Raoul Peck, são, literalmente, recitados pelo diretor, vinculados a imagens históricas primorosas, com um poder de síntese e de comunicabilidade sem precedentes na história do cinema – e, talvez, na história da História. Em muitos trechos espirituoso, embora simultaneamente trágico, trata-se, creio, de uma grande ferramenta para historiadores, antropólogos e educadores em geral estudarem e, também, utilizarem em suas salas de aula ou grupos de pesquisa, pois eventualmente possa ser mais denso e funcional do que grande parte das historiografias que temos disponíveis. E, certamente, mais divertido.

[68] Voz *off* é um recurso de edição no qual um narrador, que não aparece nas imagens mostradas no filme mas se encontra presente na cena, as explica, contextualiza ou comenta. Diferente da voz *over*, no qual o narrador não aparece nas imagens e não está presente na cena, mas tem onisciência do enredo, sendo conhecido no jargão cinematográfico como “a voz de deus” nos primórdios do cinema documentário, quando havia dificuldades técnicas na gravação do som fora dos estúdios e na sincronização das falas com as imagens.

1.2.3 - **A discreta historiografia preservada pelos Astecas**

Outro historiador que ofereceu importantes embasamentos para o desenvolvimento da Tese foi o francês Serge Gruzinski (1999) que em "O Renascimento Ameríndio" desfaz alguns estereótipos acerca da postura dos nativos mexicanos quando da chegada dos europeus, lançando um olhar diferenciado sobre como se deu a colonização e as reações dos indígenas. Ele descobriu que os ameríndios utilizaram as tecnologias à que tiveram acesso quando do contato para, dentre outras coisas, registrar sua historicidade por meio de obras de arte e textos que sobreviveram até hoje e, de certa forma, impediram o total apagamento de sua história e a de seus antepassados:

> […] os historiadores índios tinham uma outra razão para redigir suas crônicas: eles não queriam, sobretudo, que os conquistadores ou os monges franciscanos pudessem impor à posteridade apenas sua versão do passado. O caso mexicano é […] exemplar, pois ele nos mostra letrados indígenas capazes de resistir à invasão historiográfica dos europeus, apoderando-se para isso de uma técnica e de um estilo ocidentais, sem necessitar da intervenção de antropólogos ou etno-historiadores que ressuscitem, mais ou menos artificialmente, suas *Indian voices*. Entre nós e esses extraordinários textos indígenas do século XVI não se interpõe, na maioria das vezes, senão o obstáculo de nossa ignorância e de nossa indiferença (Gruzinski, 1999, p. 289, itálico no original).

Gruzinski (1999) referencia textos e obras de arte elaborados por nativos mexicanos que se apropriaram da tecnologia da escrita disponibilizada pelos espanhóis imediatamente após a chegada dos europeus e registraram sua história e suas visões de mundo numa produção artística que qualifica como "mestiça". Logo no início do século XVI, no espaço de apenas uma geração, a nobreza Azteca, que dominava a região quando do contato, teria garantido que sua "pré-história" não se perdesse, de certa forma interferindo na versão dos vencedores espanhóis, criando uma arte e uma literatura que misturavam motivos e enfeites renascentistas europeus com conteúdo e informações históricas ameríndias, algumas das quais, como o

Códice[69] Florentino[70], somente em tempos relativamente recentes foram traduzidas ou decifradas em sua maior parte.

Em seu trabalho Gruzinski (1999, p. 284-285) defende que o termo colonização não explica adequadamente a conquista do continente americano pelos europeus, pois não se limitou à brutal ação militar, mas também a uma tentativa de apropriação dos seres e das coisas que ele prefere chamar de "ocidentalização", movimento que com formas, ritmos e objetivos distintos, prossegue até o tempo presente abarcando todo o planeta. Ele observa que os espanhóis tomaram posse de imensos territórios e construíram estradas, cidades, e infraestrutura semelhante à europeia, e impuseram suas leis, língua, religião, porém esta gigantesca façanha somente foi possível com a utilização da mão de obra e dos conhecimentos dos indígenas no fornecimento de alimentos, extração de riquezas, construção de edificações, etc.

Mesclada com a ocidentalização, a cristianização dos nativos – operada pelos Franciscanos, tentando fazer frente ao cisma luterano que grassava na Europa, buscando torná-los súditos de Carlos V – também foi facilitada pela intermediação da elite e da nobreza Azteca que, antes da chegada dos espanhóis, já tinha colégios e uma avançada tradição em educação, e foi utilizada como intermediária para permitir que os poucos milhares de europeus dominassem os muitos milhões de ameríndios. Centros educacionais ofereceram a escrita latina no bojo de uma colonização do imaginário (Gruzinski, 2003); mas, por outro lado, também permitiram às elites indígenas a habilidade de redigir em sua língua *nahuatl*, preservando assim documentos,

---

[69] Conforme Eduardo Natalino dos Santos, os códices mesoamericanos são artes e registros onde se "combinavam glifos fonéticos, logográficos e ideográficos com pinturas, foi realizada por mais de dois mil anos na Mesoamérica e é considerada uma das características definidoras dessa macro região cultural" (Santos, 2005, p. 70). Diversos materiais eram usados para servir de suporte aos escritos pictoglíficos: "madeira, cerâmica, osso, pedra, estuque, tecido, pele animal e papel, produzido a partir da casca da figueira (papel amate), da fibra do agave (papel maguey) ou ainda de uma palma chamada *iczotl*. O papel de origem europeia também foi empregado na confecção de manuscritos a partir do século XVI. Tais escritos serviram a distintos objetivos e usos ao longo da história mesoamericana e entre seus principais temas estavam a cosmogonia, a história grupal, os feitos das elites dirigentes e suas linhagens, as guerras, conquistas e fundações de cidades, os prognósticos, as oferendas e os tributos" (Santos, 2005, p. 70).

[70] No caso específico do Códice Florentino, foi elaborado pelo franciscano Bernardino de Sahagún auxiliado por alunos indígenas do Colégio de Santa Cruz de Tlatelolco, no México, composto por três volumes divididos em doze livros, escrito em *náhuatl* e castelhano por volta de 1564-65 e 1576-77. São duas colunas de textos, a primeira em castelhano e a segunda em *nahuatl*, além de imagens elaboradas pelos *tlacuilos* indígenas, e abarca desde a origem do mundo indígena até a conquista da cidade de México-Tenochtitlán. No último Livro do Códice, que narra a conquista de México-Tenochtitlán, há muitas divergências entre a narrativa *nahuatl* e a castelhana. As duas colunas, assim como as imagens, formam três narrativas distintas sobre a conquista formando uma mescla entre as tradições indígenas e europeias (Rodrigues, 2016).

textos literários e outras artes. Para além disso, membros desta elite estudaram na Europa, tiveram contato com a cultura da Renascença e da Antiguidade e dominaram tanto suas retóricas quanto suas estéticas e produziram obras que mesclavam estilos e signos da cultura mexicana e europeia. Também participaram de pesquisas etnográficas, tornando-se historiadores:

> Muitos membros dessas elites indígenas consagraram-se à salvaguarda de seu passado, redigindo a história de seus domínios senhoriais. Tornaram-se historiadores. Utilizaram a língua *nahuatl* e a escrita alfabética para consignar suas informações […] foram esses índios ocidentalizados que construíram a memória índia ao recolher as lembranças dos antepassados, ao reunir as tradições orais e ao fazer uso das informações contidas nos preciosos códices pictográficos. É a esse formidável empreendimento de resgate do passado que devemos uma grande parte de nosso conhecimento atual do passado pré-colombiano. As elites índias compreenderam, portanto, o que fazia a força de seus vencedores, a escrita, e a usaram para exprimir seu próprio ponto de vista sobre acontecimentos capitais, transmitindo-o através dos séculos. […] Em outras palavras, a atitude das elites foi uma hábil mistura de colaboração e de resistência à dominação ocidental (Gruzinski, 1999, p. 288, 295).

O arrazoado exposto por Gruzinski (1999) parece-me bastante sólido e referencio-o aqui por acreditar que semelhante movimentação intelectual pode ser aplicada em relação ao trabalho produzido por algumas etnias de Mato Grosso do Sul na seara do audiovisual. Penso – utilizando uma linha de raciocínio semelhante à que Hayden White e Robert Rosenstone seguiram para desenvolver o conceito de historiofotia – que, de certo modo, os povos ameríndios estudados por Gruzinski (1999) realizaram o que poderíamos denominar como uma espécie de historiografia visual, ilustrada ou figurativa. Pretendo verificar na análise dos filmes da ASCURI se é possível neles encontrar vestígios de um comportamento semelhante ao dos Astecas em sua apropriação das novas tecnologias que lhes foram disponibilizadas. Tenciono pôr à prova tal conjectura no terceiro capítulo, certo de que se trata de um procedimento importante para um pequeno avanço na busca de uma solução para a forma injusta e pouco ética que as historiografias eurocentradas têm lidado com – ou, pior, tem ignorado – alguns intelectuais e artistas ameríndios.

1.2.4 - **Os Potiguar e a escritura da história de uma guerra que não era sua**

Neste e no próximo subcapítulo apresento rapidamente dois exemplos de pesquisas recentes que trazem registros e explicitam como, em comportamento semelhante aos de seus parentes Astecas relatados por Gruzinski (1999) acima, indígenas brasileiros, no passado, manifestaram sua historicidade após terem acesso a tecnologias que lhes eram desconhecidas. Trago-os aqui pois tais trabalhos também induziram que, em minha pesquisa, passasse a vasculhar as produções dos ameríndios de Mato Grosso do Sul no tempo presente, com o objetivo de tentar localizar e compreender procedimentos similares aos de seus antepassados[71] relatados abaixo.

O professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo Dr. Eduardo de Almeida Navarro (2022) publicou recentemente o resultado de um trabalho de décadas: a transcrição e tradução integral anotada de cartas dos índios Camarões em tupi antigo, datadas de 1645. Nelas é possível observar os mais antigos registros de como ameríndios brasileiros produziram, de próprio punho, textos em sua língua nativa. Manifestaram neles suas visões de mundo críticas e demonstram evidências bastante importantes sobre seu protagonismo nas reflexões sobre sua historicidade no passado.

Em entrevistas[72], ele anunciou o resultado de suas pesquisas sobre a tradução de missivas escritas em Tupi por indígenas da etnia Potiguara, depositadas na Biblioteca Nacional de Haia, Holanda. São seis cartas raras direcionadas à parentes[73] seus que, como eles, ao que tudo indica desempenhavam papéis relevantes na hierarquia administrativa holandesa, então em conflito armado com a portuguesa no episódio conhecido como Insurreição Pernambucana – revolta dos colonos portugueses contra a ocupação holandesa que já durava quinze anos.

---

[71] Não necessariamente os ameríndios protagonistas dos episódios relatados nos trabalhos a seguir neste capítulo têm algum vínculo de sangue, descendência ou pertencem às mesmas etnias de Mato Grosso do Sul no tempo presente. Utilizei o termo antepassado em conformidade com a prática ou estratégia atual dos indígenas de diferentes origens geralmente referirem-se uns aos outros como parentes, independente de terem relação familiar próxima, fazerem parte da mesma etnia ou possuírem a mesma nacionalidade.

[72] Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/pesquisa-revela-troca-de-cartas-em-tupi-entre-indigenas-do-seculo-17/>; e em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/12/cartas-em-tupi-traduzidas-pela-1a-vez-mostram-visao-indigena-sobre-formacao-do-pais.shtml>. Acesso em: 27 nov. 2021.

[73] Neste caso dos indígenas redatores, destinatários ou que foram mencionados nas missivas, tratam-se de parentes de fato, com relação consanguínea ou familiar.

Navarro publicou o trabalho na edição de novembro de 2022 do Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, porém já se dedicava ao mesmo há dezenas de anos. Chegou a escrever, ao longo de suas pesquisas, um dicionário de Tupi antigo (Navarro, 2015) para auxiliar a tradução das missivas que são conhecidas desde o século XIX, porém ainda não tinham sido totalmente traduzidas.

As seis cartas eram documentos da Companhia das Índias Ocidentais – protomultinacional composta por grandes capitais privados de empresas mercantis com apoio estatal que passaram a promover os empreendimentos colonizatórios. Foram escritas em meados de 1645 e tiveram sua existência revelada pelo historiador José Hygino Duarte Pereira, em 1885. O engenheiro baiano Theodoro Sampaio tentou traduzir duas delas em 1906, mas somente em 1998 o próprio Navarro conseguiu realizar a primeira tradução completa de uma delas (Navarro, 2022).

Com a exceção da Bahia, que teve uma invasão rapidamente repelida em 1954, toda a costa nordestina foi tomada em nova invasão, cinco anos depois, e permaneceu dominada por cerca de quinze anos, fruto da expansão do império marítimo holandês convertido ao Calvinismo. Conforme Navarro (2022), no início desse processo os holandeses fizeram contato com os Potiguar e outras etnias que habitavam extensas áreas no nordeste brasileiro mas que não eram grupos coesos, sendo que alguns deles eram parceiros e outros hostis aos portugueses. Levaram consigo alguns deles que viveram na Holanda por alguns anos, aprenderam a língua, converteram-se ao Calvinismo e, ao retornar, foram de grande valia para o sucesso da segunda invasão e o apaziguamento das tensões.

Os Potiguar e outras etnias encontravam-se envolvidos e divididos no entrevero, sem, entretanto, terem-no provocado diretamente, uma vez que a disputa, embora envolvesse também questões locais e imediatas, se dava no bojo de um contexto geopolítico mais amplo que o da colônia. Conforme Flores Fernandes Araújo (2014) uma complexa conjuntura composta, dentre outros: pela Guerra dos Trinta anos, que envolvia povos europeus que combatiam por motivos políticos e religiosos; a união das dinastias de Espanha e Portugal em 1580, sob Felipe II, monarca espanhol contra o qual os neerlandeses haviam se revoltado em 1568; a guerra contra a monarquia castelhana; a ascensão dos Bragança ao trono de Portugal; um tratado de trégua firmado com holandeses; a restauração do trono português e o fim do domínio espanhol; tudo isso levou Portugal e suas colônias a terminarem envolvidos num

amplo conflito, de modo que as conquistas ultramarinas portuguesas foram alvos de variados e intensos ataques.

Durante o domínio holandês, após o término da administração de Maurício de Nassau – que teria realizado, dentre outras melhorias, investimentos em infraestrutura, empréstimos para senhores de engenho e permitido uma inédita e ampla liberdade religiosa – aconteceram mudanças na governança, inclusive de caráter religioso, que provocaram grandes descontentamentos. Foi então que articulações entre o governo geral, moradores de Pernambuco, empresários, indígenas, senhores de engenho e negros escravizados ou libertos, concomitante com manobras diplomáticas dissimuladas realizadas pelos portugueses com os neerlandeses, tornou possível um plano de insurreição para iniciar a recuperação dos territórios perdidos para os holandeses, que teria tido seu princípio provocado por dois massacres realizados pelos últimos (Navarro, 2023).

Dentro deste processo ocorreu a correspondência que foi preservada por quase quatro séculos, na qual entende-se que os indígenas tentavam estabelecer condições para encerrar as hostilidades, porém sem sucesso. Apenas as cartas enviadas pelos Potiguar aliados aos portugueses e devotos do catolicismo foram encontradas; não se tem notícia das respostas dos calvinistas parceiros dos holandeses que não teriam sido preservadas pelos colonos e portugueses.

Conforme afirma Eduardo Navarro (2022), a primeira carta de que há registro é de Felipe Camarão, pedindo para que Pedro Poti deixasse os holandeses, sob a alegação de que eram hereges e “estão no fogo do diabo”. Felipe Camarão escrevia que os indígenas precisavam se unir, pois eram do mesmo sangue e não podiam seguir se matando daquela maneira. Alguns trechos possibilitam ter a perspectiva dos indígenas acerca do cenário histórico, como por exemplo: “Por que faço guerra com gente de nosso sangue, se vocês são os verdadeiros habitantes desta terra? Será que falta compaixão para com nossa gente?” ou ainda, como declara Camarão noutro trecho:

> Nossas antigas terras, nossos velhos ritos, nossos parentes paraibanos, os de Cupaguaó, os de Uruburema, os de Jareroí, os de Guiratiamim, todos os antigos filhos dos habitantes da caatinga, tudo e todos estão sob as leis dos insensatos holandeses, assim como seu corpo e sua alma também estão. […] Eu novamente farei vocês estarem bem, perfeitamente de acordo com seu modo de vida de antigamente (Navarro, 2022, p. 28).

Há que se lembrar que o forte apelo religioso em algumas missivas se explica não somente como inerente a boa parte dos ameríndios, mas também pelo fato de que a questão de quem estaria com a razão a respeito de sua convicção cristã era um dos pontos centrais das desavenças entre portugueses e holandeses, e estas etnias habitavam a costa nordestina há séculos, sendo que muitos deles já estavam submetidos aos portugueses e convertidos ao catolicismo há muito tempo, como parece ser o caso dos redatores das cartas disponíveis. Conforme Navarro (2022, p. 48), as cartas evidenciam os rompimentos provocados nos povos ameríndios pela cisão da cristandade na Europa. A colonização trouxe as guerras de religião e as rivalidades entre católicos e protestantes, "envolvendo seus povos nos conflitos vividos no velho continente, separando comunidades e famílias para as quais os laços de sangue tinham uma importância vital. Vemos, nos manuscritos, índios a matar a outros índios, seus parentes próximos ou distantes, em nome da religião ou de interesses de Estado". As colocações de Navarro acima ficam evidentes nestes trechos:

> Por que faço guerra com gente de nosso sangue, se vocês são os verdadeiros habitantes desta terra? Será que falta compaixão para com nossa gente? Ora, já duas vezes em luta? Os homens maus, potiguaras que lutavam contra nós, morreram todos em Serinhaém. Todos os que ajudavam os homens maus morreram na batalha ontem, lamentavelmente. Os que lutaram com os homens maus para sua própria desonra, todos eles pereceram por nossas mãos. Hoje não se poupou a vida deles. Por que isso, se eles são os habitantes verdadeiros desta terra? Vocês conhecem bem os portugueses por todas as coisas más que vocês fazem, mas vocês rejeitaram toda a culpa, então, para se livrarem desta. Vejam que eu lhes indico novamente o que vocês devem fazer, as determinações a seguir, para que vocês não tenham dificuldades com os homens maus se eles maltratarem vocês entre si. [...] Não pensem que se poupa a vida dos potiguaras (da gente nossa) por esses terem sido feitos chefes. Não pensem que os homens maus livram vocês de nós. Somente a vida deles é poupada. E por que, se eles são estrangeiros? Portanto, evitem que mais índios sejam atraídos de novo, e que fiquem sendo companheiros de guerra dos homens maus em suas ações futuras. Não quero mais, de jeito nenhum, a morte de vocês. Portanto, venham vocês todos ao meu encontro, recolhendo-se junto a mim. Eu vou certamente perdoar-lhes todas as coisas más que vocês fizeram. Somente este é o remédio de vocês. Portanto, fiquem contra eles, afastando-se. Eu vou ficar muito feliz se vocês fizerem isso. Eu novamente farei vocês estarem bem, perfeitamente de acordo com seu modo de vida de antigamente (Navarro, 2022, p. 9).

Outras etnias, utilizando outro idioma, outras religiosidades e outras tecnologias também parecem procurar, no tempo presente, enviar missivas para tentar evitar que seus parentes próximos ou distantes continuem se envolvendo em conflitos mortais aos quais não deram causa, como se pode visualizar em "Liderança de Puelito Kue[74]" e me parecem justificar a realização desta pesquisa.

[74] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rb4V3Lrn-D0>, Acesso em: 15 Jun. 2023.

1.2.5 - **A História do massacre anunciado segundo os guarani**

Conforme a revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Nudecri/Unicamp, o projeto "Langas[75]"consiste na recompilação, transcrição, tradução e análise de manuscritos e outros documentos em guarani, tupi e quéchua escritos entre os séculos XVII e XIX. Em especial as pesquisas de Eduardo Santos Neumann[76] e Capucine Boidin[77] trazem ponderações importantes acerca das evidências que encontraram e que são bastantes relevantes a respeito do protagonismo de alguns povos ameríndios nas reflexões sobre sua historicidade. Em artigo publicado em 2017 trazem um dos resultados do projeto. Trata-se do incomum fato de indígenas guaranis do século XVIII terem os seus registros originais redigidos em língua materna levados à condição de fonte histórica:

> Em meados do século XVIII os Guarani das reduções escreveram com frequência, documentos em que expressam um pensamento político próprio. Nesses textos é possível observar sua capacidade de agir, mas também sua percepção dos acontecimentos em curso por meio de um pensamento em guarani. Essa autonomia indígena, em um momento de contestação política, estava embasada nas teorias que pautaram a sua instrução e que paradoxalmente serviram para justificar ações em defesa dos seus interesses, devidamente amparados nos valores da monarquia católica (Neumann; Boidin, 2017, p. 97).

Anteriormente ao projeto "Langas", Protásio P. Langer (2005), dentre outros, já havia estudado cartas de guaranis dos Sete Povos a seus parentes da margem oposta do Rio Uruguai onde manifestavam seu desalento frente a impossibilidade de impedir a ocupação dos povoados missioneiros. Já Neumann e Boidin (2017) demonstram que antes da dissolução das reduções guaranis do Paraguai, uma elite indígena letrada, que trabalhava com os jesuítas,

---

75 *Langues générales d'Amérique du sud*. Disponível em: <https://www.langas.cnrs.fr/#/description>. Acesso em 07 jan. 2021.

76 Eduardo Santos Neumann é Licenciado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1989), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS (1995), doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005). Professor Titular no Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e do Programa de Pós-Graduação. Pós-doutorado na Universidade de Alcalá de Henares / Espanha (2015) e na John Carter Brown Library (2022).

77 Chagas Boidin leciona antropologia no IHEAL (*Institut des Hautes Etudes d'Amérique Latine*) - Sorbonne Nouvelle Paris 3 desde setembro de 2018. Membro do CREDA UMR 7227 (*Centre de Recherche et de Documentation sur les Amériques*) desde 2006. Docente guarani no INALCO (*Institut National des Langues et Civilisations Orientales*) desde 2005. Doutorado, Paris X Nanterre, 2004. Habilitação para as funções de professora universitária na secção 20, antropologia, etnologia, pré-história, 2018. Autorização para dirigir pesquisa em antropologia, Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2017.

troca correspondência[78] em língua guarani com superiores hierárquicos e autoridades tentando argumentar em defesa de seus pontos de vista:

> Durante um período de conflito agudo nas reduções, em meados do século XVIII, os Guarani escreveram intensamente, e os documentos produzidos por eles permitem repensar as relações estabelecidas com o território missioneiro e, especialmente, suas formas de ação política. Esse conjunto de documentos indica uma discussão pouco referida pela historiografia dedicada ao tema, ou seja, a existência da defesa por escrito de um direito a resistir a uma ordem real injusta dos Guarani em redução. Esses textos em língua guarani, e mesmo suas traduções, podem ser novamente analisados tanto pelos aportes da história da cultura escrita como pelos da história dos conceitos políticos [...] A disputa pelas fronteiras na América do Sul, resultado da rivalidade entre as duas monarquias ibéricas, esteve caracterizada por uma ativa participação dos agentes locais. Diante das implicações dessa permuta, a elite indígena procurou estabelecer negociações que lhe garantissem o controle das terras orientais. Assim, o "ponto de vista indígena" a que nos referimos não deve ser entendido apenas no sentido de um comportamento padrão, abrangente, que recaiu sobre toda a população missioneira, perspectiva esta que transformaria os Guarani em um coletivo homogêneo. É uma maneira de nos referirmos a um determinado momento de enfrentamento em que uma elite letrada se coloca ora como porta-voz, ora como responsável por uma versão escrita dessa coletividade (Neumann; Boidin, 2017, p. 98).

Conforme observam os pesquisadores (Neumann; Boidin, 2017), as cartas não revelam apenas o fato de os indígenas terem sido alfabetizados e dominarem a escrita comum, mas sim, sua habilidade no manejo do conjunto de convenções envolvidas na correspondência epistolar e, também, sua importância dada à palavra escrita, inclusive manifestando sua rebeldia pelo aparato político-militar que sustentava a situação histórica (Oliveira Filho, 2012) à qual estavam submetidos. Indicam não somente competência na utilização dos conceitos da teoria política neoescolástica mas também na transcrição e exteriorização dos cânones retóricos ameríndios, uma vez que intermediavam as relações entre a comunidade da redução e as autoridades espanholas:

> Ao que tudo indica, é a partir de 1752 que os índios exercem com frequência sua arte de persuadir, porém agora por escrito. Nessas ocasiões demonstraram elegância e desenvoltura nos usos dos valores da monarquia católica para justificar interesses próprios. [...] Os Guarani letrados, por compartilharem dos valores culturais subjacentes à escrita, responderam prontamente à carta enviada pelo governador, informando a decisão adotada coletivamente. A comunicação escrita também foi um

[78] As cartas em guarani citadas neste artigo foram publicadas na base de dados <www.langas.cnrs.fr> em julho de 2016. As transcrições paleográficas do guarani e do espanhol foram realizadas por Cecilia Adoue, e as transliterações à grafia moderna e divisão em sessão das versões em guarani e sua correspondência com as traduções ao espanhol ficaram aos cuidados de Capucine Boidin. As fontes localizadas contabilizam 248 documentos escritos em guarani pelos próprios índios das reduções entre 1752 e 1832. Até o presente momento o projeto Langas analisou 178 cópias desses documentos. Em torno de 60% destes foram localizados sem tradução ao espanhol. A equipe do projeto Langas se dedica a editar esses documentos. Para a guerra guaranítica foram localizados 69 documentos, sendo 11 em idioma guarani. Conforme o trabalho de arquivo avance, esse corpus poderá ser ampliado (Neumann, Boidin, 2017, p. 117).

> recurso utilizado por outras populações ameríndias, como nos Andes e no México, para manifestar sua insatisfação com as medidas reformistas adotadas pela monarquia hispânica. Essas cartas em guarani também são consideradas como um brado autonomista indígena, por apresentarem expressões menos submetidas ao controle ou censura no período reducional. O conteúdo era muito similar, principalmente nos aspectos religiosos e políticos, o que indica a existência de muitas conversas e discussões prévias à sua escrita. Argumentos que, por sua vez, são o resultado das inquietações expostas nas assembleias, oscilando entre uma linguagem de súplica (religiosa) e um tom ameaçador (belicoso). Ainda que as cartas tenham sido remetidas ao governador e exibam conceitos políticos próprios da teoria política neoescolástica, seu público implícito é a população indígena de cada redução e responde aos cânones retóricos ameríndios. Por suas características e estilo as cartas permitem supor que o texto em boa medida é uma transcrição dos discursos orais memorizados, repetidos e comentados ao longo das várias assembleias prévias. Em outras palavras: são textos que procuram atender às normas de persuasão voltadas a dois públicos: os habitantes das reduções e o governador (Neumann, Boidin, 2017, p. 108).

Tais cartas em língua guarani, embora sejam as de expressão maior, não são a única forma de articulação política desses indígenas com o império ibérico. Os ameríndios teriam usado, segundo os autores (Neumann, Boidin, 2017), as tecnologias da escrita missivista como estratégia para incrementar a chance de uma ação coordenada para tentar impedir a presença dos comissários demarcadores em seus povoados, procurando, para tal, criar e divulgar alianças com populações conhecidas como “índios infiéis”. Após o insucesso em evitar o encontro com os comissários demarcadores, as lideranças guarani passaram a utilizar a escrita como instrumento de negociação e concordaram apenas com o avanço dos comissários espanhóis.

Em nova troca de correspondência, os missivistas, em acordo com lideranças guaranis, explicitam os motivos pelos quais não aceitam abandonar as reduções e preferem se defender, especialmente contra os portugueses: “*aun con todo eso permitimos, que paséis por esta tierra, que vivimos; pero a los portugueses no concedemos ni un poquito, que pasen por estas tierras ... agregando que … todos los Caziques se han jurado, y han determinado que no combiene entregarlas*” (Neumann; Boidin, 2017, p. 106).

Dois termos caracterizam as diferentes formas de expressão e organização mental, lembram Neumann e Boidin (2017): a *ratio*, linguagem política da monarquia ibérica no século XVIII; e a *oratio*, que se ajusta à arte de persuadir local, arte verbal em guarani, que era valorizada pelos missionários, pelos caciques e pelos calbidantes, e que é detalhada em outro trabalho por Capucine Boidin (2016).

De forma similar às encontradas em audiovisuais autorais dos povos kaiowá, guarani e terena de Mato Grosso do Sul no tempo presente, é perceptível, nos ameríndios das reduções jesuíticas de então, a clareza em relação à situação geopolítica e o seu discernimento acerca do principal inimigo e em como identificá-lo (por meio dos uniformes ou dos idiomas diferenciados). Ambos povos ameríndios, de outrora e de agora, são claros e firmes em suas decisões de lutar pelas terras que consideram historicamente suas.

A informação categórica de que não deixarão suas terras provocou nova troca de correspondência entre as autoridades reais, os jesuítas e os guarani (estes, agora, definitivamente rebelados), procedimento que, conforme Neumann e Boidin (2017), caracterizou os demais momentos de conflito nas reduções.

Observo que, em diversas ocasiões os ameríndios das reduções jesuíticas manifestaram suas interpretações e leituras sobre o contexto de governança social e militar através de um pensamento político em seu próprio idioma – como sói acontecer com boa parte dos videastas indígenas de Mato Grosso do Sul no tempo presente, que produzem e distribuem seus filmes com análises das conjunturas, demandas, protestos ultimatos ou reflexões históricas, biológicas, cosmológicas, econômicas e sociopolíticas, não somente se expressando em suas línguas materna terena ou guarani, como analisando e criticando contextos históricos, propondo ideias, articulando argumentos e tecendo estratégias conforme seus *teko*[79] e seus *kixovoku*[80]. Neumann e Boidin (Neumann, Boidin, 2017) ressaltam ainda que os membros dos *cabildos* responderam às ameaças dos guarani, e destacam os comentários de Bartolomeu Melià a respeito de sete missivas enviadas a Buenos Aires, que seriam as melhores páginas de escritura guarani, com grande criatividade expressiva:

> *Hay un tipo de literatura en las Reducciones jesuitas que se puede llamar guaraní. Son aquellas cartas de los cabildos indígenas durante la llamada Guerra Guaranítica (1753-56), donde aun a partir de conceptos coloniales, de la vida reduccional, se abre paso a un pensamiento guarani que entronca con los discursos políticos de los jefes religiosos no colonizados. Este tipo de literatura todavía se prosigue después de la expulsión de los jesuitas. En estas cartas-discursos hay todavía un cabildo-pueblo que se manifiesta, fenómeno que las formas de gobierno estatal posteriores - y menos las más modernas - ya no permitirán más acceder a la expresión literaria* (Melià, 1997, p. 267).

Este belo estudo sobre o que talvez pudéssemos nomear como literatura guarani reforça

[79] "Modo de ser" dos kaiowá e guarani. Cf.: Benites e Pereira (2021).

[80] "Jeito de ser" dos terena. Cf.: Galache (2017).

meu raciocínio indutivo de que os ameríndios sempre, ou quase sempre, manifestaram sua historicidade e teceram ponderações e reflexões acerca de sua situação histórica (Oliveira Filho, 2012) que devem ser respeitadas, e que, quando tiveram acesso às tecnologias que o permitissem, elaboraram produtos que talvez possam, de alguma maneira, serem considerados um tipo de historiografia não canônica.

A relação com minha pesquisa e com o tempo presente e o audiovisual pode ser prontamente observada pela assistência de "Índio Terena envia mensagem para presidenta Dilma Rouseff[81]", curta-metragem do videasta Dionedson Terena de 2014, em que um ancião de 70 anos da aldeia Lalima, Miranda, Mato Grosso do Sul, envia um recado para o governo federal; ou em "Povo Terena chora a morte de seu Guerreiro[82]", vídeo de Resistência Terena, disponibilizado na rede internet em 2013 onde ameríndios "enviam" protestos para a Presidência da República por conta do assassinato de Oziel Gabriel em disputa pela terra de seus ancestrais; ou, ainda, em "Última mensagem da comunidade guarani kaiowá de Kurusu Amba antes de massacre à Presidenta Dilma[83]", de *Aty Guasu*[84] em 2014, situação em que um guerreiro kaiowá dá um ultimato também para a presidência do país, protestando contra deliberações do governo e reafirmando sua decisão de seguir ocupando o território que tem convicção de ser seu por direito, ainda que sejam mortos e, neste caso, que querem ser enterrados no local.

Guardadas as devidas proporções e anacronismos, parece-me que as "cartas" do tempo presente comungam diversos pontos em comum com as de séculos passados e ambas carregam consigo imanentes historicidades. Acredito que muitas das estratégias, movimentações intelectuais e análises críticas da situação histórica (Melià, 1997, p. 267), mesclando retóricas lusitanas contemporâneas e estratégias de argumentação e atuação política e militar inerentes

---

81 Corrêa (2017, p. 225). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OReh4edaXBU>. Acesso em 13 Jun. 2023.

82 Corrêa (2017, p. 249). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MG1CqoWon5M>. Acesso em 13 Jun. 2023.

83 Corrêa (2017, p. 252). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sMttXdrOvuk>. Acesso em 13 Jun. 2023.

84 "Reunião grande", encontro das lideranças de diversas áreas onde são tratados problemas comuns, com a participação de chefes políticos, capitães, professores, funcionários indígenas, rezadores, FUNAI e entidades indigenistas (Pereira, 2013, p. 231). Também escrito com a grafia '*Aty Guassu*'. Pronuncia-se "atiguaçú". Segundo Antônio Brand (fala gravada durante *Aty Guasu* na Terra indígena Arroio Korá em abril de 2011), a primeira *Aty Guasu* ocorreu em janeiro de 1978 na Terra Indígena Takuapiry (Prado, 2019, p. 53). Para mais detalhes, ver Pimentel (2012, p. 227 *et seq*.).

aos ameríndios reduzidos e revoltados também podem ser observadas em filmes dos videastas mato-grossenses-do-sul contemporâneos, confinados[85] e igualmente revoltados, reforçando meu raciocínio e a lógica central nesta Tese de que elas devem ser melhores estudadas e de que podem representar possibilidades de historiografias não canônicas ou de historiofotias étnicas.

[85] Cf.: Brand (1993 e 1997).

Figura 05: Oficina de audiovisual de Michele Kaiowá e Dani Kaiowá.

Fonte: Michele Kaiowá.

2 - OS AMERÍNDIOS E O AUDIOVISUAL

Até meados do século passado considerava-se que não era metodologicamente possível para os historiadores estudarem a história indígena pois não existiam documentos, não se podia confiar nas histórias de vida dos anciões nem nos relatos de viagem de exploradores, comerciantes, religiosos e similares. Por outro lado, para antropólogos evolucionistas, os indígenas só tinham cultura, não tinham passado, apenas tempo de colheita, tempo de casar etc. Acreditavam que os ameríndios estavam no ponto zero da evolução, portanto, sem passado. O culturalista Franz Boas (2004) começou a "colher" culturas para preservá-las pois entendia que os indígenas estavam fadados à extinção, preocupação similar à de Curt Unkel Nimuendajú[86].

Já os Funcionalistas, e a Antropologia Estruturalista com sua análise sistêmica e sincrônica, não permitiam o imponderável, não aceitavam facilmente colocar a cultura numa cronologia, considerando que a cultura não mudava (Bensa, 1998). Nos corredores da academia, entretanto, parece que, ao longo das décadas, a História e a Antropologia mudaram suas posturas, passando a primeira a assimilar métodos antropológicos, utilizar a História Oral, além de desenvolver a Etno-história, enquanto alguns antropólogos passaram a tentar incorporar a temporalidade dos povos indígenas.

Neste capítulo, baseado, dentre outras, principalmente em um apanhado com pesquisadores dessas duas ciências, apresentarei um breve painel sobre o surgimento e o povoamento da região Centro-Oeste, com informações sobre a origem dos videastas ameríndios de Mato Grosso do Sul em um rápido panorama histórico, social, geográfico e cultural dos povos indígenas de MS, especialmente os kaiowá, terena e guarani. Nem de longe se trata de uma bibliografia exaustiva, apenas alguns apontamentos e direções para os que eventualmente desconheçam as histórias e historiografias sobre o povoamento do Centro-Oeste brasileiro e os povos originários que o habitam[87].

---

[86] Aprendiz de optometrista alemão radicado no Brasil no início do século XX, onde se tornou indigenista, um dos pioneiros das etnologia, antropologia e etno-história brasileiras e uma das principais referências mundiais sobre ameríndios na época, mesmo sem ter cursado nenhuma universidade. Cf.: Nimuendajú (1987a; 1987b; 1993; 2013).

[87] Leitores que têm domínio sobre o tema poderão achar mais produtivo contornar o próximo subcapítulo e prosseguir a leitura a partir do subcapítulo 2.2, página 87, onde passo a discorrer sobre o trabalho de campo, apresentando a origem e a atualização do mapeamento dos videastas e dos coletivos de MS.

2.1 – OS INDÍGENAS E O POVOAMENTO DE MATO GROSSO DO SUL[88]

Atualmente ainda é impossível precisar quando o ser humano começou a registrar suas ideias, sensações e os acontecimentos de sua vida por meio de imagens. Em MS existem registros de petróglifos como os do "Sítio de Maracaju – 1", com datação aproximada do ano de 1160 (Martins, 2003) que possivelmente foram realizados por povos que podem ter sido os primeiros habitantes da região. Não foram ainda completamente compreendidos pelos pesquisadores (Martins, 2003) sendo que é impossível confirmar que representam imagens estáticas e tentativas de registrar imagens em movimento, como as pinturas da caverna francesa de Montinac-Lascaux, mais antigas e estudadas há mais tempo (Cavalcanti, 1975).

Também não é possível afirmar que os desenhos do "Sítio de Maracaju-1" foram feitos por antepassados dos indígenas mato-grossenses-do-sul kaiowá e guarani (Martins, 2012), mas não se pode negar, entretanto, que estes indígenas e membros da maioria das outras etnias que ainda existem no estado sejam descendentes dos mais antigos habitantes da região[89] que, por sua vez, habitaram-na bem antes dos metecos gaúchos, mineiros, paranaenses ou paulistas que, muitas vezes, são reconhecidos como pioneiros pelo senso comum, pela mídia de massa, em redes sociais na internet ou por parte de certa historiografia[90].

Ainda não existe um consenso sobre a origem do povoamento do continente americano e as diversas ciências que investigam o problema, como a arqueologia, a antropologia física, a paleontologia, a etnologia, a história, a geologia e outras tantas, eventualmente se contradizem. O ser humano teria surgido na África após os continentes se separarem, e pode ter chegado até a América: por terra, por meio de "pontes terrestres"; por mar, a partir das ilhas melanésias; ou, subindo pela Antártida. Somente a primeira hipótese já foi cientificamente provada: havia uma ligação por terra entre a Sibéria (Ásia) e o Alaska

---

88 Versões preliminares de trechos deste subcapítulo foram publicadas em Corrêa (2015; 2017) e em Corrêa e Banducci Júnior (2016).

89 Cf.: Nimuendajú (1987b); Brand (1997); Martins (2003); Bespalez (2014), dentre outros.

90 Cf. Rodrigues (1978); Rodrigues (1980); Corrêa, (1995); MATO GROSSO DO SUL. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/Index.php?title=Mato_Grosso_do_Sul&ol-did=40422798>. Acesso em: 2 nov. 2014; CAMPO GRANDE (MATO GROSSO DO SUL). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Campo_Grande_(Mato_Grosso_do_Sul)&oldid=40435665>. Acesso em: 02 nov. 2014.

(América do Norte) durante a última era glacial no estreito de Bering, chamada Beríngia, por onde ao menos três “levas” de humanóides seguiram para as Américas.

As teorias evoluem e são atualizadas conforme são descobertos novos fósseis e tecnologias inovadoras são desenvolvidas e, devido ao fato de existirem no continente americano indígenas de aparência muito diferentes entre si (mongóis, negróides e outros), provavelmente teria acontecido povoamento por outras vias[91]. A diversidade da cultura material e imaterial dos indígenas e dos povos pré-colombianos é vasta em função da imensidão do continente e sua origem complexa, com diferentes características geográficas e climáticas que influenciaram a evolução dos nativos (Ribeiro, 1995).

Como exemplos: no Brasil existe a cerâmica Marajoara / Amazônica uma das mais antigas do mundo, com mais de sete mil anos; nos Andes, as estradas Incas são consideradas as melhores do mundo no século XV e até hoje seguem funcionando; a escrita incaica e os ideogramas Maias dispensavam suportes como papiro, madeira ou outros, registrando através de nós em cordões coloridos a língua quéchua. Via de regra, essas centenas ou milhares de povos, que viveram em tempo, clima, espaços, contextos históricos, sociais, culturais e econômicos diferentes, são lembrados ou representados como povos e culturas iguais e contemporâneos entre si pelo senso comum e certas Histórias e historiografias eurocentradas (Corrêa, 2017). Um imenso mapa manuscrito produzido por Curt Nimuendajú (1978b) na década de 1940 assinala em detalhes a localização das aldeias existentes àquela época e as que foram abandonadas, os nomes das etnias, das filiações linguísticas e dos autores que relataram tais dados até então, e ainda identificou as movimentações dos indígenas ao longo do tempo.

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística ainda não consolidou todos os dados do censo demográfico de 2022, mas estima-se que atualmente no Brasil existam aproximadamente 300 etnias, falantes de mais de 180 línguas. São as sobreviventes das cerca de 1.000 a 1.400 etnias que falavam mais de 1.200 línguas quando da chegada dos europeus, dados estimados por estudo científico a partir de manuscritos de jesuítas do século XVI (Carneiro da Cunha, 2009). Acredita-se que havia entre 2 a 5 milhões de indígenas em 1.500 d.C., e o censo demográfico de 2022 contou quase 1,7 milhão[92]. Não é raro que indigenistas e

[91] Cf.: Press; Siever; Grotzinger; Jordan (2006); Defleur; Ball-Rokeach (1993); Santos; Neto (2009).

[92] O Censo de 2010 contava pouco mais de 800.000 indígenas, sendo que o IBGE informa que o expressivo aumento de 88,82% no Censo de 2022 pode ser explicado por mudanças metodológicas. Cf.: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37565-brasil-tem-

pesquisadores identifiquem esta diferença de vários milhões de pessoas e a extinção de mais de 1.000 etnias e línguas como evidência do genocídio ou etnocídio[93] que infligiram a esses povos.

Em Mato Grosso do Sul existem ao menos onze etnias: **Kaiowá** (descendentes dos índios Itatines, tradicionais habitantes do sul de MS); **Guarani-Ñandeva** (única das três partes dos guaranis que assim se autodenomina); **Terena** (descendentes dos Txané-Guaná, da família linguística Aruak); **Kadiwéu** (descendentes dos Mbayá-Guaikuru, cavaleiros guerreiros habitantes do chaco paraguaio, que resistiram a portugueses e espanhóis); **Guató** (índios canoeiros, tradicionais habitantes do Pantanal e MS, algumas centenas na ilha Ínsua); **Ofaié** (algumas dezenas na região de Brasilândia, poucos falantes da língua); **Kinikinau** (descendentes dos Guaná, linguística Aruak); **Atikum** (algumas dezenas, migrantes de Pernambuco, de cor da pele negra); **Camba** (de Corumbá, imigrantes bolivianos, ainda não reconhecidos pela FUNAI); **Ayoreo** e **Chamacoco** (algumas dezenas em Porto Murtinho) (Chamorro e Combès, 2015).

Os povos europeus, quando fundearam no litoral americano suas naus caras e com alta tecnologia para a época, esperavam encontrar riquezas que compensassem o vultoso e arriscado investimento. Foi o que encontraram no continente: metais preciosos, especiarias raras, madeiras de lei e terras férteis, em alguns lugares mais rápida e facilmente do que em outros. Também encontraram os chamados povos pré-colombianos, descendentes dos povoadores do continente: Incas, Maias, Astecas, com sofisticados sistemas de comunicação, militarização, comércio, arquitetura etc.; povos que tinham uma cultura material e imaterial ampla e sofisticada (como a Marajoara lembrada acima); povos que viviam em tribos confederadas, em guerra entre si, como os Tupi; e inúmeros outros. Para levar as riquezas da natureza e para dominar e se apropriar dos impérios precisavam de mão de obra, víveres e de exércitos. Inicialmente procuraram aliciar ou subjugar os nativos através de escambo, depois, através da força, escravizando-os (Ribeiro, 1995; Carneiro da Cunha, 2009). No decurso dos séculos houve resistência e fuga por todo o continente, e o processo foi marcado por muita luta, e esse período que segue a ocupação e delimitação de territórios está associado a invasões, epidemias, massacres, miséria, guerras, sofrimento e derramamento de sangue.

1-7-milhao-de-indigenas-e-mais-da-metade-deles-vive-na-amazonia-legal>. Acesso em 31 ago. 2023.

93 Destruição dos traços culturais de uma etnia imposta por outro grupo étnico (Clastres, 1982, pp. 54-62).

Como a resistência indígena foi grande em diversas áreas, os europeus procuraram novas fontes de mão de obra, trazendo da África negros escravizados[94].

Grande parte das centenas de povos ameríndios que sobreviveram e dos milhares que sucumbiram após o desembarque dos povos colonizadores do continente estiveram envolvidos em conflitos e guerras acontecidos na América ao longo dos séculos. É possível que vários deles tenham participado espontaneamente delas pois, conforme o antropólogo Pierre Clastres, aquilo que se chamava de sociedade primitiva não podia ser pensada sem a guerra, são "sociedades violentas, seu ser social é um 'ser para a guerra'" (Clastres, 1982, p.171). Subsidiam esta afirmação os relatos de muitos cronistas e viajantes da época do chamado descobrimento do continente. Os conflitos foram, entretanto, exacerbados em uma quantidade incalculável depois da chegada dos europeus. Neste contexto não foi diferente o processo de ocupação do território da região Centro-Oeste brasileira, ao custo de expropriação de terras, massacres, guerras e genocídios.

Conforme Visconde de Taunay (1975) a colonização do continente e a delimitação dos territórios foi um processo denominado de "expansões de dor", com uma quantidade grande de populações indígenas submetidas a um regime de opressão e sofrimento que culminou com a extinção de incontáveis etnias e a deprimente redução das populações que sobreviveram a esses genocídios. Um processo de luta praticamente constante durante vários séculos, com imensurável sofrimento, miséria, invasões, epidemias naturais ou provocadas, guerras e massacres[95].

O povoamento da região Centro-Oeste não foi exceção e também se deu à custa de expropriação de terras, guerras, disseminação de doenças contagiosas e genocídios que, em diversas regiões e situações perduram até o tempo presente[96]. Opressão, violência e expulsões, em várias diásporas fazem parte da história dos povos que sobreviveram ao longo dos séculos para se adaptar ou fugir do processo de construção da nação brasileira (Nimuendajú, 1987a; Brand, 1987; Carneiro da Cunha, 2009; Galetti, 2000, 2012; Chamorro, 2008).

Inúmeros episódios vitimaram esses povos e extinguiram muitos deles, como as Entradas,

---

94 Cf.: Baldus (1954, passim); Taunay (1975, passim); Carneiro da Cunha (2009, passim).

95 Cf.: Schaden (1954, passim); Carneiro da Cunha (2009, passim).

96 Cf.: Liderança de Pielito Kue (Corrêa, 2017, p. 237), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rb4V3Lrn-D0>. Acesso em: 15 out. 2023.

Bandeiras e Monções, expedições armadas privadas ou estatais em busca de riquezas, captura ou extermínio de indígenas ou escravos no interior do continente por via terrestre ou pluvial entre os séculos XVI-XVIII. Affonso de Taunay (1975) traz relatos com riqueza de detalhes, de suas pesquisas sobre o caráter mercantil de tais aventuras, e os massacres pavorosos provocados pelos "pioneiros" – e também por eles sofridos, pois várias expedições não retornavam e eram dizimadas pelos indígenas ou pelas doenças tropicais e pela fome. Estas incontáveis incursões em direção ao ouro de Goiás, de Cuiabá, e em direção a Corumbá e ao Chaco, provocaram a extinção de inúmeras etnias, e a movimentação de várias outras, que se afastavam fugindo dos invasores, mais bem armados, resultando numa espécie de diáspora de vários povos ao longo dos séculos da colonização, após a chegada dos europeus.

Outros episódios importantes foram: as disputas armadas pelo território entre portugueses e espanhóis; o maior conflito bélico do continente, a Guerra do Paraguai, nos quais os guarani e terena muitas vezes foram usados, por ambos os lados, como "bucha de canhão[97]", e os Guaicuru foram praticamente extintos; e ainda a construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (NOB), e das linhas telegráficas ligando limites ocidentais do país ao litoral, que usaram mão de obra de várias etnias. Embora nem sempre explicitada, em todos esses processos de "construção da nação" foi fundamental a participação dos indígenas de inúmeras etnias e, de forma idêntica às expedições em busca de ouro, na grande maioria das vezes eles foram envolvidos à força. Foram, talvez, a mais importante mão de obra usada nestes empreendimentos, e uma valiosa força militar na conquista da vitória na Guerra da Tríplice Aliança (Brand, 1997).

Após a Guerra do Paraguai os ervais nativos da região ficaram conhecidos. Eles já eram, então, explorados mas não de forma extensiva e se tornaram um importante fenômeno sócio/político/econômico no controle e povoamento da região Centro-Oeste, conhecido como "Ciclo da erva-mate", acompanhado de outros como a instalação das linhas telegráficas e a construção das estradas de ferro. Depois de terminada a guerra, foi realizado um processo de demarcação das novas fronteiras, e o Paraguai perdeu uma boa parte de seu território. O empresário responsável pelo fornecimento dos suprimentos aos exércitos e à equipe que percorreu a região, Thomaz Larangeira[98], percebeu o potencial da região e, posteriormente,

[97] Diz-se dos soldados que são enviados na linha de frente de uma batalha terrestre sendo considerados descartáveis e terminam mortos em grande número no confronto.

[98] Também referenciado como Tomas Laranjeira.

com capital e sócio argentino, conseguiu acordos econômicos e políticos junto à elite cuiabana para montar a Cia. Matte-Larangeira, A empresa recebeu dos governos durante várias décadas enormes concessões de terra, viabilizando-se no continente como um dos maiores negócios de toda a região nos vários países envolvidos (Lamberti; Martins, 2010). Após algum tempo ela passou até mesmo a ser temida pelo governo brasileiro que acreditava no risco de perder a autonomia da região, uma vez que a maior parte do capital era estrangeiro e a companhia conseguia gerar receita maior que a do estado de Mato Grosso.

A mão de obra indígena, principalmente das etnias kaiowá e guarani, foi explorada por décadas em regime de semiescravidão. Conforme Eva Maria Ferreira (2007) esta utilização da mão de obra kaiowá e guarani e também de migrantes que passaram a se espalhar pela região foi apagada ou passou sem ser notada por memorialistas e historiadores. Possivelmente este "esquecimento" se deu por conta da etnia falar o idioma guarani e, por isso, ter sido confundida com os paraguaios que ficaram pela região após a guerra, que também falam a mesma língua e de forma semelhante foram usados pela Cia., se misturando uns com os outros. Existe, ainda, a possibilidade de que os indígenas preferissem se passar por paraguaios para sofrer menos discriminação.

Depoimentos e documentos da época, especialmente do Serviço de Proteção ao Índio e Localização de Trabalhadores Nacionais (S.P.I.L.T.N.)[99] comprovam de forma inequívoca o uso extensivo dos ameríndios no extremamente árduo laboro dos ervais, sendo que, inicialmente, alguns servidores do órgão denunciavam a exploração dos ameríndios pela Cia. ou por intermediários[100] em seu nome e, posteriormente, os próprios servidores barganhavam com a Matte-Larangeira o abuso dos indígenas nos ervais nas reservas ou próximos delas (Ferreira, 2007). Este regime de semiescravidão prevaleceu por décadas no sul de Mato Grosso, nordeste do Paraguai e norte da Argentina, sendo que a Cia. tinha, inclusive, poder de polícia, caçando e eliminando fugitivos. Ele foi narrado em um romance trágico pelo jornalista e historiador Hernâni Donato (1959) denominado "Selva Trágica". O escritor, que chegou a habitar na região, recriou com detalhes o cotidiano desumano dos ervais, e o livro serviu de base para o roteiro de um longa-metragem homônimo[101] lançado em 1963, dirigido

[99] Posteriormente conhecido apenas por Serviço de Proteção ao Índio – SPI.

[100] Conhecidos atualmente como "gatos" ou "cabeçantes".

[101] IMDb: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwigxZ37v-

por Roberto Farias e produzido por Herbert Richers S.A.

Posteriormente o movimento de migração interna estimulado pelos governos, especialmente durante a era Vargas, denominado "Marcha para oeste", que facilitou a doação e documentação de extensas áreas para colonos e grileiros e promoveu o confinamento coercitivo de grande contingente de ameríndios em pequenas reservas, foi um dos principais provocadores da atualmente nomeada "questão indígena" (Corrêa, 2017).

2.1.1 – **Alguma história dos povos terena**[102]

Surgiram no século XVI as primeiras referências aos terena, identificados como Guaná ou Txané nos relatos dos cronistas, apontando que habitavam o Chaco[103] Paraguaio, a bacia do rio Paraguai, na região do atual Mato Grosso do Sul. Os povos Guaná fazem parte da família linguística Aruak e eram compostos por grupos terena (Etelenoé), Laiana, Echoaladi e Kiniquinau. Apresentam como principais características uma agricultura sofisticada, com utilização de ferramentas (*warere-apêti*), a terminologia do parentesco e uma estrutura social fortemente patrilinear (Bittencourt; Ladeira, 2000). Tinham – e tem – muita habilidade nas negociações e relações políticas e se adaptavam de acordo com suas necessidades aos meios mais distintos buscando locais vantajosos e alianças amistosas, procurando se incluir nas sociedades envolventes para obter condições mais favoráveis. Tiveram, entretanto, de se enveredar em conflitos violentos e guerras, alguns dos quais se desdobram até o tempo[104]

n_AhV5ALkGHXj8AaAQFnoECAsQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.imdb.com%2Ftitle%2Ftt0057486%2F&usg=AOvVaw2FgZ6FxXYeCBTQc7S_rYfQ&opi=89978449>. Acesso em 29 Jun. 2023.

[102] Versões preliminares de trechos deste subcapítulo foram publicadas em Corrêa (2015; 2017) e em Corrêa e Banducci Júnior (2016).

[103] A região do Chaco se extende por aproximadamente 700 mil quilômetros, compreendendo partes dos territórios da Bolívia, Argentina, Paraguai e Brasil e estabelece limites com os pampas ao sul do rio Salado, com a região Andina a oeste, com o planalto de Chiquitos e Velascos a noroeste e com os rios Paraguai e Paraná. No Brasil, onde atualmente encontra-se o estado de Mato Grosso do Sul, região alagadiça, estende-se até pouco abaixo da cidade de Miranda, formando o pantanal sul-mato-grossense (Carvalho, 2009, p. 457).

[104] Em 2013 veio a público o chamado "Relatório Figueiredo" onde se pode observar a versão oficial do estado brasileiro sobre o uso da mão de obra indígena em regime de escravidão em plena década de 1960, e relatos detalhados sobre a matança de tribos inteiras, torturas e toda sorte de crueldades realizadas por latifundiários em parceria com funcionários do SPI ao longo do século XX. Em mais de 7.000 páginas foi apresentado o resultado de uma investigação realizada pelo governo federal brasileiro, coordenada pelo então procurador

presente[105].

Dentre outros, Affonso de Taunay, Cândido Rondon, Fernando Altenfender Silva diferem acerca do tamanho e da quantidade das aldeias terena, mas parece que os seus deslocamentos não se deram de forma isolada e sim em um contexto maior relacionado à integração e expansão dos Aruak, sua família de origem, provocados pelo processo de colonização que se iniciou no Paraguai e depois no sul de Mato Grosso, provocando disputas pela terra e causando as movimentações dos Mbyá (Vargas, 2011). Pereira (2009) afirma que os terena, mesmo antes do contato com os europeus já procediam seus próprios mecanismos de reprodução e expansão da sua cultura através da absorção de elementos adotados por grupos distintos, e por mestiçagens ocorridas em contatos interétnicos, como, por exemplo, as alianças matrimoniais[106] com os Mbyá.

Em sua "História do Povo Terena" as professoras Circe Maria Bittencourt e Maria Elisa

Jader de Figueiredo Correia, sobre a atuação do SPI, que iniciou em 1962 e terminou somente em 1967, em plena ditadura militar, e que, supostamente, havia desaparecido em um incêndio no Ministério da Agricultura, pouco antes da decretação do Ato Institucional número 5 (AI5). Trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, porém, localizaram uma cópia do relatório no Museu do Índio em 2013. O relatório é resultado de uma expedição que percorreu mais de 16 mil quilômetros e visitou mais de 130 Postos Indígenas pelo país e constatou milhares de crimes e violações aos direitos humanos, inclusive de povos de MS, como os terena e Kadiwéu. Disponível em: <https://midia.mpf.mp.br/6ccr/relatorio-figueiredo/relatorio-figueiredo.pdf>. Acesso em 30 Jun. 2023. O governo militar ignorou pedido do Relatório Figueiredo para demitir 33 agentes públicos e suspender 17, e tratou de acobertá-lo e minimizar a repercussão internacional que teve a partir de sua primeira divulgação. Por outro lado, extinguiu o SPI, colocando em seu lugar a FUNAI, que seguiu realizando ações racistas, genocidas e de extermínio étnicos com muitos povos indígenas até bem recentemente, já na década de 1990, conforme afirma o procurador da república Marco Antônio Delfino de Almeida, em entrevista no início de 2015. Segundo este procurador, o clima de guerra civil que se constata atualmente no estado de MS é gravíssimo, envolve milícias, assassinatos, conivência e até participação explícita de autoridades civis e militares de várias esferas governamentais, do judiciário e do legislativo, e é reflexo da situação de extermínio, de limpeza étnica etc., que é estudado pela academia e documentado extensamente pelo próprio governo, que não pode, de forma alguma, alegar desconhecimento (Corrêa, 2017).

[105] Cf.: Corrêa (2017, p. 225). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OReh4edaXBU>. Acesso em 13 Jun. 2023; Corrêa (2017, p. 249). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MG1CqoWon5M >. Acesso em 13 Jun. 2023.

[106] Um curioso exemplo das estratégias e habilidades de negociação características dos terena, porém, neste caso, frustrada e fracassada, foi apurada durante as entrevistas no trabalho de campo, com a condição do anonimato da fonte: uma jovem e dinâmica liderança em ascensão apaixonou-se por um belo e inexperiente acadêmico não indígena que realizava suas pesquisas junto ao projeto que ela implementava. Para ajudá-lo no desenvolvimento da pesquisa e também ter a oportunidade de uma maior aproximação, ofereceu a ele a codireção do projeto que o estudante prontamente aceitou. Frustrando, porém a estratégia da jovem indígena, o pesquisador se revelou inseguro e problemático na lida com suas emoções e não cedeu aos encantos da liderança. Terminou que o projeto teve sucesso após implementado e passou a fazer parte do currículo do acadêmico, alavancando-lhe a carreira, enquanto que a liderança teve de seguir explicando, de forma dissimulada, a divisão da direção do trabalho de sucesso que desenvolveu por seus próprios méritos com o pesquisador que, por sua vez, conseguiu reconhecimento por uma obra na qual foi apenas um coadjuvante esporádico.

Ladeira (2000), amparadas em relatos de anciões, apresentaram uma divisão da linha do tempo da história do povo terena que desde então e até recentemente se tornou um tipo de paradigma: 1) os Tempos Antigos, que se estendiam até o final da Guerra do Paraguai; 2) os Tempos de Servidão, referente ao período entre o final da Guerra e a formação das Reservas do S.P.I. no início do século XX; 3) e os Tempos Atuais, após a formação das Reservas. Já o agrônomo e pesquisador terena da Aldeia Água Branca Me. Claudionor do Carmo Miranda[107] (2006) propõe um quarto período nessa linha, o "Tempo do despertar":

> Enquanto antropólogos renomados anunciavam o 'processo de aculturação' do povo indígena, no qual previam que os povos indígenas iriam sofrer uma fusão de cultura decorrente do contato com a sociedade branca, ou adotar e assimilar a cultura do 'branco' e perder a sua, acreditamos estarmos fazendo uma 'Viagem de Volta', como escreveu o Antropólogo João Pacheco de Oliveira (2004:32), referindo-se aos povos indígenas do nordeste. Esta etapa é marcada pela inserção dos 'patrícios' Terena nos espaços que antes não eram ocupados por eles, na economia regional, por exercerem cargos públicos ou serem profissionais liberais e pela presença dos jovens Terena nas Universidades, tentando compreender a ciência dos não- índios e, a partir disso, traçar novas formas de sobrevivência sociocultural (Miranda, 2006, p. 35).

Avançando a proposta de Miranda (2006), o jurista terena da Aldeia Ipegue Dr. Luiz Henrique Eloy Amado[108] reformula esses tempos históricos:

> O antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1968) trabalhou a história do povo Terena em dois momentos – sociedade Terena tradicional e moderna pós-guerra –, estes divididos pelo grande acontecimento a Guerra do Paraguai. Esta linha foi seguida por Gilberto Azanha [...] quando da elaboração do estudo de identificação e delimitação de Taunay-Ipegue. Anteriormente, Altenfelder Silva (1949) havia

[107] Ex-administrador regional da FUNAI em Campo Grande, MS; Mestre em Desenvolvimento Local pela UCDB, MS; Engenheiro Agrônomo pela *Escuela de Agricultura de la Región Tropical Húmeda*, em San José, Aserrí, Costa Rica.

[108] Atual [2023] secretário executivo do Ministério dos Povos Indígenas. Jurista indígena com experiência de atuação no Supremo Tribunal Federal (STF) e Organismos Internacionais. Foi coordenador do Departamento Jurídico da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) e da Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB). Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ). Doutor em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito (UFF). Pós-Doutor pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), Paris. Realizou estágio de pesquisa na *Brandon University*, com foco em conflitos territoriais indígenas, por meio do *Emerging Leaders in the Americas Program* (ELAP), do governo do Canadá. Atuou como coordenador do Observatório Povos Indígenas e Sistema de Justiça Criminal da APIB. Atuou como membro do Grupo de Trabalho Direitos Indígenas: acesso à justiça e singularidades processuais, do Conselho Nacional de Justiça (CNJ). Foi membro da Comissão de Assuntos Indígenas (CAI), na Associação Brasileira de Antropologia (2019-2020). Foi Membro da Comissão Especial para defesa dos direitos dos povos indígenas do Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil - OAB (2012-2016). Integrante do Observatório Fundiário Fluminense (OBFF-UFF). Pesquisador associado do LACED - Laboratório de pesquisas em etnicidade, cultura e desenvolvimento (Museu Nacional - UFRJ). Fundador da Revista Terena *Vukapanavo* (Disponível em: <https://apiboficial.org/files/2021/02/Revista-Vuka%CC%81panavo-Covid-19-e-povos-indi%CC%81genas-.pdf>). Cf.: Currículo Lattes <https://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do;jsessionid=407386957A66F949B0F8FA2B87118D56.buscatextual_0>. Acesso em: 13 set. 2023.

> trabalhado a história do povo Terena em quatro períodos principais: i. A introdução e instalação definitiva dos Terena no Brasil; ii. Da instalação ao início da Guerra do Paraguai; iii. Desde a Guerra do Paraguai até a fundação do Serviço de Proteção aos Índios, em 1910; iv. Período contemporâneo. […] Entretanto, a partir da pesquisa realizada no âmbito do doutorado trabalhei outros tempos da história Terena, a saber: a) sociedade Terena no sistema Chaco Paraguai-Pantanal, e sua relação com os Mbaya / Guaycuru; b) sociedade Terena e sua relação com a coroa portuguesa; c) tempo do Esparramo[109]: O período da Guerra do Paraguai (1864 - 1875); d) o pós-guerra – ruptura com o modo de vida Terena, expropriação de seus territórios, primeiras retomadas Terenas e período de servidão; e) confinamento – criação das reservas, política do SPI, assimilação; f) projetos de desenvolvimento que impactaram a vida das comunidades Terena (linha telegráfica, estrada de ferro e gasoduto); g) período da ditadura militar – várias violações aconteceram nas aldeias Terena; h) período da Constituinte – participação Terena no movimento indígena nacional; i) década de 90: a escola na sociedade Terena e processo decisório; j) década de 2000 – da aldeia para a universidade; l) o despertar do Povo Terena para os seus direitos (2010 – 2017): movimento de retomada do território tradicional. Nota-se, que ao contrário do que defendeu Miranda (2006), pondero que o Tempo do Despertar do povo Terena foi marcado pela efetiva luta pelo seu território tradicional, coincidindo exatamente com o momento da pesquisa (Eloy Amado, 2017).

Estes últimos pesquisadores parecem corroborar com algumas das minhas colocações iniciais da Tese: existem no tempo presente ameríndios terena, não necessariamente historiadores, pesquisando, criticando e desenvolvendo Histórias e historiografias, não obrigatoriamente sob os ditames do estrito rigor letrado clássico, mas que são importantes e devem ser melhores assimilados pela academia. De forma similar ao que ocorre com parte da produção audiovisual autoral realizada por este povo.

2.1.2 - **Alguma história dos guarani e kaiowá**[110]

Os ancestrais das outras etnias envolvidas com o audiovisual autoral no tempo presente que analiso neste trabalho também habitavam, conforme relatos de jesuítas, extensa área de florestas tropicais das colônias ibéricas da América do Sul e compunham um dos maiores grupos étnicos da região (Chamorro e Combès, 2015). No tempo presente os guarani estão

[109] Conforme Antônio Brand "o termo esparramar (*sarambipa*) foi amplamente empregado pelos informantes indígenas para caracterizar o processo de destruição das aldeias e o desmantelamento das famílias extensas em função do desmatamento. É o processo de dispersão que precede o confinamento no interior das reservas" (Brand, 1997, p.82).

[110] Versões preliminares de trechos deste subcapítulo foram publicadas em Corrêa (2015; 2017) e em Corrêa e Banducci Júnior (2016).

espalhados em inúmeros grupos pelo continente, falantes da mesma língua[111], com cultura parecida, mas se autodenominam de diferentes maneiras, a depender da região ou ramo familiar: Pãi-Tavyterã ou Kaiowá, Mbyá, Aché ou Guayakí, AváKatu, Avá Guarani ou Ñandeva, Chiripá, Kainguá, Monteses, Baticola, Apyteré, Tembekuá, Guaranis Ocidentais do Chaco e Gwarayu. Designam-se a si mesmos como Avá – literalmente "pessoa" em guarani (Grünberg; Carlos, 2008, p. 6).

Brand e Colman (2014) informam que os guarani têm uma população estimada em 225 mil pessoas e estão presentes em ao menos cinco países do MERCOSUL (Bolívia, Paraguai, Uruguai, Brasil e Argentina) e, não obstante as dificuldades jurídicas e as divisas estatais, continuam exercitando suas dinâmicas de definição e redefinição das fronteiras culturais, mantendo as redes sociais, com grande e variadas permutas entre parentes, que residem nesses países:

> O povo Guarani encontra-se, hoje, distribuído pela Bolívia, Paraguai, Uruguai, Brasil e Argentina, sendo que o idioma Guarani, em suas diversas variedades dialetais, é o único falado nesses países. Por essa razão, a língua Guarani pode ser considerada como a "língua histórica" do MERCOSUL. No Brasil, a população guarani é de aproximadamente 52 mil índios, subdivididos em três grupos linguísticos: Nhandeva, Kaiowá e Mbyá. Vivem, hoje, em dezenas de aldeias espalhadas por mais de 100 municípios brasileiros, em dez estados. Na Argentina, em 1998, estimava-se que havia 27.680 Chiriguano, 2.325 Chané guaranizados e 3.500 Mbya. No Uruguay calcula-se uma população Guarani Mbya de 600 indivíduos, enquanto que no Paraguai, no mesmo ano, os Chiriguano foram estimados em 3.000 indivíduos, os Chiripá, em 6.500, os Pai/Kayová, em 11.000 e os Mbya em 2460 (Brand; Colman, 2014, p. 3).

Grande parte dos subgrupos brasileiros está em Mato Grosso do Sul, Ñandeva (ou Nhandeva, os únicos que se autodenominam guarani) e kaiowá, com mais de 50.000 pessoas, e caracterizam-se por possuir uma profunda espiritualidade e religiosidade, manifestada por cantos e danças rituais coletivos (Brand, 1997; Vieira, 2013; Chamorro, 2008). Ocupavam um extenso território antes das demarcações dos estados nacionais e como estiveram alheios às essas definições, as fronteiras lhe são estranhas e sem sentido, atrapalhando sua comunicação e o seu modo de vida (Nimuendajú, 1987a; Melià, 1981). Não era incomum migrarem buscando refúgio em matas inabitadas: quando ameaçados; quando as roças estavam cansadas; quando havia conflito nas famílias extensas[112]; quando o aumento

[111] Em alguns casos, como os kaiowá, com algumas variações.

[112] Famílias extensas são pequenas comunidades fundadas nas relações de parentesco e na vida doméstica com papéis individuais diversificados, que tornam as interações muito mais complexas do que comumente lhes é atribuído. Constituem-se "de forma específica e diferenciada, sobretudo a partir de variáveis graus de relação

demográfico ou algum indicativo espiritual ou religioso os enviava atrás da "terra sem mal[113]"; mas não são considerados povos nômades (Brand, 1997; Melià, 1981). Sobre a temporalidade destes povos, Graciela Chamorro (2022) observa que

> os grupos Kaiowá costumam dividir sua história em três períodos: *ymãguare*, 'antiguidade', caracterizada pela autonomia e liberdade em seu território; *sarambi*, 'bagunça, espalhamento compulsório', caracterizado pelo início da influência e dependência da sociedade brasileira e do Estado brasileiro na região; e tempo do direito, fase de luta sob o amparo da Constituição Federal de 1988 e das convenções internacionais, (PEREIRA, 2004a) [sic]. Os eventos fundadores da cultura Kaiowá fazem parte do primeiro período, *ymãguare*. As experiências deste tempo estão diretamente conectadas com as expectativas atuais do tempo do direito, expressas poeticamente como 'refundar' e 'recuperar' a terra, num 'tempo-espaço novo', *ára pyahu*. O retorno às experiências mítico-históricas permite recriar a terra ritualmente e reorientar a comunidade para as antigas referências e práticas culturais do grupo. Voltar aos tempos primeiros, contudo, não é repetir esse passado, é inspirar-se nele (Chamorro, 2022, p. 548).

Conforme Pereira (1999) os kaiowá e guarani são conhecidos como "povos da mata" por preferirem estabelecer as aldeias junto a áreas com florestas, e ocupavam vasto território em ambos os lados da região da futura fronteira Brasil – Paraguai desde o período colonial. Em guarani a palavra *kaiowá* vem de "*caaguá*", literalmente "habitante da mata", denominação que explica o fato deles, "ao tentarem fugir do confronto com o 'civilizado', quer na figura dos jesuítas, quer dos primeiros colonizadores, terem se embrenhado pelo interior das matas. Devido este comportamento, certos pesquisadores designam os kaiowá como os 'guarani primitivos' e 'monteses' – que significa habitantes da floresta" (Monteiro, 2003, p. 18). Seriam descendentes dos Itatines ou Guarani-Itatines, grupo que habitava a região do Itatim[114], atual MS (Vieira, 2013, p. 22) e no Paraguai são chamados de *Paí-Tavyterã*. Surgiram para os colonizadores quando da execução do Tratado de Madrid, entre 1750 e 1760 e ocupavam

interétnica, em conformidade com o espaço territorial e a situação presente em que vive", e estabelecem, estrategicamente, relações e compactuações políticas com agentes das instituições externas (Benites, 2012, p. 19).

[113] Conforme Corrêa (2017), o mito da "terra sem males" (*Yvy Marã e'y*) é um ideal recorrente na cultura dos guarani, segundo o qual buscariam um lugar anunciado pelos ancestrais onde não haveria dor nem sofrimento; Nimuendajú (1987a), Chamorro (2008) e Schaden (1963) discorrem longamente sobre o mito. Antonio Brand refere-se ao fenômeno do *oguata* (caminhar ou peregrinar) dentro do território quando se torna indesejável permanecer devido mal-estar, ou doença dos homens ou da terra. "O deslocamento espacial parece ter sido uma importante estratégia guarani e kaiowá para a superação de conflitos e tensões" (Brand, 2004, p. 8). Melià (1981) afirma, grosso modo, que a tradução de *yvy maraney* para "terra sem males" é controversa e que o termo pode significar "solo virgem" ou "terra ainda não derrubada para plantar", ou algo parecido e que, migrar em busca da *Yvy Marane'y*, nem sempre tem, necessariamente, relação com religiosidade ou misticismo como Nimuendajú (1987a) ou Clastres (1975) afirmaram.

[114] Vários autores referem-se à região do Itatim a partir do século XVI e, eventualmente, estendem sua área para além do atual MS, abrangendo trechos de Mato Grosso, Paraguai, Bolívia e norte da Argentina.

desde o rio Apa até o rio Miranda, tendo ao leste a serra de Amambai e, a oeste, o rio Paraguai (Melià; Grünberg; Grünberg, 1976). Após 1882 estas terras foram arrendadas pelo governo brasileiro para a empresa Cia. Matte Laranjeira, que passou a explorar, majoritariamente em regime de semiescravidão, a mão de obra dos kaiowá e guarani, e de outras etnias, bem como de paraguaios e argentinos.

Pequenas reservas foram demarcadas para usufruto dos kaiowá e guarani a partir de 1915 pelo SPI, que passa, então, a obrigá-los a transferirem-se para elas, o que Antônio Brand chamou de "confinamento", processo sistemático e relativamente violento que ocorreu com outros povos indígenas em situação similar no país:

> Por confinamento entende-se o processo histórico que se seguiu à demarcação das reservas pelo SPI, de ocupação do território por frentes não indígenas, forçando a transferência dessa população para dentro dos espaços definidos pelo Estado para a posse indígena. Indica, portanto o processo de progressiva passagem de um território indígena amplo, fundamental para a viabilização da sua organização social, para espaços exíguos, demarcados a partir de referenciais externos, definidos tendo como perspectiva a integração dessa população, prevendo-se sua progressiva transformação em pequenos produtores ou assalariados a serviço dos empreendimentos econômicos regionais (Brand, 1993, p. 5).

Manter os indígenas sob a tutela do estado evitando que exercessem os seus direitos humanos de cidadania para "protegê-los" por meio do SPI (e posteriormente da FUNAI) para "integrá-los" na sociedade nacional era o objetivo escamoteado por essa política governamental. Isto se dava não somente com a perda do território, mas também com a intensiva instalação nas comunidades indígenas de escolas e igrejas – evangélicas a partir de 1913, católicas, Missão Kaiowá entre os kaiowá e guarani a partir de 1928, neopentecostais a partir da década de 1970 -, instituições que negavam os saberes historicamente construídos pelos indígenas que eram considerados supérfluos e imprestáveis (Moura, 2009; Aguilera Urquiza, 2013, p. 186).

Em 1943 o governo Getúlio Vargas complica mais ainda a situação dos kaiowá, guarani e terena com a criação da Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND), pois esta foi instalada dentro de reservas demarcadas anteriormente pelo SPI e causou novas expulsões e transferências compulsórias para outras reservas. Foi o início do desmatamento da região com a ocupação e colonização para criação de lavouras e pastagens em futuros grandes latifúndios, o que causou o comprometimento das formas tradicionais de organização social e política e a fragmentação e a desorganização interna dos kaiowá e guarani. Provocou a

destruição de aldeias, a desarticulação das famílias extensas e, ainda, a perda do território tradicional, o *Tekohá* (Brand, 1997), como estes povos tratam sua terra tradicional[115].

No tempo presente o chamado "*boom* do agronegócio[116]", com suas imensas monoculturas de soja, de cana-de-açúcar, e de eucalipto tornou este processo ainda mais nocivo e áreas cada vez maiores tem sido devastadas, demandando mão de obra indígena em regime de superexploração e até semiescravidão, provocando graves crises envolvendo problemas de alcoolismo, desnutrição infantil, prostituição, tuberculose, suicídio[117], e violência interna. Causam, ainda, a sobreposição de lideranças, reordenação da organização familiar, substituição de práticas religiosas tradicionais pelas crenças neopentecostais, o que praticamente inviabiliza a sobrevivência desse povo e os leva a lutar para tentar retomar seus territórios tradicionais (Brand, 2004; Vieira, 2013, p. 26).

O antropólogo Tonico Benites (2012), possivelmente o primeiro kaiowá a obter o título de mestre e doutor em antropologia, notou que vários povos indígenas do Centro-Oeste informam que as práticas de educação escolar, primeiramente oferecidas pela Missão Evangélica Caiuá (MEC) e, depois, "encampadas" pelos governantes – através do SPI, FUNAI e das prefeituras envolvidas – tinham o objetivo de evangelizar e "civilizar" os indígenas homogênea e sistematicamente, de forma autoritária e compulsória, com uma perspectiva etnocêntrica e discriminante. Era a prática de uma política de estado que buscava integrá-los à sociedade de maneira uniforme, sem levar em conta as peculiaridades de cada etnia, induzindo-os a deixarem suas terras, crenças, culturas e modo de ser e ver o mundo.

A educação tradicional aperfeiçoada pelos kaiowá ao longo dos séculos, conforme descrita por Inaye Gomes Lopes (2022a, p. 78) foi marginalizada e contribuiu fortemente para a desarticulação da organização social da etnia (Lopes, 2022a, p. 83-98). Dessa forma, pretendia-se impedir que eles dificultassem o processo de colonização e "civilização" do

---

[115] O nome, entretanto, se refere não só ao espaço físico, mas também ao local onde se produz a cultura guarani e tudo nela envolvido, sendo que o conceito de propriedade não é o mesmo daquele da sociedade não indígena e inclui a religiosidade e a cosmologia próprias da etnia. "A palavra *Teko* significa: modo de ser, modo de estar, sistema, lei, cultura, norma, comportamento, hábito, costume. Assim, é no *Tekoha* que os Guarani realizam seu modo de ser" (Povo Guarani, 2007, p. 8).

[116] Crescimento rápido e abrangente de algumas atividades agrícolas, apoiado por medidas governamentais e facilitado pela conjuntura macroeconômica e geopolítica externas favoráveis.

[117] Em 1997 Antonio Brand já alertava sobre os números dos suicídios entre os kaiowá e guarani em índices epidêmicos, e uma quantidade ainda maior de tentativas não consumadas, que praticamente duplica esses números, tornando a situação ainda mais dramática (Brand, 1997, p. 136).

interior do país, conhecido como “marcha para o oeste”.

Benites (2012), que na infância passou por essa alfabetização coercitiva, posteriormente estudou a forma como ela se deu em diversas famílias extensas. Observou que ela terminou tolhendo as aspirações de aprender a ler e escrever dos indígenas e afirmou que esse direcionamento educacional procurava, além de evangelizar e “civilizar” os ameríndios, acima de tudo, extinguir a sua identidade étnica e integrá-los à sociedade nacional (Benites, 2012, p. 73). A esperança que tinham de compreender “a palavra do papel”, em desvendar as formas de transmitir conhecimento dos não indígenas era historicamente justificada, pois com o

> [...] contato frequente com os saberes escritos (*kuatia arandu*), algumas famílias entenderam que aprender a ler e escrever seria importante porque viam a relevância do papel. Durante a relação de trabalho (*changa*) nos ervais e na derrubada de mato, era comum ver os patrões ervateiros utilizando sempre papel e caneta para anotar as mercadorias e o dinheiro dados aos trabalhadores kaiowá e paraguaios. Ao entrar em contato com outros não índios (*karai*), como missionários, pastores e agentes do SPI/FUNAI, (entre outros), observavam também todos usando papel. A utilização do papel era frequente em frente ao kaiowá. Essas pessoas faziam o papel falar (*moñe’ê kuatia*) (Benites, 2012, p. 79).

Os indígenas já buscavam entender a escrita bem antes do confinamento compulsório nas pequenas reservas e da imposição da escola ocidental evangelizadora: “individualmente, com os patrões ‘paraguaios’, [...] durante a derrubada de mato, estes, em diversas ocasiões, lhes ensinavam a medição de extensão de terra: ‘*kúvica*’, mais leitura, escrita e contabilização” (Benites, 2012, p. 76). A forma como foi imposta frustrou esta expectativa e suas consequências foram nefastas para a cultura e o modo de ser do indígena e se arrastam até o tempo presente (Benites, 2012, p. 83).

O tradicional controle familiar que os indígenas mantinham sobre suas crianças e jovens era dificultado pela distância das escolas da Missão Evangélica, sendo que elas tinham de se socializar cotidianamente com jovens e crianças de outras famílias, o que, anteriormente, só ocorria durante encontros rituais sagrados ou profanos. Também eram obrigados a se misturar com não indígenas, e eram maculados por apresentarem maior dificuldade no aprendizado em uma língua que não era a materna, além de serem obrigados a cumprir ritos religiosos dos professores missionários, orarem e cantarem hinos evangélicos, sofrendo penalidades caso desobedecessem seus preceitos morais. Grande parte dessas normas era contraditória à lógica educativa e às regras morais básicas das famílias indígenas, o que acabou provocando evasão escolar, reforçando o preconceito dos não indígenas contra todas as etnias. Várias famílias

optavam por não enviar os filhos para a escola, pois a viam como causadora da modificação dos costumes das crianças e prejudicial, com valores imorais e negativos. “Essas práticas etnocêntricas [...] frustraram o desejo das famílias de verem os filhos alfabetizados ou ‘fazer falar o papel’” (Benites, 2012, p.80).

Antonio Brand (1997) nota que Cândido Rondon, que teria sido principal ator do processo de delimitação e ocupação da região entre o final do séc. XIX e começo do XX, com a instalação ao longo de décadas, em pontos estratégicos da selva no meio do continente, das linhas telegráficas, é enfático ao dizer que o povoamento e a ocupação do país contou com a fundamental participação do contingente indígena. As tarefas mais árduas, do levantamento de postes à colocação dos trilhos das estradas de ferro, sem contar a defesa do Estado nos campos de batalha em que lutaram para garantir as fronteiras, foram realizadas pelos ameríndios que garantiram grande parte da formação e construção da região e do Estado Nacional.

Não obstante, nada ou pouco se reconhece no senso comum, nos livros didáticos e em parte da historiografia, tanto no plano econômico – mão de obra indígena – como no plano político – defesa e consolidação frente às invasões como, por exemplo, as espanholas do rio Apa, que foram garantidas pelos Guaicuru e proporcionaram a delimitação geográfica do sul do então Mato Grosso uno. Conforme Brand (1997), até o final do século XIX a política indigenista somente buscava pacificar e aliciar os ameríndios na construção de empreendimentos como os Fortes de Coimbra, Miranda e Albuquerque, para lutarem contra os espanhóis, além de estimular o trabalho missionário para “melhorar” a índole dos indígenas.

Cândido Rondon, entretanto, ao fazer suas incursões pelos sertões do continente, sensibilizou-se com o drama dos indígenas que, quando logravam sobreviver ao contato e às batalhas e epidemias, acabavam se tornando semiescravos dos “fazendeiros pioneiros” na exploração da criação extensiva de gado. Ele se tornou, então, um dos articuladores da criação do Serviço de Proteção ao Índio e Localização de Trabalhadores Nacionais[118] (SPILTN), em 1910, que promoveu alguma mudança no enfoque do estado e, apesar de ter uma ação algo paternalista e tenha desenvolvido, com o passar do tempo, inúmeros vícios e problemas, também proporcionou apoio para a sobrevivência de alguns povos com da criação de algumas reservas e outras ações (Brand, 1997).

[118] Posteriormente conhecido apenas por Serviço de Proteção ao Índio – SPI.

As versões críticas e reflexivas de alguns destes episódios de ‘construção da nação’ lembrados acima aos quais foram submetidos e reagiram os ameríndios da região Centro-Oeste já podiam ser observadas sob a ótica de videastas terena, kaiowá e guarani – ainda que de forma tecnicamente pouco sofisticada – em curta-metragens produzidos na primeira década deste século em Mato Grosso do Sul, como, por exemplo, em “Jaguapiré na luta[119]”. Realizado por diversos indígenas das etnias kaiowá e guarani na aldeia Jaguapiré, município de Tacuru[120], durante as oficinas oferecidas pelo projeto Avá Marandu[121] (2010) entre janeiro e junho de 2010, é descrito no *folder* do projeto por uma sucinta sinopse: “A história do despejo da aldeia Jaguapiré, a retomada e os dias atuais” (Avá Marandu, 2010).

Num exercício do que eu poderia nomear como uma “proto-etno-historiofotia” (neologismo para identificar um experimento de realização de uma historiografia por meio de imagens fílmicas com forte acento étnico ameríndio) é documentada a tentativa de realização de “Jaguapiré, o Filme”, através de vários depoimentos intercalados com partes encenadas pelos indígenas da aldeia Jaguapiré que narram, algumas vezes em *off*[122], o roteiro do filme que pretendiam fazer. Eventualmente os depoimentos são sobrepostos aos trechos do filme que conseguiram gravar; outras vezes os personagens / autores / atores narram para a câmera ou para si mesmos o roteiro da ficção que tentaram gravar, que é baseado nos fatos de como se deu sua expulsão da terra tradicional, a reação a esta expulsão, a estratégia para retomar a terra, e a atual luta para manter a retomada. A narração é entrecortada por sons, cantos, danças, rezas e imagens que se mesclam, e que remetem, ao mesmo tempo, à cultura guarani e kaiowá tradicional, e à realidade atual que tende a descaracterizá-la. O roteiro do filme que foi parcialmente gravado contaria a história de como os indígenas foram, no passado: despejados

[119] Ano: 2010. Duração: 10’. Gênero: ficção / documentário. Realizadores: Adair Nunes, Ademir Romeiro, Alexsom Martins, Alfredo Garay, Altair Nunes, Angelica Garay, Assunção Garay, Claudio Romero, Delmira Velario Borvão, Denize Araujo, Dionizio Garay Mendes, Jaquelina Martins Garay, Jaquelino Fernandes, João Sanches, Luis Velario Borvão, Marineti Velario Borvão, Marinethi Lederma, Oneide Velario Borvão, Orismaeo Freitas, Ramona Ximenes, Ricardo Ximenes, Roberto Quinhona, Rosimara Benites, Sabino Ximenes, Sergio Canteiro, Terezinha Barbosa e Viviane Davalo. Local: Aldeia Jaguapiré, Tacuru, MS. Coordenadores da oficina do Avá Marandu: Joel Pizzini, Mauricio Copetti, Cristiano Maggi e Nando Mendes. Pontão de Cultura Guaicuru (Corrêa, 2017, p. 229).

[120] Município do sul de MS, localizado na faixa de fronteira, com pouco mais de 10.000 habitantes, distante 427 km da capital Campo Grande e 50 km da divisa com o Paraguai.

[121] “*Avá Marandu* – Os Guarani convidam” aconteceu no período de janeiro a junho de 2010 em Mato Grosso do Sul, realizado pelo pelo Pontão de Cultura Guaicuru como uma “proposta de realização de uma ação cultural ampla voltada para os guarani e os não índios” (*Avá Marandu*, 2010) resultou, dentre outras atividades, na produção de dez curta-metragens por diversos indígenas, em sua maioria kaiowá e guarani.

[122] Vide nota de rodapé 68, p. 52.

pela força, colocados em um caminhão por um fazendeiro truculento; como sua aldeia foi queimada enquanto um ancião, pai de um dos indígenas, estava pescando; como o ancião, ao retornar da pescaria, ficou sabendo do ocorrido por sua filha (que no documentário é uma das lideranças) que havia fugido para a mata na hora do despejo; como foi a reação do ancião, que decide encontrar os parentes despejados e trazê-los de volta para a aldeia.

Deixando, creio que talvez intuitivamente, em suspenso o conflito, a estrutura narrativa de certa forma reflete o cotidiano dos ameríndios do cone sul de MS, onde é unânime a percepção de todos os envolvidos de que a questão indígena encontra-se longe de uma solução. Parece-me que mesmo eventuais falhas, decorrentes provavelmente da inexperiência da equipe, ou da atuação amadora de boa parte do elenco do filme inacabado não interferem no resultado: o curta certamente não seria o mesmo caso tivesse sido realizado por uma equipe do VNA, ou por profissionais não indígenas. Provavelmente teria menos problemas técnicos, porém, é bem possível que viesse a ter, nesse caso, menos integridade e coerência.

O roteiro de "Jaguapiré na luta", ao mesmo tempo simples e complexo, segue, talvez involuntariamente, de forma aproximada, o modelo de "Cabra marcado para morrer – 20 anos depois[123]", um clássico documentário brasileiro da década de 1980. É possível que também seja involuntário ou intuitivo o fato da estrutura narrativa, aparentemente improvisada, ao mesmo tempo linear e entrecortada, impregnada de idas e vindas, apresente evidentes ligações com o cotidiano dos indígenas em sua luta contra governantes, fazendeiros, políticos, policiais, juízes e jagunços, cheia de avanços e retrocessos. Parece-me, entretanto, existir uma complexa relação metalinguística envolvendo a feitura do filme, a história dessa feitura, a história de vida de seus autores e atores, sua relação com os rituais guaranis na música, nos sons e nas coreografias e a forma como esta cultura é mostrada para si mesma e para o outro. Os ecos[124] da descrição que Curt Nimuendaju (1978a) fez, mais de um século atrás, do martírio desse povo em sua busca da *Yvy Marã e'y*, em sua diáspora à procura da "Terra sem males", de solos férteis longe dos invasores, são quase palpáveis nos sons dos *mbarakas* e *takuapus* de "Jaguapiré na luta".

---

[123] Filme que recebeu dezenas de prêmios, realizado por Eduardo Coutinho - considerado um dos maiores documentaristas brasileiros. Conta e retoma, em 1984, com os atores e técnicos originais, a história do filme homônimo que havia iniciado vinte anos antes e que foi interrompido pelo golpe militar de 1964, inserindo trechos do filme antigo e novos depoimentos.

[124] Estas observações foram baseadas em uma análise mais detalhada deste curta-metragem que pode ser encontrada em Corrêa (2017, p. 136 -142).

Figura 06: Oficina de audiovisual da ASCURI.

Fonte: O autor.

2.2 - O AUDIOVISUAL AUTORAL INDÍGENA COMO REFLEXÃO E REAÇÃO

Não obstante a precária situação à que estiveram e, em muitos casos, continuam submetidos, inúmeros ameríndios refletem a respeito das representações indígenas prejudicadas no imaginário contemporâneo desenvolvidas ao longo dos séculos desde o contato, e sobre as diversas situações históricas (Oliveira Filho, 2012) que proporcionaram tal conjuntura e buscam alterá-la e atualizá-la historicamente de diversas formas. Como já coloquei, acredito que um dos estimulantes e auspiciosos cenários históricos em que isso acontece é por meio da realização e divulgação de filmes e outros trabalhos audiovisuais veiculados internamente em suas comunidades e para as sociedades envolventes.

A partir de meados do século passado, com o rápido, sucessivo e exponencial desenvolvimento de novas tecnologias de captação, reprodução, processamento, armazenamento e veiculação de imagem e de som, de novos processos de produção e, na virada do milênio, com a gradual informatização e expansão da rede Internet, as produções cinematográficas e de vídeo que, até então, exigiam imensos aportes financeiros, equipamentos volumosos e dispendiosos, além de profissionais altamente especializados e grandes redes de distribuição, passam por um gradual processo de *downsizing*[125] e popularização. Isso possibilitou que uma parcela da geração e do consumo audiovisuais passassem a ser realizados por novos agentes históricos – diferenciados dos tradicionais grandes conglomerados midiáticos – que começaram, então, a ter acesso às chamadas novas tecnologias de comunicação e informação (TICs).

Muitas etnias têm utilizado, no tempo presente, estas tecnologias, individual ou coletivamente, para criar formas alternativas de se comunicar entre si e com os não indígenas e procuram disseminar seus conhecimentos e técnicas, com o objetivo de sua replicação e da formação de novos grupos. Em Mato Grosso do Sul, principalmente as etnias guarani, kaiowá e terena vêm realizando, ao longo das últimas décadas, através de movimentos, organizações

[125] Anglicismo que significa literalmente redução de tamanho; termo originado no mundo empresarial na segunda metade do século passado para designar estratégias de aumento da produtividade das empresas por meio de diminuição das diversas estruturas patrimoniais, de pessoal e burocráticas, para diminuir custos e aumentar lucros. Com o tempo teve o uso e significado ampliados, abrangendo outras áreas e atividades.

ou iniciativas autônomas, vasta produção audiovisual autoral de maneira a apresentar e publicizar, dentre outras, suas visões de mundo, suas versões dos conflitos e da luta por direitos.

Trago, então, no item[126] a seguir, um pequeno panorama sobre a gênese das experiências dos ameríndios brasileiros com o audiovisual, com algumas ponderações acerca das metodologias nas análises dos filmes, e em especial o papel desenvolvido pelo VNA, com observações preliminares sobre a gênese e a situação histórica do projeto-ONG/escola VNA, sobre suas repercussões, replicações e críticas na academia e nos municípios e cidades de Mato Grosso do Sul. E, no item subsequente, apresento uma resenha atualizada com o mapeamento de alguns dos videastas indígenas que têm produzido filmes em Mato Grosso do Sul com informações e depoimentos obtidos junto aos mesmos.

2.2.1 – **O cinema indígena e o VNA**

Em Corrêa (2015), dentre outras ações, mapeei e analisei grande parte dos filmes produzidos pelos videastas de Mato Grosso do Sul. Seguindo, porém, dentre outras, a pista deixada por Marc Ferro, também não pensei os filmes apenas do ponto de vista semiológico ou estético. Eles foram observados não somente como obra de arte, mas como um produto, uma imagem-objeto (sic), cujas significações não são somente cinematográficas. O filme não valeria somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incidiria necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre estratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limitaria ao filme, ela se integraria ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente (Ferro, 1992, p. 87).

Por outra perspectiva, porém, também procurei perceber estes filmes “em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” conforme pontua Marcos Napolitano (2008, p. 236).

Alicerçado, então, em fatos e argumentos que comprovaram a forma equivocada como a

[126] Versões embrionárias de trechos destes capítulo, subcapítulo e item foram publicadas em Corrêa (2015; 2017), em Corrêa e Banducci Júnior (2016) e também apresentadas em congressos e comunicações.

questão indígena é apresentada e assimilada pela mídia de massa e pelo senso comum, também em Corrêa (2015), localizei e entrevistei os videastas indígenas de MS e busquei informações sobre como pensam e vivem, como pensaram e viveram e como realizaram suas obras[127]. Dessa forma, deixei irrefutável sua existência e relevância e procurei tornar tais obras mais conhecidas e acessíveis, evidenciando sua importância acadêmica, social, cultural e política para a região.

Além dos perfis dos videastas e coletivos indígenas teci, ainda em Corrêa (2015), considerações sobre alguns de seus filmes, descrevi e observei aspectos das obras e suas relações com o universo indígena levantado em revisão bibliográfica, bem como, a forma em que se deu sua produção, baseadas, principalmente, nos depoimentos obtidos junto a seus realizadores[128].

Nesta Tese, porém, levando agora em grande conta: 1º) a síntese do panorama da análise metodológica cinematográfica exposto por Aumont e Marie (2010, p. 7-10) (que desconstrói a ideia de que haveria um método analítico puro que seja aplicável a qualquer filme – uma vez que sequer há uma teoria unificada do cinema – e que, mesmo que houvesse, tal análise seria interminável, já que qualquer que seja o grau de precisão, sempre sobrarão aspectos – textuais, icônicos, narratológicos, sociológicos, filosóficos, psicanalíticos etc. – a serem analisados); 2º) e, também, as complexas e controversas relações entre Cinema e História (e Etno-história, Teoria da História, Historiografias, e outras), conforme já exposto; 3º) e, ainda, a *sui generis* tarefa a que me propus nesta Tese (a saber, buscar ferramentas conceituais para tentar compreender como se expressa em imagens a epistemologia histórica do pensamento indígena, para além das teorias eurocentradas mas, algo contraditoriamente, ancorado na academia que, via de regra, ainda se sustenta nestas teorias); 4) inclino-me, pois, intuitivamente, a seguir racionando de modo indutivo nas análises dos filmes que realizo adiante, dando importância similar tanto às metodologias dos autores supracitados (ou à ausência delas), quanto à cosmologia e pensamento ameríndios e sua ontologia. Trocando em

[127] Atividades extra-acadêmicas desenvolvidas paralelamente a este processo que fizeram parte da metodologia que caminhou em sincronia com o trabalho de campo estão descritas no Apêndice D, p. 310.

[128] Como um dos principais resultados da pesquisa apresentei um mapeamento no qual ofereci as fichas técnicas, as sinopses e, novidade para a época, os "códigos Q.R." das obras na rede, com links para mais de uma centena de filmes autorais de indígenas de MS, o que possibilita ao leitor com acesso à internet assistir boa parte dos vídeos. O trabalho foi publicado em livro após vencer um edital do governo estadual de MS. Foi por mim distribuído nas Terras Indígenas e bibliotecas de universidades e escolas do estado e assim ele deixou de ser somente uma dissertação para se tornar uma "videoteca indígena ambulante".

miúdos: para além da "plasmar a história em imagens" (Rosenstone, 1997, p. 2), o que agora pretendo denominar como "etno-historiofotia" traria, ou tentaria trazer, em 'imagens visuais' e 'discurso' fílmico, alguma representação da história indígena e do pensamento ameríndio acerca dela nos seus próprios termos visuais e intelectuais.

Durante a pesquisa que realizei a partir de Corrêa (2015) e que aqui dou prosseguimento pude observar que a capacidade dos povos originários no trato e domínio das tecnologias da informação não é recente. A rigor, a primeira experiência entre ameríndios e os mecanismos audiovisuais teria ocorrido muito antes do surgimento da internet, bem próximo do nascimento da sétima arte, em plena década de 1920, quando Robert Flaherty, – o precursor da observação participante, conforme Jean Rouch[129] (2003, p. 3) – realizou com "atores" esquimós o clássico "*Nanook of the North*[130]", misto de documentário e ficção, inaugurando o filme etnográfico (Schuler, 1998). Já de cunho mais documentário foram as fotos e os registros cinematográficos realizados no Brasil pelo fotógrafo das expedições do Marechal Rondon, Tenente Thomaz Luiz Reis, em "Os sertões do Matto Grosso[131]", de 1913, "Rituaes e

[129] Rouch (2003) foi um etnólogo e premiado cineasta Francês ousado e inovador que atuou durante boa parte do século XX (1917-2004) e, além de criador de metodologias científicas e um dos precursores da antropologia visual, desenvolveu teorias e práticas de cinema de ficção e, principalmente, documentário. Criou a escola francesa de documentário "*Ateliers Varan*", que oferece cursos práticos alternativos aos acadêmicos em oficinas em várias partes do mundo, principalmente em regiões menos desenvolvidas. É bastante conhecido pelo chamado gênero "cinema direto" que, resumidamente, consiste na tomada de imagens contínuas, sem escamotear a participação do cineasta, diretor ou operador de câmera nos eventos filmados, com o mínimo de montagem e edição possíveis, de maneira a tentar dar à audiência a sensação de estar presente nas filmagens. Este gênero eventualmente é confundido com o "cinema verdade", vinculado à Dziga Vertov (Xavier, 1983, p. 245), que também utiliza técnicas semelhantes, porém, geralmente, sem a participação do cineasta nas filmagens. Teve forte influência nos trabalhos do VNA e coletivos vinculados, como Instituto Catitu de Mari Corrêa (2004) - espécie de "dissidência" do VNA - e outros videastas formados por estas ONGs. Eventualmente também é citado como influenciador do audiovisual autoral dos povos indígenas de MS, embora uma parte deste se proclame desconhecedor desta ingerência e assuma com veemência a influência das técnicas e métodos do cinema latino-americano, em especial o boliviano, mormente o desenvolvido por Iván Molina, como mostrarei adiante.

[130] IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0013427/>. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lkW14Lu1IBo>. Acesso em: 30 set. 2023.

[131] Produzido em 1913 e exibido em 1915 no Teatro Fênix no Rio de Janeiro, e depois em todo o Brasil. Deste filme ainda não foi localizada nenhuma cópia em sua íntegra, mas apenas trechos com cerca de três minutos. Cf.: <https://museudoindiorj.blogspot.com/2017/04/os-filmes-da-comissao-rondon.html>; <https://www.youtube.com/watch?v=RmJeOiLCS4I>, acesso em: 16 out. 2023; <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>, acesso em: 09 fev. 2015. Ver também: Tacca, Fernando Cury. **A Imagética da Comissão Rondon: Etnografias Fílmicas Estratégicas.** Campinas: Papirus, 2001.

festas Bororo[132]", de 1917, ou "Parimã, fronteiras do Brasil[133]", de 1927, dentre outros. E também os registros de Dina Lévi-Strauss e seu esposo, Claude, durante o período em que viveram no país, na década de 1930: "Trabalhos do Gado no Curral de uma Fazenda do Sul do Mato Grosso", de 1935; "A Vida de uma Aldeia Bororo", de 1935; "Rio Vermelho/Cerimônias Funerais entre os Índios Bororo II", de 1935; "Aldeia de Nalike", de dezembro de 1935/janeiro de 1936; e "Festa do Divino Espírito Santo" de 1936[134].

Outro marco importante teria sido "*You Are on Indian Land*[135]" produzido pelo *National Film Board of Canada*, criação colaborativa do canadense Mort Ransen com o ativista indígena da etnia Mohawk, Mike Mitchell, na década de 1960[136]. A extensa obra e as revolucionárias questões levantadas pelo cineasta e antropólogo Jean Rouch[137], que desde a década de 1950 já apontava questões sobre ética e subjetividade no trato com populações originárias, também é uma baliza significante. Não menos interessantes são os trabalhos de Sol Worth e John Adair com os índios Navarro na década de 1960 nos Estados Unidos (Worth, Adair, 1997)[138]; e, também, as experiências de mídia indígena no Ártico Canadense e no deserto central Australiano respectivamente nas décadas de 1970 e 1980, explicitadas por Juliano José de Araújo (2019, p. 75-99).

Já no Brasil, na década de 1970, uma liderança fez história quando, cansada das promessas não cumpridas pelos "brancos" em suas negociações, teve uma boa ideia: resolveu se apropriar das tecnologias criadas pelos próprios brancos e utilizá-las em benefício de seu povo. O então cacique – e depois deputado federal – Mário Juruna passou a carregar a tiracolo

---

132 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ein6eKqMBtE>. Acesso em 16 out. 2023. Importante observar que, conforme Fernando de Tacca, este é considerado um dos primeiros filmes etnográficos do mundo, mais do que simples pioneirismo na produção de filmes sobre povos "exóticos", pois contém características de metodologias de campo desenvolvidas posteriormente pela antropologia (Tacca, 2002, p. 214).

133 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tsTyVgRo_xU>. Acesso em 16 out. 2023.

134 Cf.: <https://43.mostra.org/br/filme/11141-11141>; <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/110814/109222>. Acesso em: 17 out. 2023.

135 IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0224427/>. Disponível em: <https://www.nfb.ca/film/you_are_on_indian_land/>. Acesso em: 30 set. 2023.

136 Cf.: <https://www.nfb.ca/film/you_are_on_indian_land/>. Acesso em: 16 out. 2023.

137 Disponível em: <https://der.org/jean-rouch/content/index.php?id=about_filmsabout>. Acesso em: 01 out. 2023.

138 Ver também: <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/>; e <https://repository.upenn.edu/server/api/core/bitstreams/c9e9bbc5-21f3-4deb-a2d8-909dd6c5714a/content>. Acesso em: 18 out. 2023.

um moderno, para a época, gravador de áudio de fita cassete e com ele registrar todos seus contatos e compromissos, para, posteriormente, usar as gravações como prova nas cobranças dos acordos não cumpridos pelos políticos e autoridades[139] (Juruna, 1977).

Num outro front, jovens de diversas etnias fundaram, no final da década de 1970, a União das Nações Indígenas (UNI), cujo Núcleo de Cultura Indígena, na década seguinte, junto à Universidade de São Paulo (USP) produziu o que talvez seja a primeira experiência radiofônica autoral indígena no país: o "Programa de Índio[140]" (Nascimento, 2020, p. 33). Conforme Angela Pappiani

> Em junho de 1985 foi ao ar, pelos 93,7 MHz da rádio USP de São Paulo a primeira edição do Programa de Índio, apresentado por Álvaro Tukano, Ailton Krenak e Biraci Yawanawá. A primeira experiência do povo indígena do Brasil em rádio. […] Três jovens lideranças do movimento indígena, com domínio da língua portuguesa, se apropriavam de um veículo criado pelos "brancos" para pacificar esses companheiros de trajetória do planeta Terra. Como diziam: "um Programa de Índio para amansar branco". […] Com 30 minutos semanais, ficou no ar de 1985 a 1990 [e] foi distribuído também para outras emissoras educativas e/ou comerciais, em outros estados do Brasil como a Rádio EFEI (MG), Rádio Universidade de Santa Maria (RS), Rádio Kaiowas (MS). […] Foram mais de 200 programas produzidos nesse período. Participaram do programa todas as lideranças indígenas importantes da época em depoimentos e entrevistas feitos muitas vezes nas aldeias, ou em eventos que reuniam essas lideranças. Políticos, aliados, estudiosos, intelectuais também tiveram espaço trazendo informações e reflexões (Pappiani, 2012, p. 107).

Poucos anos depois, inspirados noutra boa ideia, desta vez do indigenista Vincent Carelli, outros indígenas também passaram a se apropriar de tecnologias a que tiveram acesso, viabilizadas por Vincent a partir de 1986, por meio do então incipiente projeto Vídeo nas Aldeias (2014) e começaram a produzir cultura midiática.

Algum tempo antes do início das experiências de Vincent, ainda no final da década de 1970, o cineasta Andrea Tonacci realizou "Conversas no Maranhão[141]", com os índios Canela Apãniekra, além de uma série de projetos sobre comunidades indígenas por diversos anos e uma quinzena de filmes em vários países como os EUA, México, Peru, Bolívia e Brasil, além

---

139 Cf. <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/juruna-indio-eleito-para-congresso-nacional-gravava-promessas-de-politicos-21564758>. Acesso em: 10 jan. 2023.

140 Em 2009, a Ikorẽ, empresa de projetos culturais e artísticos, criou o site "Programa de Índio" e disponibilizou o acervo de quase 200 programas apresentados entre 1985 e 1991 (Ijuim, Queiroz, Apolinário, 2022, p. 146). Disponível em: <http://ikore.com.br/programa-de-indio/>. Acesso em: 15 out. 2023.

141 IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt6409826/>. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/conversas-no-maranhao>. Acesso em: 01 out. 2023.

do cultuado “Serras da desordem[142]” (Gardnier, 2006).

Também a partir da década de 1970, o antropólogo americano Terence Turner fez, como consultor de uma série de filmes da rede britânica BBC (*Other People’s Lives*), experiências audiovisuais com os Kayapo, etnia que já tinha sido filmada por jornalistas e antropólogos desde a década de 1950 e que, na década de 1960, começou a utilizar gravadores de áudio para registrar rituais e também a manusear transmissores de rádio e armazenar fotografias. Turner, outros antropólogos, cineastas e produtoras de vídeo (Veneta Vídeo, do Rio de Janeiro) iniciaram projetos nas décadas de 1980 e 1990 (*Mekaron Opoi Djoi;* Projeto Vídeo *Kayapo*) que envolviam empréstimo e cessão de câmeras de vídeo e equipamentos, bem como treinamento no manuseio por parte dos Kayapo, que revelaram talentos como os líderes Megaron e o cacique Payakan, o jovem Kiabieti, porém enfrentaram grandes dificuldades logísticas e políticas tanto internas entre as lideranças e aldeias da comunidade, quanto externas, no enfrentamento do projeto da Hidrelétrica de Xingu, em Altamira, PA, e não lograram tanto êxito quanto o conquistado pelo franco-brasileiro Vincent, embora este também tenha tido algum envolvimento nestes projetos (Araújo, 2019, p. 94-99).

Em Mato Grosso do Sul, os pioneiros no envolvimento de ameríndios com o audiovisual no século passado podem ter sido[143]: Líbero Luxardo, que rodou “Alma do Brasil” [144] em 1932, nas regiões de Nioaque, Jardim, Bela Vista e Campo Grande, MS – um misto de ficção e documentário sobre o episódio da Guerra do Paraguai Retirada da Laguna; ou Reginaldo Farias que, em 1963, rodou “Selva Trágica”[145] na região de Ponta Porã, baseado no romance homônimo de Hernani Donato (1959), produzido por Herbert Richers S.A.; que talvez tenham contado com a participação de indígenas na produção ou figuração. Houve também, dentre

---

[142] IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0922605/>. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VNMrboKyunw>. Acesso em: 01 out. 2023.

[143] Desnecessário observar que os exemplos deste parágrafo são meras especulações baseadas na quantidade de ameríndios que sempre habitou a região e no fato de que, como visto anteriormente, eles foram costumeiramente utilizados como mão de obra em inúmeras empreitadas ao longo do século. São necessários estudos mais específicos para identificar se realmente houve o envolvimento, explícito ou escamoteado, de indígenas na realização destas películas.

[144] Disponível em: < http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000105&format=detailed.pft>; e em: <https://www.youtube.com/watch?v=m-f6k1dlzwI>. Acesso em: 09 fev. 2015.

[145] Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>; e em: <https://www.youtube.com/watch?v=haXElFEnjUg>. Acesso em 09 fev. 2015.

outros, alguns trabalhos de cunho documentário, como: “Terra dos índios”[146], dirigido e produzido em 1979 pelo cearense Zelito Viana em vários estados da federação e que tem depoimentos de indígenas guarani e kadiwéu; e “Martírio”[147], com imagens de arquivo do CTI e do VNA de indígenas mato-grossenses-do-sul nas décadas de 1980 e 1990[148].

O sucesso da empreitada de Carelli com o VNA teve inúmeras consequências práticas na cena audiovisual de Mato Grosso do Sul. Uma delas teria sido o surgimento do Vídeo Índio Brasil[149] (2008a), festival que, inicialmente, a partir de Campo Grande, MS e, posteriormente, em boa parte do país, veiculou, dentre outras coisas, produções de temática indígena, várias delas autorais. Também ofereceu, temporariamente, treinamento e equipamento, como câmeras e ilhas de edição a alguns povos indígenas de Mato Grosso do Sul, possibilitando que gerassem sua própria cultura midiática audiovisual.

Dentre outros, em MS realizaram-se: a Oficina Itinerante de Vídeo Tela Brasil[150] em 2009 em Campo Grande; quatro edições[151] do festival de cinema Vídeo Índio Brasil[152], a partir de 2008, em vários municípios e terras indígenas no estado e em algumas cidades do país (Vídeo Índio Brasil, 2008, 2009, 2010, 2014a); e, no período de janeiro a junho de 2010, o projeto

146 Neste filme está registrado discurso histórico de uma das mais famosas lideranças indígenas brasileiras, o guarani Ñandeva Marçal de Souza Tupã-Y, assassinado no município de Antônio João, MS, em 1983. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=zeeTx6kQl9s>. Acesso em: 12 dez. 2014.

147 Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/noticias.php?c=72>. Acesso: 10 fev. 2014.

148 O VNA implantou videoteca e/ou centro de produção de vídeo entre os povos terena e guarani em MS (Cf.: Gallois, 1995, p. 62 nota 2). Em entrevista ao autor, o kaiowá Abrísio da Silva Pedro, ex-membro da ASCURI, infirmou que Vincent Carelli tem no arquivo do VNA imagens inéditas, de várias décadas atrás, de cerimônias como o *Kunumi pepi* (cerimônia de perfuração do lábio dos meninos colocando o *tembetá*) e que lhe disponibilizou trechos editados delas, sendo que Abrísio aguarda o envio das imagens completas.

149 Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2009/08/10/video-indio-brasil/>. Acesso em 18 out. 2023.

150 Disponível em: <http://www.buritifilmes.com.br/instituto-buriti.php?cat=instituto> e em: <https://gife.org.br/instituto-buriti-lanca-livro-cinema-em-comunidades-de-baixa-renda/>. Acesso em: 09 fev. 2023.

151 Os festivais de cinema Vídeo Índio Brasil tiveram quatro edições a partir de 2008 em vários municípios e terras indígenas no estado e algumas cidades do país (Vídeo Índio Brasil, 2008; id., 2009; id., 2010; id., 2014a). Estas edições do Vídeo Índio Brasil foram realizadas pelo antigo cinema CineCultura de Campo Grande, MS (desativado em 2010), ou pela Associação de Amigos do CineCultura, ou ainda pelo Pontão de Cultura Guaicuru, em parceria com outras organizações. Não foi possível confirmar a informação dada por alguns entrevistados de que na sequência, em 2011, teria havido uma quarta edição restrita do festival. Em 27 a 31 de maio de 2015 houve, no Armazém Cultural Helena Meireles, na Esplanada Ferroviária em Campo Grande, MS, uma edição reduzida do Vídeo Índio Brasil 2014 que, por sua vez, teve sua edição completa em dezembro de 2014 na capital federal realizado pelo cinema CineCultura Liberty Mall de Brasília, DF em parceria com outras organizações (Corrêa, 2015).

152 Disponível em: < http://videoindiobrasil.blogspot.com.br/>. Acesso em 01 jun. 2023.

Avá Marandu – Os Guarani convidam[153] (2010). Este último, uma "proposta de realização de uma ação cultural ampla voltada para os guarani e os não índios" (Avá Marandu, 2010) promoveu a produção de dez curtas-metragens por vários ameríndios, em sua maioria kaiowá e guarani, dentre outras atividades.

Também serviram de instigadores ou "porta de entrada" ao mundo do audiovisual para alguns videastas e realizadores indígenas mato-grossenses-do-sul, além destes listados acima, outros projetos de empresas ligadas ao governo federal, de universidades de vários estados e do exterior, de organizações não governamentais, de sociedades vinculadas a embaixadas de outros países ou à Organização das Nações Unidas (ONU) e, até mesmo filmes de temática indígena, rodados em MS por diretores e produtoras não indígenas de outros estados. Dentre outros, a ficção "Terra Vermelha"[154], de 2008, produção ítalo-brasileira dirigida pelo chileno/italiano Marco Bechis, na região de Dourados, MS, que contou com indígenas na produção e a participação de atores e figurantes das etnias kaiowá e guarani; "Brava Gente Brasileira"[155], dirigido pela carioca Lúcia Murat em 2000, na região de Corumbá, MS, com atores e figurantes Kadiwéu; e o premiado épico de Vincent Carelli pelo VNA, "Martírio" (Corrêa, 2017).

Carelli já tinha experiência com ameríndios quando a antropóloga, cineasta, indigenista e ambientalista Virgínia Valadão, junto de outros antropólogos[156], fundou, em 1979, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e, através dele, em 1986, com seu esposo Vincent, iniciou o projeto VNA: em 1969, adolescente rebelde, com dezesseis anos Carelli "fugiu[157]" para uma aldeia Xikrim no sul do Pará, onde começou a conviver e fotografar o cotidiano indígena. Após uma rápida passagem pela universidade, ele participou do Projeto Krahô[158] com ex-colegas[159] da USP e, em 1973, entrou para a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) porém logo se demitiu, decepcionado com o paternalismo autoritário do governo que era

[153] Realizado pelo Pontão de Cultura Guaicuru, Campo Grande, MS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bG8E-NYXX6s>. Acesso em: 09 fev. 2023.

[154] Disponível em <https://www.pandorafilm.de/filme/birdwatchers.html>. Acesso em: 09 fev. 2023.

[155] Disponível em <http://www.taigafilmes.com/bravagente/>. Acesso em: 09 fev. 2023.

[156] Giberto Azanha, Maria Elisa Ladeira, Regina Pollo Müller e Vincent Carelli.

[157] Cf. Carelli (2011, p. 42).

[158] Cf.: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/noticias/o-primeiro-projeto-do-cti-o-projeto-kraho>; e <https://terrasindigenas.org.br/noticia/9283.>. Acesso em: 17 out. 2023.

[159] Os futuros antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira.

extremamente nocivo aos povos indígenas. Pouco tempo depois foi procurado e "resgatado" pelos próprios Krahôs, insatisfeitos com a FUNAI, e "migrou" do indigenismo de Estado para o indigenismo alternativo do CTI – ou subversão, no entendimento do governo militar, então em sua fase mais ditatorial e violenta. O Centro passou a ter uma forte atuação na defesa dos direitos e apoio aos indígenas nos mais diferentes campos, mesmo antes da constituinte de 1987, quando ainda vigorava a tutela estatal e os ameríndios sequer podiam constituir advogados para se defender nas pendengas judiciais ou disputas territoriais (Carelli, 2011, p. 42-47).

Vincent trabalhou uma década a questão da memória imagética ameríndia com o Centro Ecumênico de Documentação e Informação[160] (CEDI), recolhendo fotos, arquivando para uma enciclopédia dos povos indígenas e "devolvendo-as" aos ameríndios. Ainda na década de 1970 o CTI foi procurado pelo cineasta Andrea Tonacci para um projeto intertribal de vídeo "Inter Povos[161]" para a fundação Guggenheim[162] que não vingou por dificuldades técnicas, porém inspirou Vincent a retomar a ideia quando surgiu o VHS[163], e iniciar o VNA. Com bastante experiência sobre ameríndios e militância indigenista, porém iniciante autodidata no audiovisual, primeiramente ele filmou os Nambiquara, no norte de MT, depois os Gavião, no PA, realizando registros extensos, que hoje são documentos históricos desses povos, numa espécie de "vídeo-transe[164]" inconsciente, sem sequer conhecer Jean Rouch ou o Cinema Verdade. Em seguida, no final da década de 1980, filmou os Xavante, em MT, então já em parceria com sua esposa, e os Waiãpi, no Amapá, com a antropóloga professora da USP Dra. Dominique Gallois (Carelli, 2011, p. 47-48).

---

160 Cf.: <http://forumeja.org.br/node/2931>. Acesso em: 17 out. 2023.

161 Cf.: <https://abraccine.org/2017/01/22/carelli-tonacci/>. Acesso em: 18 out. 2023.

162 Disponível em: <https://www.guggenheim.org/foundation>. Acesso em: 18 out. 2023.

163 Abreviatura de *Video Home System*, padrão para gravações domésticas de vídeo em fitas magnéticas da empresa japonesa JVC, que barateou e tornou acessível a utilização de videocassetes e *camcorders* (gravadoras de vídeo) e foi bastante popular entre as décadas de 1980 e 1990 por todo o planeta.

164 Ideia conceitual articulada por Jean Rouch, ao referir-se às trocas de identidade que se processam diante das câmeras, suposto compromisso do documentarista moderno: filmar a realidade que se produz no contato com a câmera. A afinidade entre o transe e a experiência cinemática foi definida pelo diretor como "cinetranse". Dentro desse estado, não apenas o objeto, mas também o sujeito da filmagem, eram modificados pelo equipamento. Dentro de um mesmo transe, ambos chegariam a estabelecer um "etnodiálogo". O "cinetranse" produziria uma verdade fílmica discernível da "verdade pura" ou do mero empiricismo: ele produzia uma veracidade especial, disponível apenas ao cinema (Steen, 2008, p. 68-69).

Destes filmes, “O espírito da TV[165]”, de 1990, foi a pedra fundamental do projeto VNA, que passou a apoiar os intercâmbios presenciais entre povos afins, o que, por sua vez, resultou em outros filmes. Alguns povos já haviam conseguido adquirir câmeras e produziam registros para consumo interno ou troca com outras etnias e o VNA passou a reunir este material, editar com a narração pelos indígenas e produzir novos filmes, que deram reconhecimento internacional ao projeto e, assim, prosseguiu, graças a bolsas para artista obtidas com as fundações americanas Mc Arthur, Rockefeller, Guggenheim e a apoios de cooperação internacional da Holanda e da Noruega. O VNA entrou então no circuito de festivais internacionais e conquistou prêmios, enquanto Vincent descobriu que no México e na Bolívia projetos similares iniciaram também em 1986 e, ainda, que nos países desenvolvidos, as minorias já tinham se apropriado dos meios audiovisuais em suas comunidades, da formação nas universidades e até mesmo conquistado canais de TV (Carelli, 2011, p. 48).

O VNA também passa, assim, no final dos anos 1990, a investir na formação de cineastas indígenas por meio de oficinas (inicialmente multiétnicas – o que revelou grandes dificuldades por conta das línguas distintas) e, posteriormente, oficinas separadas por povos, em parcerias com ONGs e associações indígenas. Uma ligação histórica do CTI com a Comissão Pró-Índio do Acre[166] facilitou uma dessas parcerias e Vincent convidou Mari Corrêa, recém-formada nos *Ateliers Varan*[167] para atuar junto ao VNA, e eles adaptaram o método de Rouch para uso com povos indígenas. Em 2000 o VNA se transforma, então, numa Organização Não Governamental e passa para uma nova fase como uma escola de cinema para povos indígenas, que parte da demanda originada por eles e com um método de ensino baseado principalmente “no estilo de relacionamento, convivência e escuta dos povos com os quais trabalha, sem roteiro pré estabelecido, com captação pelos cineastas indígenas de maneira intuitiva, empírica e livre, atenta ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação de seus personagens” (Carelli, 2011, p. 48-49).

---

165 Disponível em: <http://lugardoreal.com/video/o-espirito-da-tv>. Acesso em: 18 out. 2023.

166 Cf.: <https://cpiacre.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 18 out. 2023.

167 Escola francesa de Cinema Direto fundada em 1981 pelo cineasta e teórico Jean Rouch, depois de sua famosa experiência de 1978 na recém independente Moçambique: pediram a Rouch e outros cineastas que filmassem a transformação do país. Ele propôs, ao invés disso, formar cineastas africanos para que filmassem eles mesmos sua própria realidade. Diferentemente de cursos de cinema universitários, a *Varan* oferece cursos práticos de cinema documentário através de um método diferenciado e intenso, e também disponibiliza oficinas em países pobres. Já apresentou oficinas em João Pessoa e em Recife. Cf.:<https://www.ateliersvaran.com/>; e: <https://www.ateliersvaran.com/fr/dans-le-monde-atelier/ateliers-au-bresil>. Acesso em: 18 out. 2023.

Depois de muitos anos de apoio e sucesso no exterior e pouca visibilidade local, a partir de 2003, no primeiro governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o ministro Gilberto Gil criou (e seu sucessor, Juca Ferreira, deu prosseguimento) o Programa Cultura Viva[168] e os Pontos de Cultura que descentralizaram os recursos destinados à cultura e foram fundamentais para um incremento na qualidade e quantidade da rede de aldeias atendidas pelo VNA. Na maré de valorização da diversidade cultural que se seguiu, até mesmo um programa produzido pela TV Cultura de São Paulo, "*A'Uwe*[169]", no ar a partir de primeiro de junho de 2008, passou a exibir documentários sobre as diversas etnias indígenas espalhadas pelo Brasil e produções sobre povos nativos do mundo todo em rede nacional. Em 2010, o VNA produziu filmes e material didático para distribuição em três mil escolas, em provimento à lei nº 11.645 de 2008 que tornou obrigatório o ensino de história e cultura indígena e afro-brasileira nas escolas. Em 2009 o governo brasileiro concedeu ao Vídeo nas Aldeias a Ordem do Mérito Cultural[170] e, em 2017, Carelli recebeu o Prêmio Prince Claus[171], por sua militância pelo cinema indígena (Carelli, 2011, p. 50-51).

Nem sempre o sucesso se refletiu em apoio ou recursos e a trajetória do VNA é intercalada por crises[172]. Em 2016, por exemplo, já no governo do vice-presidente Temer, o desmanche da política de incentivos e valorização da diversidade cultural do país do governo anterior repercutiu nos editais de financiamento e o VNA esteve prestes a fechar a sede em Olinda, PE, e manter apenas um site virtual. Não obstante, os resultados bem-sucedidos da empreita de Vincent Carelli com o VNA inspiraram inúmeros pesquisadores que produziram incontáveis trabalhos e experiências acadêmicas por todo o país.

Em Mato Grosso do Sul, por exemplo, Carlos Alberto José da Silva Filho (2008) capacitou, em 2007, um grupo de acadêmicos da etnia terena na Universidade Católica Dom

---

168 Cf.: <http://culturaviva.gov.br/rede/faq/ >. Acesso em: 18 out. 2023.

169 Posteriormente, após mudanças na direção da TV Cultura o programa saiu do ar. Cf.: <https:// tvbrasil.ebc.com.br/auwe>. Acesso em: 18 out. 2023.

170 Cf.: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Lista_de_agraciados_na_Ordem_do_M %C3%A9rito_Cultural&oldid=66370401>. Acesso em: 5 ago. 2023.

171 Oferecido pela fundação de mesmo nome, mantida pelo governo e empresas privadas holandesas, para personalidades e organizações de África, Ásia, América Latina, Leste Europeu e Caribe, por suas realizações culturais com amplo impacto positivo na sociedade. Cf.: <https://princeclausfund.org/laureate/vincent-carelli>; <https://princeclausfund.org/storage/documents/Report-from-the-2017-Prince-Claus-Awards-Committee_EN.pdf>; e <https://princeclausfund.org/about>. Acesso em: 18 out. 2023.

172 Cf.: <https://deolhonosruralistas.com.br/2016/11/17/video-nas-aldeias-pode-se-tornar-um-endereco-virtual/ >. Acesso em: 18 out. 2023.

Bosco (Edineide Bernardo Farias, Eder Alcântara Oliveira, Jonivaldo Alcântara Pinto e Genildo Alcântara) para o uso de câmeras de vídeo, montagem, edição e finalização de audiovisual, e eles fizeram, intencionalmente sem sua participação, filmagens de celebrações, festas e atos religiosos realizados na aldeia e junto a outros membros da comunidade e realizaram obra autoral. Silva Filho (2008) baseou-se nas experiências do Vídeo nas Aldeias com a ideia central da pesquisa alicerçada na apropriação pelos indígenas de um tipo de mídia eletrônica em favor do atendimento a suas necessidades políticas, econômicas e relacionadas à organização social e como fator de desenvolvimento local na comunidade indígena terena da aldeia Buriti, localizada em Dois Irmãos do Buriti, MS.

Já Flávia Almeida Imoto (2009) analisou cinco filmes produzidos pelo VNA para verificar as influências das mídias alternativas na cultura indígena e sua contribuição para a criação de um espaço de resistência política e cultural; enquanto a antropóloga Evelyn Schuler (1998) narra a experiência de uma das pioneiras do VNA junto com Vincet Carelli, a também antropóloga da USP professora Dra. Dominique Gallois, com o primeiro videasta do povo Waiãpi, Kasiripinã, na fronteira do Amapá com a Guiana Francesa e observa que "[...] o vídeo, que possibilitou novas formas de comunicação entre os Waiãpi e os 'outros' – os 'brancos' e diversos grupos étnicos – relacionou-se diretamente com seus projetos culturais e políticos, como por exemplo, o processo de demarcação de suas terras" (Schuler, 1997, p. 34). A educadora Kelly Russo (2007) investigou a apropriação e utilização de tecnologias audiovisuais na produção de vídeos como apoio didático e pedagógico na educação comunitária por indígenas da etnia Xavante, discutiu os diferentes usos dos recursos audiovisuais, especialmente os relacionados ao trabalho dos professores indígenas e observou que a "apropriação da tecnologia audiovisual contribuiu para o diálogo intercultural e para o fortalecimento da identidade étnica construída pela população, além de aproximar o espaço escolar à rotina comunitária" (Russo, 2007, p.2).

Joseane Daher (2007) publicou a análise de dois filmes autorais que abordam a Aliança dos Povos da Floresta[173] realizados por Siã Kaxinawá, do povo Kaxinawá do Rio Jordão (ou Huni Kuin) que habita os dois lados da fronteira entre Brasil e Peru, e abordou temas como alteridade, construção de identidade, ritual, cultura, política, história e economia, interessada

[173] Movimento de indígenas e seringueiros que aconteceu no Acre na segunda metade da década de 1980 e início de 1990, que teve a participação, dentre outros, do líder sindicalista, seringueiro e ambientalista Chico Mendes, assassinado em 1988.

na “mediação intercultural e na apropriação de meios e técnicas do outro para a construção de si mesmo, através da utilização do vídeo pelos povos indígenas buscando a compreensão das imagens com ênfase na perspectiva de seu autor, considerando o contexto histórico em que foram realizadas” (Daher, 2007). Já Juliano José de Araújo (2019) realiza uma impressionante articulação intelectual para categorizar os trabalhos do VNA como “documentários autoetnográficos” (sic). Para tal, analisou nada menos que 28 filmes produzidos pela organização, recorrendo principalmente a autores da antropologia, cinema-documentário e outros, como: Catherine Russel[174], Michael Renov[175], George Marcus e James Clifford[176], Jean Rouch[177], Claudine de France[178], para, baseado na análise fílmica em uma perspectiva textual e contextual (Aumount, Marie, 2010), enfatizar as dimensões ética, estética e política da produção audiovisual de não-ficção do projeto VNA. Conclui que com a categoria de documentário autoetnográfico pode-se pensar não só os filmes do VNA, pois ela

> coloca em pauta na sua *mise en scène* o fato do realizador pertencer ao universo filmado e debruçar-se sobre assuntos que lhe são muito próximos e de seu cotidiano, quando não familiares. Apresenta uma vinculação às lutas de minorias, como os povos indígenas, os moradores das periferias, as mulheres, os negros, enfim, às “subjetividades não autorizadas” [a que se refere Catherine Russel]. Consiste em um espaço para o qual convergem elementos estéticos caros ao documentário moderno, especificamente os cinemas direto/verdade, além de apresentar questões que emergem com força na produção audiovisual de não-ficção contemporânea, como a encenação e o emprego das imagens de arquivo (Araújo, 2019, p. 138).

Outra abordagem bastante sofisticada é a de André Brasil e Bernard Belisário (2016), que descreve a longa trajetória do VNA, exitosa, porém entremeada de percalços, crises e incertezas e, em seguida, a partir de uma aula[179] do cineasta xavante Divino[180] Tserewahú,

---

174 RUSSEL, Catherine. ***Experimental ethnography: the work of film in the age of video***. Londres: Duke University Press, 1999.

175 RENOV, Michael. ***The Subject of Documentary***. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2004.

176 CLIFFORD, James e MARCUS, George (Orgs.). ***Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography***. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press: 1986.

177 ROUCH, Jean. “The Camera and Man”. In: HOCKINGS, Paul (Org.). ***Principles of visual anthropology***. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.

178 FRANCE, Claudine. **Cinema e antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

179 Oferecida no segundo semestre de 2016 em curso do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, por meio do qual mestres das culturas indígenas e afrodescendentes ministraram disciplinas na graduação (Brasil, Belisário, 2016, p. 625).

180 Cineasta da etnia Xavante da Terra Indígena Sangradouro, em Mato Grosso, bastante conhecido nos circuitos de cinema etnográfico, de arte, de festivais e acadêmico, com vasta produção e premiações no Brasil e no exterior. Um dos primeiros e mais bem-sucedidos alunos do VNA.

analisa os filmes[181] "A iniciação do jovem xavante", de 1999; "Urihi Haromatimape: Curadores da terra-floresta", de 2013; "As Hipermulheres", de 2011; "Curadores da terra-floresta Tatakox da Vila Nova", de 2009; "Shuku Shukuwe: a vida é para sempre" de 2012; "Bicicletas de Nhanderu de 2011; "Mulheres xavante sem nome", de 2009; para, depois de refletir sobre a natureza do chamado cinema indígena[182], especular sobre as relações entre campo, contracampo e fora de campo e a ontologia ameríndia nessas produções. A partir do conceito de corpo-câmera e das relações entre o cinema realizado por cineastas e coletivos indígenas e o pensamento de Lévi-Strauss – propostas por Caixeta de Queiroz (2008, p. 117-118), que defendia que esses podem ser considerados filmes indígenas porque são marcados ontologicamente por um "pensamento selvagem", já que depositam "nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade" – Brasil e Belisário (2016) deixam no ar a hipótese de que, uma vez que forças e agências externas ao mundo visível atravessam e tensionam a forma dos filmes, distendendo-a ou desmanchando-a elas poderiam ser interpretadas em termos fílmicos como forças do fora de campo, invisíveis, e haveriam relações entre os filmes em sua formalização singular e processos cosmológicos mais amplos. Se a dimensão cosmológica do fora de campo, para além "da aldeia", abrigaria mundos outros, habitados por animais-espíritos, agências e potências não humanas da floresta, eles lançam a questão[183]:

> Como uma espécie de expressão cinematográfica que articula domínios análogos àqueles em questão no "multinaturalismo" ameríndio (Viveiros de Castro, 2002), o fora de campo será justamente o que torna permeável, o que permite a passagem, no filme, entre mundos contíguos mas profundamente díspares, incomensuráveis. Essa hipótese, ainda excessivamente abstrata e generalizante, pode ganhar a forma de perguntas cujas respostas se darão à escala dos filmes: Como campo e fora de campo se relacionam em cada caso? Como se passa de um a outro e o que se produz nessa passagem? […] A maneira como os filmes indígenas fazem variar as relações e passagens entre esses domínios descontínuos retorna ao campo teórico do cinema como problema: como pensar o fora de campo não apenas como efeito narrativo, mas como condição de existência do próprio gesto de filmar, de habitar o espaço heterogêneo da cena, constituída por uma potente e ativa porção invisível? (Brasil,

[181] Todos os filmes são vinculados ao VNA. Referências disponíveis em Brasil e Belisário (2016, p. 632).

[182] Que variaria entre: registros quase sem montagem exibidos nas aldeias; filmes de arquivo de montagem enfática; tomadas urgentes em situações de confronto; filmes-rituais que, em alguns casos, se tornam espécies de "metarrituais" (Caixeta de Queiroz, 2008); filmes montados em parceria com editores não indígenas; e novos trabalhos montados exclusivamente por realizadores indígenas, produção essa ainda incipiente – categoria na qual eles classificam o trabalho da ASCURI, dentre outros (Brasil, Belisário, 2016, p. 605-625).

[183] Brasil e Belisário (2016) dialogam aqui com o campo teórico do cinema, mas acredito que tal questão também tem implicações e complicações antropológicas e historiográficas, como mostrarei adiante, na análise dos filmes da ASCURI, mormente em *Ta'anga Ymã.*

Belisário, 2016, p. 606)

Aparentemente existe um consenso nos estudos, pesquisas e experimentos acima, e em dezenas de outros realizados na academia ou fora dela, no país e até no exterior, acerca de avaliações positivas em relação ao trabalho desenvolvido pelo VNA. Mesmo entre acadêmicos que levantam questões pertinentes, como, por exemplo, Brasil e Belisário (2016), acima; ou Marcos Aurélio Felipe (2020, p.1), que indaga acerca dos limites entre sujeito-objeto na produção audiovisual do VNA e se questiona se existe uma linguagem no cinema dos povos originários diferente da linguagem canônica e, além disso, se pergunta se a ideia de coletivos de cineastas indígenas se sobrepõe às autorias individuais; ou ainda, Caixeta de Queiroz (2008), que lembra as críticas e dúvidas levantadas por renomados documentaristas, cineastas e críticos cinematográficos especializados, como Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel, acerca de contradições em termos na práxis do VNA; mesmo entre estes acadêmicos parece haver uma tendência a se desviar o foco ou fugir do problema e procurar respostas positivas ou neutras para amenizar as questões e, via de regra, tais pesquisadores encontram alternativas eventualmente redundantes ou até tautológicas – talvez em favor de um "bem maior" qual seria o fato de a obra de Vincent simplesmente existir; ou seja: problemas nela, problemas maiores ainda sem ela.

Eduardo Escorel, por exemplo, questiona se não haveria uma contradição em oferecer a linguagem audiovisual ocidental para indígenas se comunicarem com outros indígenas e com os não indígenas a respeito e a partir de seu próprio repertório cultural. Questiona ainda se quando os Xavante desejassem usar do vídeo para preservar sua própria cultura, não seria melhor e mais fácil que o fizessem em sua própria "linguagem":

> Nesses casos, em que o realizador e os espectadores, sendo de um mesmo povo, falam a mesma língua, não é incongruente usar a linguagem daqui, do homem branco? Para se dirigir aos seus e preservar tradições, documentários [...] não deveriam fazer uso de uma linguagem criada lá, pelos Xavantes? E, se nós não fossemos capazes de entendê-la, não nos caberia aprender a linguagem deles da mesma maneira que eles têm aprendido a nossa? […] Parece possível dizer que os coordenadores e realizadores atribuem ao aprendizado da linguagem do documentário função semelhante ao da língua portuguesa. Ambos serviriam para defender as culturas indígenas através da fala, da escrita e da difusão de imagens que mostram o que ocorre nas aldeias. […] A concepção que parece nortear as oficinas práticas do projeto privilegia o aprendizado da linguagem do documentário como se ela fosse mais uma língua. Ou seja, o treinamento dá prioridade à assimilação de alguns procedimentos técnicos, de um repertório de significantes e um conjunto de normas aos quais os índios podem recorrer para se comunicar com os não-índios e com outros povos indígenas. […] Ainda assim, não será o caso de perguntar se a

> incorporação da linguagem audiovisual é mesmo similar à aquisição de uma segunda língua? […] O Vídeo nas Aldeias não estará contrariando suas melhores intenções ao transmitir as convenções da linguagem documental daqui, sem que lá os índios tenham ou procurem elaborar sua própria linguagem? […] Os documentários do Vídeo nas Aldeias que pude ver adotam com proficiência o propósito de inventar sua própria linguagem. Ao fazerem isso, não estarão negando a intenção de ficarem "nós aqui e vocês aí", uma vez que o indígena não tem uma linguagem audiovisual própria. Dessa forma, a diferença de identidade não estaria sendo eliminada? Os documentários feitos nesses termos não estariam contribuindo para o desaparecimento da identidade indígena? Essa contradição, caso confirmada, não poria em risco um dos fundamentos do projeto Vídeo nas Aldeias? (Escorel, 2006, p. 24-27)

Eduardo Coutinho, por sua vez, dentre outras coisas, questiona a questão da montagem: "as condições de produção de um filme são sempre importantes em um documentário. E aí vem questão da montagem, que eu sei que é o processo mais difícil de fazer. […] os tempos do filme que a gente vê são os nossos tempos (Carelli *et al.*, 2006, p. 18)". Atenta, ainda, para a descontextualização dos documentários que dificultaria o entendimento de quem não conhece a realidade filmada, nem até que ponto os não indígenas influenciam na filmagem e na edição e nas demais demandas da produção de um filme.

Estes questionamentos não acadêmicos, entretanto, não são os únicos e nem são privilégio de críticos e cineastas não indígenas. Em minha pesquisa conversei com ameríndios que tem indagações pertinentes e queixas severas e contundentes acerca do *modus operandi* de projetos e coletivos que atuam de forma similar ao VNA. Uma das críticas mais preocupantes que ouvi foi em relação ao chamado modelo de negócio do cinema e da TV *mainstream*, a chamada indústria de estrelas e "celebridades" que permeia o audiovisual, o cinema, as TVs e extratos das redes sociais.

Vários videastas ameríndios reprovam a forma como alguns projetos ou organizações se aproximam das comunidades indígenas, inicialmente procurando despertar talentos, porém, quando os encontram, incentivam seu desenvolvimento, mas não de uma forma orgânica e coerente e com um preparo adequado. Tais talentos precoces então terminam por se "encantar" e se "rendem" ao fascínio e ao glamour do mundo do cinema e, no linguajar comum, passam a "se achar" ao frequentar, temporariamente, o circuito dos festivais, entidades e projetos bem-sucedidos. No entanto, após algum tempo perdem o contato com suas bases, o trânsito em suas comunidades de origem fica dificultado, e terminam perturbados quando o mercado do audiovisual e os circuitos de cinema alternativo e acadêmico não tem mais interesse neles.

Não são poucos exemplos no cone sul de MS que, em uma semana provavam de uma refeição fina numa cerimônia em um suntuoso hotel de Veneza ou alguma capital europeia e, quatro ou cinco dias depois, encontravam-se sob o sol escaldante no meio de um canavial nas cercanias de Laguna Carapã, MS, cortando cana para garantir o marmitex do jantar, ou amassando massa na obra da construção de algum condomínio de luxo em Dourados, MS, a troco de crédito para o celular.

Em um depoimento foi lembrado o caso do kaiowá Ambrósio Vilhalba[184], liderança kaiowá que atuou como ator principal do filme "Terra Vermelha" e que teria, de forma sinistra, repetido a conhecida e funesta saga do ator Fernando Ramos da Silva, o "Pixote" do filme do argentino Hector Babenco[185]. Ambrósio era uma liderança importante na luta pela Terra Indígena *Guyraroká*[186], e tinha sua vida constantemente ameaçada mas foi "descoberto" como um ator nato[187]. Participou da produção ítalo-brasileira no principal papel, viajou pela Europa ao lado de estrelas de cinema, mas após os lançamentos foi dispensado e entrou em depressão, ao voltar para sua terra e encarar novamente a dura realidade das retomadas, encrudescidas, agora, pela invídia e pelos ciúmes de amigos e inimigos. Terminou assassinado em uma briga mal esclarecida. Conforme o terena Gilmar Galache

> [...] Ambrósio, após o filme, viajou para os festivais e aproveitou cada momento, mas ao fim desse processo retorna à vida dura de sua aldeia Guyra Roká em Caarapó, a qual é rodeada por fazendas de Cana de Açúcar, onde seu proprietário é um dos maiores porta-vozes da luta pela não demarcação das Terras Indígenas, o Deputado Estadual Zé Teixeira. Conheci Ambrósio em 2010, nas oficinas do Ava Marandu, e tive contato direto com toda essa problemática. No dia 01/12/2013 Ambrósio foi assassinado a facadas em sua aldeia, onde também era cacique, devido a problemas com uso de álcool. O fato de ele ter viajado muito e ter ficado famoso do dia para a noite, saindo da figura de liderança que ocupava na aldeia e frequentando esferas maiores de poder, aliado ao uso de bebidas alcoólicas, o deixaram muito diferente. Quando o conheci, às vezes ele conversava tranquilamente, mas de vez em quando tinha surtos de fama e ficava agressivo com seus familiares. Boa parte do elenco indígena, os principais que atuaram no filme,

[184] Para detalhes, ver: "A morte de Ambrósio Kaiowá", disponível em: <https://cimi.org.br/2013/12/35578/>; e "A morte de um morubixaba", disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/androsio-vilhalva-a-morte-de-um-morubixaba/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

[185] "Pixote, a lei do mais fraco" é um drama ficcional de grande sucesso dirigido por Hector Babenco em 1980 que mostra a realidade cruel vivida por crianças pobres moradoras de rua na cidade de São Paulo. Após o sucesso do filme e a tentativa de uma carreira efêmera na TV, o ator principal, Fernando Ramos da Silva, retornou às ruas e terminou assassinado pela polícia em 1987. Em 1996 o diretor José Joffily realizou o drama biográfico "Quem matou Pixote?", cujo roteiro se baseia na curta trajetória de Fernando como ator e como pessoa.

[186] Ver: <https://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/ms-povos-indigenas-guarani-kaiowa-lutam-por-demarcacao-da-ti-guyraroka/>. Acesso em: 26 out. 2023.

[187] Ver: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/noticia/81854>. Acesso em: 26 out. 2023.

> tiveram algum problema depois de toda essa exposição, cada um desenvolveu uma maneira diferente de lidar com isso, mas, de fato, o circuito dos grandes festivais e toda ornamentação de prestígio que eles proporcionam nada tem a ver com nossa ancestralidade, muito pelo contrário, esse tipo de protagonismo não-indígena é prejudicial até para os não-indígenas. São combinações perigosas para um indivíduo vindo de uma origem tradicional, vai contra processos coletivos de decisão e sustentabilidade do Povo (Galache, 2017, p. 53).

Outro exemplo triste também foi lembrado por Galache (2017), o do kadiwéu Ademir Matchua, que teve papel de destaque em dois premiados longas-metragens da diretora Lúcia Murat rodados em Mato Grosso do Sul: o drama histórico baseado em fatos reais "Brava gente brasileira[188]", de 2000; e o documentário "A nação que não esperou por Deus[189]", codirigido por Rodrigo Hinrichsen em 2015. Ele não associa diretamente o assassinato do líder ameríndio ao filme, mas lança importantes questionamentos:

> Em 2000 foi lançado no Festival de Toronto o premiado filme Brava Gente Brasileira, de Lúcia Murat, um filme de grande relevância para nós do Mato Grosso do Sul, pois conta um pouco da história do Povo Kadiwéu, que era um subgrupo da Nação Guaikuru. [...] O filme de Lúcia Murat nos traz um relato baseado em fatos reais que ocorreram no século XVIII, sobre a coragem aguerrida dos Kadiwéu, um pouco romantizado, e com atores do cenário nacional, do cenário sul mato-grossense e os próprios Kadiwéu no elenco. Em 2015, Lúcia retornou aos Kadiwéu para rodar um novo filme, A nação que não esperou Deus, que conta a luta atual do Povo pela garantia de seu território, ocupada por grandes pecuaristas da região. Esses dois filmes têm relação muito forte um com o outro, não somente por terem sido feitos com o mesmo povo e pela mesma diretora. No primeiro, um ator Kadiwéu chamado Ademir Matchua, na época com menos de vinte anos, se destaca entre o elenco, por sua facilidade em falar português e também pela aproximação com a equipe de produção. No retorno de Lúcia em 2015, aquele menino que fez papel de guerreiro no Brava Gente Brasileira havia se tornado uma grande liderança entre seu povo. No *Making Off* do filme, Lucia conta um pouco dessa ligação entre o jovem de antes e a liderança atual. Nesse mesmo vídeo, Rodrigo Hinrichsen, [...] também comenta a percepção que ele teve sobre Ademir utilizar o documentário que Lúcia estava realizando para agregar valor à sua própria luta, principalmente como algo que fortalecesse a sua relação com os pecuaristas. Um pouco antes do filme ser lançado, Ademir Matchua [foi] assassinado dentro de sua comunidade, em dezembro de 2014, por um Kadiwéu, devido às disputas de poder pelas frentes de negociação com os pecuaristas. O fato de Ademir ser figura principal nos dois filmes, não quer dizer que seu protagonismo dentro de sua comunidade seja responsável pela sua morte. Mas, o fato é que a visibilidade que o filme de 2000 trouxe a ele é indiscutível, o que pode ter sido acalorado nas gravações de 2015, causando um certo desconforto aos seus rivais internos. Isso mostra claramente como uma produção audiovisual pode afetar diretamente os caminhos tomados pelos Povos Indígenas, podendo ser algo que nos fortaleça, mas também algo que expõe nossas vulnerabilidades enquanto Povo (Galache, 2017, p. 45-46).

---

188 Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/bravagente/sinopse.html>. Acesso em: 26 out. 2023.

189 Disponível em: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/a-nac%CC%A7a%CC%83o-que-na%CC%83o-esperou-por-deus/>; e em: <https://www.youtube.com/watch?v=_GaymMcHmTU>. Acesso em: 26 out. 2023.

Conforme as palavras de outro realizador ameríndio, haveria uma espécie de "*star system*", um tipo de mini-indústria da fama incentivada pelo "circuito" de projetos, oficinas e iniciativas que, com a intenção, ou sob o pretexto, da inclusão digital ou da "alfabetização midiática" dos povos periféricos e excluídos, termina criando expectativas e deixando problemas e sequelas. O chamado *star system*, a "organização industrial do cinema, tal como foi aperfeiçoada em Hollywood, desde o fim da década de 1910, que visava, antes de tudo, produzir um lucro máximo para seus investidores" (Aumont, Marie, 2006, p. 278) foi definido, nas palavras graves do videasta indígena como "estrelismo":

> Tem gente produzindo nessa filosofia, e têm gente que apoia isso [...]. Os maiores programas de audiovisual, os maiores projetos, com maior renda, com maior espaço de arrecadação são desse tipo aí. [Pergunta: Você está falando do VNA ou coisas desse tipo?] Um pouco, pode ser também, [constrangido] vamos dizer, incluindo, também, [constrangimento e risos...] não tem como a gente julgar porque a gente não conviveu diretamente. O que acontece é que as instituições, independente de quem seja, elas formam muito a coisa do estrelismo, sabe? Por exemplo, a Funasa, vem aqui, vê uma liderança indígena que tem um discurso muito bonito com relação a saúde, tradicional, etc., a Funasa vê, o que ela faz?, em vez dela contribuir com que aquela pessoa esparrame esse conhecimento, ela pega aquela pessoa e coloca num pedestal: esse cara é o "Deus", esse cara sabe tudo, é o Xamã! E aí quebra o cara, né? Porque a partir do momento que você coloca ela [como] uma pessoa importante, entra no sistema, você quebra a coluna dele, você atravessa diante da cultura tradicional, mostra a fortuna, aí o cara "se acha", se corrompe [...]. É um velho direcionamento político antigo dos indigenistas não é? Inclusive o SPI fazia isso! Nas reservas, por exemplo, vários grupos indígenas estão ali, numa área tem um rezador, tem um sistema político próprio, aí o SPI chega, pega um cara que ta lá dentro, e coloca como uma liderança, dá poder a ele, e aí cria inveja, intriga, e todo tipo de coisa, então a mesma metodologia é ainda praticada nessa instituições. [...] e o cinema é muito vaidoso, o meio do cinema é muito vaidoso! Eles colocam o sujeito num pedestal, o cara vira uma estrela, viaja internacionalmente, o cara é visto, mas ele é muito queimado na aldeia, não tem nem como chegar na aldeia, porque ele desrespeitou o sistema lá! Isso nós não queremos fazer! [...] temos um pouco de dificuldade, sofremos, falta de grana, falta de equipamento, mas a gente tem muita representatividade na comunidade, nas aldeias. Temos trânsito em qualquer lugar na aldeia. Quando chegamos já vem nos cumprimentar, levam para pescar, sua câmera para filmar [risos], nós temos o crédito para chegar e conversar, com liderança, com os mais velhos. Essa que é a coisa boa, não adianta a gente ter sucesso e não conseguir nem entrar na aldeia para fazer as tomadas, não é mesmo? (Benites, Eliel. Entrevista ao autor).

Outra crítica bastante contundente ouvida dos videastas de MS foi em relação à dinâmica das oficinas por organizações com propostas e atuação similares ao VNA. Embora todos sejam unânimes em reconhecer a importância dos projetos e oficinas a que tiveram acesso, alguns afirmando a clássica frase: "ruim com estas oficinas, pior sem elas", percebi nos depoimentos, inúmeros questionamentos em relação a diversos outros pontos sobre suas formas e conteúdos. Vários videastas discorreram a respeito do treinamento que lhes foi

oferecido por ONGs, associações, pontos de cultura, universidades etc., ao longo das décadas e parece que existem concordâncias entre eles com a análise a respeito da didática que os não indígenas utilizam desde séculos, como foi colocado por Tonico Benites (2012).

Nas palavras de alguns indígenas observei que, por um lado, a forma como algumas oficinas foram apresentadas, com estilo acadêmico e antiquado, eventualmente autoritário, com um modelo de palestrante / professor e alunos mantidos à distância, com uma relação de poder e autoridade claramente estabelecida pelos diplomas ou pelo sucesso no mercado ou nos circuitos de festivais e acadêmicos, e com uma falta de organicidade nos treinamentos, foi bastante questionada. Criticaram, com alguma veemência, o estilo unívoco e não participativo de alguns professores que dissertavam sem ouvir opiniões e sem buscar perceber se o treinamento estava sendo produtivo, se estava havendo uma interação ou percepção, se a plateia estava dormindo ou discordando e não assimilando:

> [...] O Professor Hélio Godoy[190] foi a primeira pessoa branca que me falou sobre cinema... assim academicamente, e que... me assustou um pouco [risos]. [...] Tinha muito assim nas oficinas de mandar os caras para aldeia, tinha um grupo que ia para as aldeias urbanas, para fazer também vídeo, era umas experiências lá, às vezes dava certo, às vezes dava errado. A maioria deu certo. Fizeram aquele vídeo da cerâmica Terena numa dessas aí. Vídeo Índio era assim no começo, ele queria dar uma oficina, aí era o Hélio que deu o primeiro curso em 2008, e foi aquele negócio quadradão, meio *robot*, história do cinema, bota o *Nanook* aí pros caras ver [*Nanook of the North*, clássico de Robert Flatherty], aquele Encouraçado Potenkin [clássico de Serguei Eisenstein] e a gente lá, parecendo uma lavagem cerebral, aí isso foi em 2008 […] (Anônimo. Entrevista ao autor).

Por outro lado, em Corrêa (2017) pude perceber em várias entrevistas e depoimentos que um estilo mais informal e "humano" na passagem do conhecimento, com ações mais próximas às realidades das aldeias e reservas foi valorizado. As técnicas usadas pelo cineasta Iván Molina em suas diversas oficinas, neste e em outros estados da federação, foi considerado uma unanimidade, com elogios de indígenas de distintas etnias, que desenvolvem trabalhos em diferentes estilos, com diferentes objetivos e diferentes níveis de politização e que tiveram acesso a mais de um palestrante e puderam estabelecer comparações:

> [...] e tem aquela coisa de, criar essa responsabilidade, e o modo que a gente viu que dá certo, que funciona bem na aldeia e agrada a gente, e que a gente percebe que o

[190] Ex-professor do departamento de jornalismo da UFMS - depois de ter sido transferido entre vários outros departamentos, supostamente por desavenças e processos administrativos decorrentes de atritos com colegas, discentes e administração dos diversos cursos dessa universidade. Reputado tanto por seu conhecimento técnico e habilidade no audiovisual e semiótica, quanto por seu autoritarismo, falta de empatia com discentes e docentes e pela defesa de posições políticas de extrema direita. Cf.: <https://faalc.ufms.br/>. Acesso em: 26 out. 2023.

> audiovisual está sendo uma ferramenta a favor disso tudo, é a coisa do, não é chegar na aldeia, pegar uma pessoa, traz a câmera, vamos entrevistar e tal, aquela coisa quadrada, dura, chega e parece que não faz nem amizade com a pessoa. A gente aprendeu que, através dessas oficinas que a gente faz de audiovisual, cria-se um diálogo, e aí vem uma coisa que o Ivan ensinou para gente que é a coisa de, quando você é um médico, vai numa cirurgia, no hospital, ele está operando a pessoa e, de repente, o paciente morre, e ele fala assim 'perdi uma vida', ele chora, fica triste, vai falar para o parente, coisa e tal. Quando você dá uma oficina dentro de uma comunidade indígena ou uma comunidade tradicional, se você não dá essa oficina de maneira consciente, de maneira que aquele conhecimento vai virar alguma coisa, que vai fortalecer, você não perde uma vida, você perde uma sociedade! (Anônimo. Entrevista ao autor).

Existem também censuras sobre a questão temporal das oficinas: muitos projetos, capacitações, treinamentos etc., que são oferecidos pelos não indígenas nas aldeias e nas reservas são demasiados curtos, geralmente sem continuidade ou muito intermitentes, não fornecem, após seus términos, nenhum tipo de apoio, seja ele técnico, intelectual, psicológico ou outro qualquer. Há, nesses depoimentos, perfeito sincronismo com as análises de Dominique Gallois, quando esta questiona a "cultura de projetos" que não se sustentam, mas que apenas têm por objetivo sua circulação e a criação de um novo projeto, e critica, ainda, a dependência que tais projetos geram nos indígenas (Gallois, 2005). Isso fica claro nos diversos depoimentos como os que se seguem:

> [...] Foi uma oficina que fizeram aqui em 2009 e eu participei. Eu participei do 1º., 2º, e 3º, Vídeo Índio, do quarto não teve oficina, só foi uma mostra lá na Fundação. Foi assim, quando a gente faz um projeto sai em sequência, mas a gente não sabe o que aconteceu no meio do caminho que o primeiro, o segundo foram bons, e o terceiro já deu uma capengada, e a quarta edição do Vídeo Índio, do nada, lançou aqui, na semana que vem vai ter evento, duma hora para outra, e ai foi uma coisa rápida, até uma produção nossa, que eu participei, apareceu lá, até uma coisa que eu vi errado, porque todas as produções que vão passar num festival, ou numa programação indígena, você comunica os produtores antes, e eu fiquei sabendo somente no dia que peguei o folder, e tinha uma produção nossa que foi um vídeo que fizemos. [...] Só que esse vídeo, ele ficou no Pontão Guaicuru, ele não foi publicado não. Você até pode ajudar a gente a encontrar esse vídeo, acredito que a Andréa Freire tenha todo esse acervo (Anônimo. Entrevista ao autor).
>
> [...] A gente tem uma mulher, também que é outra de um projeto de audiovisual que veio, é fotógrafa, tinha uma camerazinha, então fotografava tudo, toda hora, tudo, tudo, montava as fotos! Tipo:'- Agora pega o livro e faz assim... agora vira...' [risos] Ela não era de universidade, não me lembro de onde era, Dirce, era meio independente. Mas era incrível, ela montava tudo, '- Agora faz assim... pega o arco...' [indicando que as fotos eram artificiais e posadas]. E de tudo ela tirava foto. E tudo virava material de divulgação do trabalho dela. E ela consegue grana do governo e tal. Consegue se encaixar e ganhar os editais.... E vem com essas coisas. Daí solta o projeto dela, traz aquelas câmeras de filme, sabe aquelas Kodak automáticas de filme? Coloca o filme, dá oficina, entrega para os meninos, as meninas saem fotografando a aldeia toda, no fim ela tem ali umas 15 ou 20 máquinas com 36 poses cada uma, altas fotos, junta tudo, faz uma puta de uma publicação, e fala que está ensinando audiovisual nas aldeias! […] (Anônimo. Entrevista ao autor).

Boa parte das vezes esses projetos, que, via de regra, são esporádicos, intermitentes, ou só acontecem uma única vez, não têm uma preocupação em realizar um estudo prévio sobre a comunidade onde se envolve, e poucas vezes apresentam um retorno adequado. Isto se observa tanto na equipe de TV, no jornalista ou no antropólogo que chega, faz seu filme, colhe seus depoimentos e raramente retorna para cultivar a relação que plantou. No máximo organiza uma sessão onde exibe seu filme, mas leva de volta os equipamentos, e "esquece" a comunidade. Alguns cineastas indígenas, entretanto, têm preocupações em estabelecer novas práticas mais éticas e autossustentáveis:

> [...] por exemplo, a coordenadora do doutorando Rodrigo, fez um trabalho de campo muito bonito, morou na aldeia não sei quanto tempo, e tal, mas aí, [quando ela termina] aqui fica um vazio, que a gente ainda não conseguiu definir uma continuação com as próprias pernas da galera, a gente tem de ficar costurando, arrumando […] (Anônimo. Entrevista ao autor).
>
> [...] o Pizzini tem o 500 almas, tem o Caramujo Flor, mas, sei lá, ele e o Coppeti, os dois ... [risos]. Eu não curti muito, assim, na época, a coisa do 500 almas, porque eu conheci os Guató, eu fui lá na ilhas dos Guató, ele andou por lá, o primeiro filme dele com índios foi nos Guató, e aí ele teve uma situação lá que não foi muito favorável para os indígenas. Eles foram lá, fizeram o filme, foram embora, falaram que iam voltar para mostrar o filme, acabaram passando na prefeitura de Corumbá mesmo, nem chegaram a mostrar pro pessoal da aldeia. Aí ficou aquele negócio [...] ficou esse clima mesmo. Parece que ele queria passar na aldeia, mas como é longe, acho que faltou um pouco de vontade do cara, não é? Poxa, põe debaixo do braço e vai lá, não é? Igual foi antes […] (Anônimo. Entrevista ao autor).

Ouvi, também, críticas nos relatos em relação à forma como acadêmicos, pesquisadores, algumas ONGs, projetos, inclusive governamentais, penetram nas comunidades sem um conhecimento prévio, interferindo de forma prejudicial no cotidiano delas:

> Indígena1 – [...] Deixam uma marca disso aí na aldeia. O problema é que quando eles vêm, eles criam um costume, de dependência
>
> Indígena2 - Ai sai uma diariazinha e tal...
>
> Indígena1 - E ai que está o problema! Você vai criando a autonomia do grupo, de ter autossustentabilidade, autonomia, passar a não depender de alguém que faz projeto, de alguém para orientar, de alguém para dar câmera, correr atrás! Quando você corre atrás você sabe o que quer, sabe o valor, sabe a dificuldade. [...] O problema é que quando vem os projetos de fora, que não tem um diálogo profundo, sem entender a realidade indígena, eles ficam superficiais, eles não fazem diferença, eles fazem diferença nos relatórios, faz diferença na mídia, mas a diferença mesmo, a diferença na comunidade é um problema! E aqui, com pouca coisa, a gente faz diferença! O problema que fica depois que eles saem é que eles criam demanda para nós. Então, a aldeia tal, chama: '- Quando é que vai ter outro evento, como é que fica a questão da câmera... como vamos fazer?'. Então cria uma demanda, uma demanda indígena, então, mesmo que a gente faz o relatório e tal, mas a gente faz efeito na comunidade. Exemplo é a Aldeia 1, não é? Fizemos uma ação lá, a gente foi na comunidade, fez uma ação lá, e os caras estão até hoje lá, ainda ativos, querendo filmar [inaudível], querendo entrar na escola, fazendo

> movimento de linguagem […] (Anônimo. Entrevista ao autor).

Os projetos intrusivos, que parecem buscar, principalmente, enriquecer o currículo dos autores e obter financiamento para novos projetos alhures, criando demandas internas anteriormente inexistentes (que de certa forma "viciam" os indígenas e atrapalham o trabalho de lideranças que fazem um trabalho orgânico e continuo), tornando-se um tipo de assistencialismo, interferindo na dinâmica das comunidades, acirrando disputas e depois se ausentando, parecem servir de exemplo negativo para vários coletivos indígenas como se observam noutros depoimentos:

> [...] acho que a maior diferença do Vincent Carelli para o que a gente faz é que ele faz filme, filme, filme. Isso é complicado de entender. Como a gente trabalha o filme, trabalha o audiovisual? Não é só uma preocupação estética e da linguagem da produção audiovisual! Tem o antes e o depois, o que vai virar isso tudo. Muita gente chega aqui, com mil possibilidades de [inaudível] produção de vídeo, porque aqui na aldeia, tudo que se faz na aldeia, tudo que acontece na aldeia é um filme. Tem a construção de um banheiro, de um galinheiro, tudo que vai fazer dá um filme. O índio vai na mata caçar um remédio dá um filme, tudo dá um filme! Se o cara chega com uma câmera, ele faz filme, faz filme, faz filme, ele leva a câmera, mas, e o depois? E aquele senhorzinho lá? E o menininho que você ensinou, que você deu a câmera, o que virou? Essa preocupação do depois e o que é que acontece é o que difere a gente dele. Porque o Carelli é um cara que faz filme, uns filmes ótimos, gosto dos filmes, já assisti vários, não digo todos, mas uma boa parte eu assisti, são filmes bons, são editores muito bons, mas a técnica e o modus operandi depois, vira outra coisa [...](Anônimo. Entrevista ao autor).

Figura 07: Oficina de audiovisual da ASCURI.

Fonte: O autor.

2.2.2 – **O audiovisual autoral indígena em Mato Grosso do Sul**

Em Corrêa (2017), dentre outros procedimentos, apontei o contra discurso operado por alguns coletivos por meio do audiovisual autoral para tentar se opor ao que Luciana de Oliveira posteriormente nomeia como uma guerra, protagonizada "de um lado pelos indígenas e do outro por poderes econômicos atualmente sem rosto do capital transnacional em geral, em aliança com o Estado […]. A guerra pela terra envolve dois aspectos cruciais, um de natureza jurídica e outro de natureza comunicacional" (Oliveira, 2020, p. 5). O mapeamento que então realizei procurou, dentre outros intentos, dar visibilidade ao aspecto comunicacional da contenda, ou apresentar a existência dessas vozes – e imagens – que procuram se comunicar e tem se recusado, ao longo dos séculos, a atuar apenas como voz passiva e mão de obra gratuita na "construção da nação" (Brand, 2017) ou na "ocidentalização" (Gruzinski, 1999) do continente.

Para realizar o mapeamento utilizei, então, principalmente, fontes orais, por meio das técnicas de pesquisa de Gil (1995) e de história oral desenvolvida por Meihy e Holanda (2011). Coloquei em prática um trabalho de campo composto de uma pesquisa exploratória, através de entrevistas estruturadas com os realizadores indígenas de obras de vídeo/cinematográficas de ficção e documentário, e elaborei um mapeamento da produção cinematográfica autoral no estado de MS no século XXI.

Para implementar este trabalho estabeleci contatos com lideranças, professores, coletivos e associações indígenas, organizações não governamentais, universidades, pontos de cultura, empresas exibidoras, videastas, atores, técnicos, músicos, artistas, pesquisadores, estudantes e outros ameríndios envolvidos com o audiovisual – ainda que em parceria com não indígenas, no rastro de informações que possibilitassem preparar um levantamento dos realizadores e exibidores de cultura midiática indígena em MS. Com estas informações, mapeei preliminarmente a produção audiovisual autoral indígena no estado, fiz uma coleta das obras com informações iniciais sobre seus realizadores, que seria utilizada na fase seguinte da pesquisa. Com algumas das fontes já havia um prévio intercâmbio de informações e atividades por conta de já terem participado anteriormente de minhas atividades profissionais, acadêmicas, ou de ativismo, conforme exemplifico, ao final desta tese, no Apêndice E, p. 315.

Após este levantamento realizei pesquisas exploratórias com os videastas indígenas localizados no momento do estudo, nas quais, de modo genérico, busquei descobrir: os parâmetros usados para a definição dos temas abordados e os critérios técnicos, sociais e culturais envolvidos nesta escolha; quais os principais objetivos esperavam obter, e como avaliavam os resultados depois de sua realização; como resolveram as dificuldades técnicas e financeiras; qual a dinâmica na definição da equipe de produção; e quais conhecimentos possuíam sobre a linguagem audiovisual ocidental.

Tentei conseguir informações que me ajudassem a entender o que influenciou e como se articulou o discurso audiovisual dos videastas indígenas. Os questionários foram compostos por entrevistas pessoais; já os depoimentos foram entrevistas por pauta para contextualizar os realizadores e as produções e sua relação com as comunidades indígenas e com a sociedade envolvente. As entrevistas estruturadas, desenvolvidas "a partir de uma relação fixa de perguntas, cuja ordem e redação é invariável para todos os entrevistados" (Gil, 2011, p.113), procuravam montar as fichas técnicas das produções, nome, sexo, idade, escolaridade e experiência do diretor, elenco, autores de roteiro e trilhas; data de início e término da produção; gênero, língua utilizada, custos de produção; *storyline*[191], profissionais técnicos envolvidos, locação, equipamento utilizado, bem como a forma de distribuição e exibição/veiculação das produções e o público-alvo pretendido e atingido.

Por óbvio, nem todas as perguntas se aplicavam ou puderam ser respondidas adequadamente por todos os entrevistados e nem sempre obtive sucesso em conseguir a maior quantidade possível de informações. Principalmente os tipos de dados técnicos obtidos variaram bastante entre as produções mapeadas. O questionário base das entrevistas está disponível em Corrêa (2015, apêndice B). Todos os entrevistados eram portadores de Registro Geral civil e, após o conhecimento dos objetivos do trabalho, entenderam e aceitaram colaborar com a pesquisa, através da leitura, audição e assinatura de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Na continuidade do trabalho, desenvolvido agora nesta Tese, localizei outros videastas, enquanto fiz, por telefone, pela internet, ou por aplicativos do tipo *WhatsApp,* novas e atualizadas entrevistas com as mesmas fontes já mapeadas e conhecidas remotamente e, desta forma, contornei um dos grandes impedimentos resultantes do contexto pandêmico

[191] Resumo do enredo da obra em poucas frases.

contemporâneo ao desenvolvimento da pesquisa da Tese (2020-2023), ou seja, o isolamento social, uma vez que não foram possíveis novos contatos e proximidade física com as fontes, já, porém, previamente localizadas, contatadas e entrevistadas[192]. Algumas delas são as seguintes (em ordem alfabética)[193]:

2.2.2.1 - Abrísio da Silva Pedro

Foi em um longa-metragem realizado numa coprodução entre o Brasil e a Itália inspirado em fatos reais, dirigida por Marco Bechis em 2008 e gravado em Dourados, MS, que este kaiowá da Terra Indígena Panambizinho[194], município de Dourados, MS, teve seu primeiro contato com o audiovisual. Ele participou das oficinas de preparação para as filmagens do longa-metragem "Terra Vermelha"[195] e terminou atuando num dos papéis principais do filme, um drama ficcional que retrata os dilemas dos índios kaiowá e guarani do Mato Grosso do Sul na luta por seu território (Alves, 2012, p. 8).

Atualmente Abrísio labuta por diminuir o descompasso que existe entre a quantidade de historiadores não indígenas e os demais, que foi uma das causas que vislumbrei para explicar as representações desfavoráveis acerca de seus pares no país e que me induziram a desenvolver a pesquisa que resultou nesta Tese. Com o título "A história de transgredir e descolonizar: a escolarização na aldeia Panambizinho, MS" ele desenvolve uma pesquisa no Mestrado em História do Programa de Pós-Graduação em História da UFGD, na linha História Indígena, orientado pelo Professor Dr. Cássio Knapp.

Abrísio já havia viajado pela Europa por conta do lançamento do filme "Terra Vermelha" quando foi ter contato com "o outro lado" da câmera, nas oficinas do Vídeo Índio Brasil (2009), onde teve noções de fotografia, contrarregra e produção. Ele reconhece a importância da introdução teórica fornecida nestas oficinas mas afirma que só foi realmente aprender a prática em Brasília, DF, quando, em 2014, trabalhou ao lado de profissionais na produção de

[192] Os verbetes listados neste novo mapeamento publicado a seguir, estão incompletos – e nem poderia ser diferente, haja vista a dinamicidade da área e dos sujeitos indígenas e não indígenas envolvidos com o audiovisual – pois, para além de se tratar de uma pesquisa em história do tempo presente, por definição, dinâmica, incontáveis videastas, individuais, em parcerias ou coletivos, foram localizados, porém, infelizmente, não foi possível desenvolver os trabalhos a contento de forma minimamente qualificada a tempo de publicizá-los nesta Tese.

[193] Versões embrionárias de trechos destes capítulo, subcapítulos e itens foram publicadas em Corrêa (2015; 2017), em Corrêa e Banducci Júnior (2016) e também apresentadas em congressos e comunicações.

[194] Uma das três aldeias do município de Dourados, MS. Cf. Maciel (2012).

[195] Disponível em <https://www.pandorafilm.de/filme/birdwatchers.html>. Acesso em: 09 fev. 2015.

platô[196] do longa-metragem “O outro lado do paraíso[197]”, dirigido por André Ristum e produzido por Nilson Rodrigues:

> Eles explica contrarregra, produção, eles não explica tudo na oficina que estão fazendo, porque, a maioria, a gente trabalhando com o Divino, é como é que funciona. Quando fui mais aprender, no filme mesmo, como que trabalha, longa-metragem, tava lá em Brasília, em Goiás. Trabalhando com grandes profissionais, que eu fui fazer “O outro lado do paraíso”, em Alexânia [sic], Goiânia. Foi lá que eu aprendi mais. [...] Da linguagem de cinema, documentário, essas coisas, só aprendi no Vídeo Índio Brasil o básico, onde que aprendi mais coisa, sorte que eu aprendi o básico, porque, se eu não tivesse aprendido o básico, então lá que eu aprendi a [prática] porque lá não é mais o ensinamento que eu fui aprender. Porque lá não é ensinamento, é prática mesmo, porque lá você tem hora para você acordar, e tem hora para tudo, porque eles têm um contrato. Fiz Platô. É uma produção que manda para cuidar das coisas que eles que organizam lá. Primeira que acorda, às cinco horas da manhã, e a última que dorme, para não deixar faltar nada lá no set. Então lá eu aprendi. E depois disso, quando voltei para a minha aldeia de novo, já tinha experiência, essas coisas (Pedro, Abrísio da Silva. Entrevista ao autor).

Um dos membros iniciais da ASCURI, Abrísio participou de várias edições do FIDA. Em 2013 representou a associação em debates durante a exibição de curta metragens no projeto Interfaces do Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF. Atuou em projeto de agroflorestas e bioconstrução na Terra Indígena Panambizinho, apoiado pela Manos Unidas[198]. O projeto beneficiou 37 famílias da aldeia, que foram treinadas no plantio e manejo, para reproduzirem as ações em suas localidades de origem. Abrísio, além do trabalho braçal, também realizou a cobertura fotográfica e de vídeo das obras.

2.2.2.2- Ação de Jovens Indígenas de Dourados (AJI)

A Ação de Jovens Indígenas de Dourados[199] talvez seja o mais longevo grupo de ameríndios envolvido com o audiovisual em Mato Grosso do Sul e já chegou a apresentar suas produções no exterior em países como México e Argentina. O site da Associação[200]

---

196 Produtor de Platô é o responsável pelo *set* e por todo o material necessário para a filmagem diária. Na ausência do diretor de produção no *set*, deve substituí-lo em tomadas de decisões rápidas para que a filmagem não seja interrompida.

197 Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4AukjuFpY8w>. Acesso em: 13 out. 2023.

198 ONG vinculada à igreja católica espanhola, composta por voluntários que organizam campanhas e realizam projetos para ajudar no desenvolvimento e no combate à fome no terceiro mundo. Disponível em: <https://cimi.org.br/2011/10/32684/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

199 Em algumas publicações da AJI encontra-se também a grafia: “Associação dos Jovens Indígenas de Dourados”.

200 Disponível em: <https://jovensindigenas.org.br/aji/>. Acesso em: 10 out. 2023.

informa que é

> uma organização não governamental que tem a missão de promover ações afirmativas por meio da educação não formal. Fundada em 2001 pela antropóloga Maria de Lourdes Beldi de Alcântara junto com jovens Guarani-kaiowa e ñandeva e Aruak-Terena (sic). A AJI tem a sede na aldeia do Bororó na Reserva Indígena de Dourados, tida como a mais populosa do país: são aproximadamente 18 mil indígenas em aproximadamente (sic) 3,5 mil hectares. Esta (sic) entre as cidades de Dourados e Itaporã (AJI, 2021).

No site atual aparecem os nomes de: Nilcimar Morales (presidente), Indianara Ramires Machado (vice-presidente), Diana Davila (tesoureira), Tatiane Martins (secretária), Emerson Machado, Rosivânia Espíndola Benites e Ana Claudia de Souza (Conselho Fiscal). A associação já passou por diversas fases, intercalando períodos de grande produção e repercussão com outros de estagnação e poucos resultados. Já produziu audiovisuais, fotografias, *blog*[201], *fotolog*, um jornal impresso (AJIndo[202]), alguns programas de rádio digitais publicados no site[203], com o apoio de oficinas de cinema, redação, informática, fotografia etc., oferecidas pelo Grupo de Apoio aos Povos Kaiowá (GAPK)[204] (Otre, 2008). A sede da AJI ficava numa ampla casa em Dourados[205], onde havia um pequeno estúdio de gravação do programa de rádio, uma ilha de edição de vídeo digital e uma sala de computadores, em que os jovens trabalhavam recebendo uma bolsa como remuneração (Klein, 2013, p. 93). Atualmente a AJI tem a sede na aldeia Bororó, na Reserva Indígena de Dourados, casa 658, ao lado do CRAS, entre as cidades de Dourados e Itaporã, MS.

---

[201] Aparentemente iniciado em 2006, última atualização em junho de 2015. Disponível em: <http://ajindo.blogspot.com.br/>. Acesso em: 10 out. 2023.

[202] A última edição em formato digital .pdf na internet é a 34ª. de março/abril de 2018, disponível em: <https://jovensindigenas.org.br/publicacoes/jornal/>. Acesso em: 10 out. 2023.

[203] Conforme Indianara Ramires Machado, o programa de rádio *Ore Reko* (Nosso jeito), foi criado por jovens indígenas em 2010, colocado no ar em 2011 e ficou até 2012 na rádio 92.1 Grande FM de Dourados, MS (Entrevista ao autor). Existe uma página na rede social *Facebook* do programa com postagens entre 30 abr. 2012 e 01 nov. 2013, disponível em: < https://www.facebook.com/ProgramaOreReko>; acesso em: 01 jul. 2015. Existiam seis programas de uma hora de duração publicados na aba "comunicação / programas de rádio" no antigo site da AJI na internet, não mais disponível em: <http://www.jovensindigenas.org.br/comunicacao/programas-de-radio>. Acesso em: 24 jun. 2015. Programas a partir de 2020 disponíveis em: <https://jovensindigenas.org.br/radio-aji/>. Acesso em: 10 out. 2023.

[204] O GAPK oferece oficinas para a AJI e a partir delas os indígenas desenvolvem os meios de comunicação alternativa (jornal e *blog*) e produzem vídeos e fotografias" (Otre, 2008, p. 16). Outra organização que apóia a AJI é a *International Work Group of Indigenous Affairs* (IWGIA), disponível em: <http://www.iwgia.org/>. Acesso em: 10 out. 2023.

[205] Segunda maior cidade de MS, com cerca de 200.000 habitantes, situada na região centro-sul do estado, na faixa de fronteira, distante 220 km da capital Campo Grande, e 120 km da divisa com o Paraguai.

Conforme Otre (2008) na Reserva de Dourados, criada pelo SPI em 1917 como "Posto Indígena Francisco Horta Barbosa", com 3.574 ha., existem duas aldeias: Jaguapiru (com maioria da etnia terena) e Bororó (com kaiowás e guaranis Ñandeva). Na Aldeia Bororó já houve uma rádio comunitária, a FM 107,1 *Awaete Mbarete*, que funcionou de setembro de 2002 a agosto de 2004, porém sem vínculo com a AJI. Otre (2008) informa ainda que aconteceram conflitos entre as etnias desde a formação da reserva por motivos diversos (como sobreposição de lideranças e aldeias, imposição de capitães aliados ao governo, transformação dos meios de produção econômica das famílias e grupos indígenas que foram transferidos para lá compulsoriamente etc.), mas que, na AJI existem jovens membros das três etnias e lá eles procuram esclarecer os conflitos e estimular a união para a resolução dos problemas comuns (Otre, 2008).

Oficinas de fotografia, ministradas pelo italiano Andréa Ruggeri – que resultaram na publicação de um livro[206] de fotos – e de cinema, pelo uruguaio Alejandro Ferrari, realizadas em 2006 e 2007, ofereceram treinamento prático no audiovisual, câmera, som, montagem, roteiro, trabalho com ficção, linguagens e formatos estéticos que os jovens desconheciam. Acostumados com o "estilo reportagem" as oficinas possibilitaram que os jovens experimentassem outras linguagens em diversos vídeos de documentários e ficção. Vários repercutiram positivamente como: "Saúde e terra", que participou do Vídeo Índio Brasil 2008; "De mão em mão", e "Universitário indígena" que participaram do Vídeo Índio Brasil 2009; "Que país é este", que participou do Vídeo Índio Brasil 2008 e do 17º. Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo edição Kinoforum "Formação do Olhar"; e "*Ore Reko*" vídeo apresentado no II Seminário Latino Americano de Comunicadores Indígenas[207] no México em 2007 (Otre, 2008, p. 102-109).

Uma das mais antigas participantes da associação, Indianara Ramires Machado – cujo nome kaiowá é Kunha Rory Poty Hendi'y – é graduada em enfermagem pela UEMS e trabalha na unidade de saúde da aldeia Bororo I, e já esteve na Organização das Nações Unidas (ONU) participando do Fórum Permanente sobre Assuntos Indígenas em 2011[208]

---

206 Ver: < http://ajindo.blogspot.com.br/2009/08/noticia-aji.html>. Acesso em 04 maio 2015.

207 Organizado pelo IWGIA, *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) e *Servicio de Información Indígena* (SERVINDI).

208 Disponível em: <http://servindi.org/actualidad/45337?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A+Servindi+%28Servicio+de+Informaci%C3%B3n+Indigena%29>. Acesso em: 11 out. 2023.

quando apresentou informe sobre estudo que foi produzido em conjunto por pesquisadores do Peru, Brasil e da Colômbia, coordenado por Alejandro Parellada, (representante do Grupo Internacional de Trabalho sobre Assuntos Indígenas (IWGIA) e do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), sobre o suicídio indígena no Brasil, Peru e Colômbia. Este trabalho foi resultado de uma investigação conduzida conjuntamente com o povo guarani de MS, o povo Awajun do Peru e o povo Embera da Colômbia, com o objetivo de entender o mal-estar dos jovens indígenas dentro e fora de suas comunidades, especialmente no que diz respeito à incidência de suicídio continuado. Ela afirmou, em entrevista, que a maioria dos jovens que participaram da construção dos vídeos estão trabalhando e alguns ainda permaneceram na AJI:

> [...] Nosso grupo iniciou os trabalhos com audiovisual em 2000 [sic], tivemos as primeiras oficinas em como manusear um câmera, coisa técnicas, luz, som. Depois de empoderados sobre as partes técnicas fomos para edição e roteiro, isso levou alguns anos. Logo no inicio não tínhamos espaço nas nossas comunidades, éramos descriminados dentro da nossa própria comunidade, por sermos jovens, gostarmos de óculos, bonés, festas, celulares, 'os que não valorizam a tradição', etc., com isso os mais velhos não viam nós com 'bons olhos', diziam que éramos os baderneiros da aldeia, nessa época não tinha tanta violência entre os próprios jovens como agora mas, a questão do suicídio era a nossa preocupação. Agora o suicídio entre os jovens ainda ocorre, mas nossa preocupação é a questão da violência entre os próprios jovens da comunidade. Além, é claro, da discriminação fora da aldeia! Nessa época ninguém queria trabalhar com os jovens, nem se falava nisso [...]Os mais velhos nunca deram voz aos jovens indígenas em qualquer reunião, os jovens não falavam só ouviam, após nossos vídeos isso foi mudando. Passaram a nos ver diferente, como pessoas que podem contribuir, antes disso éramos muito julgados. O grande erro das pesquisas é que toda vez que existe, uma crise por exemplo na época o suicídio, eles sempre buscavam a causa com os mais velhos, e os mais velhos davam a versão deles, nessa época nenhum pesquisador dialogou com os jovens porque eles se suicidavam, sendo que eram os principais que eles deveriam ouvir (Machado, Indianara. Entrevista ao autor).

Indianara, ainda em entrevista, defendeu o pioneirismo da Ação dos Jovens Indígenas de Dourados na iniciação midiática dos jovens ameríndios do cone sul do estado:

> A entrada do audiovisual entre os jovens indígenas nas comunidades no Mato Grosso Sul, grande parte se deu por conta dos jovens da AJI, isso é fato! Principalmente no cone sul. Antes disso ninguém se interessava por jovens indígenas e meios de comunicação [...]. Depois que os jovens começaram a 'aparecer', os mais velhos passaram a nos ouvir, e ainda com muita resistência, dialogar, depois disso, consequentemente, choveu de agencias ligadas a ONU, com recursos para trabalhar com os jovens indígenas. Os meios de comunicação só tem a contribuir com os povos indígenas, principalmente para os jovens indígenas.[...] Em geral encaminhamos os trabalhos para as ONGs internacionais que trabalham em defesa dos direitos dos povos indígenas, para terem conhecimento e somar a nossa causa, não participamos de festivais, um ou outro, mas é difícil, as denuncias feitas no Brasil ficam no Brasil, quando se trata de direitos é mais eficaz as denúncias internacionais. (Machado, Indianara. Entrevista ao autor).

2.2.2.3 - Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI)

Este talvez seja um dos mais prolíficos, atuantes e instigantes polos produtores de audiovisual atualmente em Mato Grosso do Sul e será descrito no próximo capítulo.

2.2.2.4 - BRÔ MC's[209]

Este grupo de *rap* possivelmente é o núcleo de criação de audiovisual indígena que maior repercussão obteve fora dos territórios indígenas e fora do chamado circuito de festivais de cinema e dos congressos e eventos acadêmicos.

Tornou-se bastante conhecido nacionalmente e até fora do país, tendo se apresentando em grandes festivais como Festival América do Sul 2018[210], Rock in Rio 2022[211], Festival América do Sul Pantanal 2022[212], Festival de Todos os Povos 2023[213], dentre outros; excursionado pela Alemanha a convite do museu de antropologia *Weltkulturen* e participado de seminários e *workshops* com escolas e com a Universidade de Frankfurt[214]; cantado na posse da Presidenta da República[215] em 2011; estabelecido parcerias e compartilhado shows com artistas famosos como, dentre outros: DJ Alok[216], Xamã[217], Crioulo[218], Milton

---

209 Disponível em: <https://www.instagram.com/bromcsoficial/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>. Acesso em: 12 out. 2023.

210 Disponível em: <https://www.facebook.com/festivalamericadosulpantanal/videos/1988065451507438/>. Acesso em: 12 out. 2023.

211 Disponível em: <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/bro-mcs-e-o-primeiro-grupo-de-rap-indigena-se-apresentar-no-rock-rio>. Acesso em: 12 out. 2023.

212 Disponível em: <https://agenciadenoticias.ms.gov.br/cantar-no-palco-do-fasp-foi-uma-conquista-para-o-grupo-indigena-de-rap-de-dourados/>. Acesso em: 12 out. 2023.

213 Disponível em: <https://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/bro-mcs-e-confirmado-e-sobe-no-palco-do-festop/>. Acesso em: 12 out. 2023.

214 Disponível em: <https://www.douradosagora.com.br/2018/05/25/grupo-de-rap-indigena-bro-mcs-se-apresenta-no-festival-da-america-do-sul/>. Acesso em: 13 out. 2023.

215 Disponível em: <https://www.douradosnews.com.br/dourados/bro-mc-s-de-dourados-ira-tocar-na-posse-da-presidenta-dilma-bc1c67bf03/404433/>. Acesso em: 13 out. 2023.

216 Disponível em: <https://institutoalok.org/estudio-ayuvu-recordsbro-mcs/>. Acesso em: 12 out. 2023.

217 Disponível em: <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2022/01/29/bro-mcs-conheca-o-grupo-de-rap-que-vai-cantar-a-realidade-indigena-no-rock-in-rio-2022.ghtml>. Acesso em: 12 out. 2023.

218 Disponível em: <https://www.douradosagora.com.br/2018/05/25/grupo-de-rap-indigena-bro-mcs-se-apresenta-no-festival-da-america-do-sul/>. Acesso em: 13 out. 2023.

Nascimento[219], Nação Zumbi[220], Marina Peralta[221], o *rapper* GOG[222], o sociólogo português José Boaventura Santos[223]; inspirado o roteiro e feito a trilha sonora de longa-metragem internacional[224]; participado da trilha sonora de curta-metragem premiado[225] e da telenovela[226] "Pantanal"; participado de programas de TV de grande audiência[227] como "TV Xuxa", "Altas Horas" e "Encontro com Fátima Bernardes" da emissora Rede Globo de Televisão, Multishow, "Câmara Ligada", da emissora TV Câmara; performado no Acampamento Terra Livre[228] de 2022; e até mesmo já teve um de seus videoclipes de maior sucesso, *Eju Orendive* (BRÔ MC'S, 2010) estudado como proposta de uso didático numa perspectiva intercultural voltada para a formação superior indígena (Mesquita, 2018) e, ainda, a letra de três de suas canções (*Koangagua*; *Eju Orendive*; e *Tupã*) reputadas como possuidoras de "textualidades semelhantes a máquinas de guerras de povos minorizados perante aparatos hegemônicos conformados por vasta gama de violências preconizadas", conforme os padrões de Gilles Deleuze e Félix Guattari, na análise de Santana e Trindade (2017, p. 222).

Conforme Oliveira (2016), eles produzem resistência ao se apropriarem da linguagem do *rap* como forma de afirmação cosmopolítica[229], uma vez que a palavra, centro do sistema

---

219 Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/noticias/ava-marandu-espetaculo-reune-hip-hop-guarani-e-milton-nascimento>. Acesso em: 12 out. 2023.

220 Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes/aldeia-e-favela-sao-a-mesma-coisa-dizem-rappers-guarani-kaiowa>. Acesso em: 13 out. 2023.

221 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=07AqCPyDXP8>. Acesso em: 13 out. 2023.

222 Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/12/06/interna_diversao_arte,645711/rap-indigena.shtml>. Acesso em: 13 out. 2023.

223 Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/opera-rap-baseada-em-livro-de-sociologo-portugues-sera-apresentada-na-capital>. Acesso em: 12 out. 2023.

224 Disponível em: <https://aracafilmes.com.br/portfolio/a-pele-morta-em-finalizacao/>. Acesso em: 12 out. 2023.

225 Disponível em: <https://vimeo.com/202013288>. Acesso em: 13 out. 2023.

226 Disponível em: <https://midiamax.uol.com.br/midiamais/2022/novela-pantanal-tem-musica-de-alok-com-bro-mcs-na-trilha-sonora/>. Acesso em: 12 out. 2023.

227 Clipe oficial *Eju Orendive* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=olbhgyfdmqg>; Eju orendive ao vivo "Altas horas" disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/altas-horas/v/bro-mcs-mostram-como-e-o-seu-rap-indigena/2130409/>; *Eju orendive* ao vivo "Xuxa" disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/tv-xuxa/v/bro-mcs-apresentam-sua-mistura-musical-na-tv-xuxa/1904081/> ; entrevista e *rap* de improviso no "Festival de inverno de Diamantina, MG" disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jxvjja8jalc>; ao vivo no yankee "Fase terminal e BRÔ MMs": <https://www.youtube.com/watch?v=uviv0fqjrgo>; Terra vermelha ao vivo no "TV Câmara" disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qhofxb6wyl4>; acesso em 01 jul. 2015.

228 Disponível em: <https://select.art.br/territorios-de-disputa/>. Acesso em: 13 out. 2023.

229 Segundo Oliveira (2021), "o termo cosmopolítica tem sido usado por filósofos e antropólogos em oposição à

cosmológico kaiowá, seria o elo de ligação com a linguagem do *rap* (Oliveira, 2016, p. 200). O sucesso do grupo já serve de inspiração para outros ameríndios, sendo que Rodrigo Amaro de Carvalho (2018, p. 191) identifica três grupos de *rap* indígena paulistanos que são declaradamente inspirados no Brô MC's: o grupo "Oz Guarani", oriundo da aldeia do Jaraguá, na Zona Oeste da capital paulista; no extremo sul de São Paulo, na região de Parelheiros, o "Kunumi MC", primeiro *rapper* indígena em carreira solo, oriundo da aldeia guarani Krukutu; e o grupo "MCs Tenonderã", da aldeia guarani Tenonde Porã. Ele pontua que

> Os grupos de rap indígena de São Paulo, atualmente, vêm se firmando e se fortalecendo cada vez mais na cena, fazendo apresentações, participando de programas de TV e gravando músicas e videoclipes que igualmente retratam o tema da luta pela terra, da valorização da cultura e dos desafios vividos pelos indígenas Guarani Mby'a na metrópole paulista (Carvalho, 2018, p. 191-192).

Inicialmente articulado com a TV GUATEKA e a Central Única das Favelas[230] – núcleo de

---

noção de cosmopolitismo e como crítica ao antropocentrismo. Em lugar de universais que unificam e pacificam uma experiência humana diversa culturalmente e naturalmente, o termo se oferece como alternativa a aparatos de comparação entre as diferenças e, consequentemente, a balizadores políticos da construção de interações e formas de comunicação. Entre elas, destacam-se o relativismo cultural, o multiculturalismo ou a mestiçagem, que podem, enganosamente, conduzir a coabitação entre mundos à simples convivência entre diferentes pontos de vista antropocêntricos sobre um mundo único ou esconder as violências, mal-entendidos e dificuldades do contato, evitando-o. Em lugar de uma comunidade política universal formada por algum tipo de consenso, essa vertente destaca o composicionismo, o trabalho artesanal, poético, filosófico e científico de coletivos de agências humanas e não-humanas com suas linhas de forças e léxicos próprios numa luta pela existência, esforço cosmopolítico, que cria formas de viver marcadas pela não-equivalência, por correspondências instáveis e posicionais e maior abertura ao que a filosofia pós-estruturalista chamou de um "nós singularmente plural", um "devir entre multiplicidades" (Deleuze; Guattari, 1995, p. 33)" (Oliveira, 2021, p. 6).

Conforme Felippe (2020), "cosmopolítica [é um] 'processo de pensamento sistemático sobre as formas de gerenciar as relações de poder assimétricas e [constituídas] no eixo de suas elaborações cosmológicas (López; Altman, 2017, p. 72)'. […] Foi um conceito desenvolvido, especialmente, por Isabelle Stengers e Bruno Latour, cujo objetivo era superar a ideia de 'cosmos, ou mundo, como uma tradição particular pode concebê-los', incorporando 'múltiplos e divergentes mundos e as articulações com as quais poderiam eventualmente estar aptos' (Stengers, 2005, p. 995). Isso quer dizer que cosmopolítica não diz respeito apenas à ampliação de agentes não humanos às categorias humanas, mas à sua atuação intencional e criativa em contextos de sociabilidade. Ao mesmo tempo que o conceito de cosmopolítica não deixa limitar o 'número de entidades que podem negociar em volta da mesma mesa', ele não é a simples enunciação de uma infinidade descontrolada de agentes pelo mundo: 'A presença do cosmos nas cosmopolíticas resiste à tendência da política em conceber as trocas em um círculo exclusivamente humano. A presença do político nas cosmopolíticas resiste à tendência do cosmos em conceber uma lista finita de entidades que devem ser levadas em consideração. O cosmos previne o encerramento prematuro do político, assim como o político em relação ao cosmos (Latour, [2004] 2018, p. 432)'. (Felippe, 2020, p. 354)".

[230] A Central Única das Favelas (CUFA) é uma organização criada em 1999 por jovens de várias favelas do Rio de Janeiro, com o conhecido *rapper* MV Bill entre os fundadores. Tem no *Hip Hop* sua principal forma de expressão, como ferramenta de integração, inclusão social e produção cultural, atuando no Rio de Janeiro e outros 25 estados e DF. Dentre as atividades desenvolvidas estão cursos e oficinas de DJ, *break*, grafite, escolinha de basquete de rua, skate, informática, gastronomia, audiovisual e realização de diversas ações nos campos da educação, esporte, cultura e cidadania, com mão de obra própria, principalmente de moradores de favelas. Conforme Oliveira (2015, p. 75) a CUFA começou o trabalho em Dourados, MS, em 2006.

Dourados, MS, (CUFA-MS) o grupo é pioneiro no Brasil – e talvez no mundo – em *rap* Indígena, com letras que mesclam o português e o guarani, e absorvem a cultura *hip-hop*[231] num claro exemplo do que Canclini (1997) conceituou como hibridismo cultural ou, ainda, nos moldes da *new mestiza*[232] de Anzaldúa (1987), muito embora, talvez desautorizando o uso de tais conceitos, afirmem eles considerar seu trabalho: "uma *produção indígena*, nossa, pois aborda temas que são importantes pra gente, não apenas lutas, mas também nossa vida cotidiana, e o que a gente gosta de fazer. É com o nosso olhar [entrevista ao autor, grifo meu]".

Composto pelos irmãos Bruno Veron e Clemerson Batista, e pelos também irmãos Kelvin

---

Disponível em: < https://cufa.org.br/ >. Acesso em: 01 out. 2023.

231 Cultura ou movimento composto por quatro elementos culturais distintos que dialogam entre si: o MC (Mestre de Cerimônia), o *Graffite* (arte plástica urbana feita em muros, paredes, prédios, etc.), o *Break Dance* ou *Breaking* (dança que mescla movimentos com complexidade e diversidade) e o DJ (*Disc Jockey* ou *Deejay* - o "maestro" do *rap*), que produz instrumentais a partir do *sampler* (equipamento que permite executar amostras de trechos de músicas ou sons em *loops* (repetições), e manipular ou criar novas melodias, padrões rítmicos ou efeitos; usado originariamente nos estúdios, passou a ser usado como instrumento musical em vários gêneros musicais como o pop, *rap*, *rock'n roll* e outros) (Vieira, 2014, p. 14).

232 Uma perspectiva, múltipla e complexa foi colocada pela norte-americana Glória Anzaldúa (1987) que, embora nativa da parte setentrional do continente, possui uma ascendência e uma história de vida de certa forma semelhantes às dos indígenas de MS: nasceu numa região fronteiriça dos Estados Unidos que no passado pertenceu ao México, à Espanha e, anteriormente, aos povos pré-colombianos (Torres, 2005); de forma semelhante a boa parte dos povos indígenas de MS, que nasceram em terras que hoje são ocupadas pelo agronegócio brasileiro, mas que outrora foram Paraguai, Espanha e, antes ainda, América indígena, e carregam heranças culturais e biológicas de toda essa mistura. Anzaldúa (1987) era mestiça, com ascendência indígena, negra, espanhola, e desenvolve uma teoria que talvez possa ajudar a clarear alguns aspectos da maneira como a produção audiovisual kaiowá e guarani tem se manifestado. Trata-se de uma autobiografia construída na fronteira, tanto geográfica quanto étnica, linguística e de gêneros (literários e sexuais) e compreende, simultaneamente, história, autobiografia, jornada mística e manifesto feminista (Costa, Ávila, 2005). Escrevia em "*spanglish*" (uma "mestiçagem" de seis dialetos: duas variações de inglês e quatro de espanhol) e, além da mistura de dialetos, realizava uma "mestiçagem" de estilos e linguagens, usando aleatória ou simultaneamente, na mesma obra: poesia, etnologia, autobiografia, prosa poética, historiografia, teoria cultural "chicana", teoria literária, *queer theory* (grosso modo, teoria que defende que o gênero sexual é definido social e não biologicamente), ficção, mitologia e outros; mixagem semelhante à que também foi observada em vários filmes localizados no mapeamento realizado nesta pesquisa. Anzaldúa (1987) tem ainda em comum com a cultura kaiowá e guarani uma espiritualidade e um lado místico/xamânico bastante intenso, manifestado por experiências extracorpóreas, devoção à divindades Astecas, Orixás, e a animais e chegou a teorizar sobre suas experiências místicas, desenvolvendo conceitos de "ativismo espiritual" para tentar combinar espiritualidade com política (Costa, Ávila, 2005). Um dos conceitos construídos pela autora, também grosso modo, é o de "*new mestiza*", uma espécie de "derivação social" de alguns povos que, submetidos por algum tipo de cultura hegemônica, em certas situações resistem e, simultaneamente, se adaptam, terminando por criar um estilo de vida híbrido e novo, que ela supõe, seja melhor resolvido que os que o geraram. Essas exposições de Anzaldúa (1987), em certa medida também adequam-se às que Néstor García Canclini (1997) utiliza para discutir a globalização no campo cultural, que destaca as características híbridas da cultura que surgem como alternativa ao massivo, um mundo de intensas trocas culturais, cosmopolita e transnacional. O processo de hibridação cultural da América Latina nasceria com o processo de colonização, com a absorção de diferentes culturas, diferentes povos miscigenando-se e interferindo no processo de uma identidade forte e única (Canclini, 1997).

Peixoto e Charles Peixoto, kaiowás das aldeias Jaguapiru e Bororó da Reserva de Dourados, MS, além de eventualmente a *backing vocal* Dani Muniz, de ascendência afro e indígena, eles cantam e dançam o cotidiano das aldeias e a relação que têm com a sociedade não indígena. Bruno e Clemerson trazem no sangue a luta pelas retomadas e demarcações e a violência que denunciam nos palcos: são netos de Marcos Veron[233], líder indígena assassinado em 13 de janeiro de 2003 em uma longa luta pela Terra Indígena Taquara, supostamente a mando do ruralista Jacintho Onório da Silva Filho[234], em episódio que teve inúmeros outros indígenas torturados – como os filhos de Marcos, Ladio, que quase foi queimado vivo enquanto Geisabel, a filha, foi arrastada pelos cabelos com sete meses de gravidez – e após o qual, ao longo das décadas, teve outras lideranças também atacadas e assassinadas[235].

Sem formação no audiovisual ou na música, o contato prévio que tiveram com o cinema foi a participação de alguns deles apenas como observadores durante a gravação do filme "Terra Vermelha" no município de Dourados, MS, e, posteriormente, um videoclipe incipiente gravado durante o Avá Marandu (2010).

Hígor Marcelo Lobo Vieira (2014), não indígena, primeiro produtor do grupo, informou-me em entrevista que o projeto da TV GUATEKA era embrionário, e que o processo era lento e gradual, uma vez que há um deficit de aprendizado pela diferença de idade, contato com a tecnologia, ou ainda, pelas séries escolares diferenciadas. Estas diferenças eram, porém, facilmente superadas pelo empenho e envolvimento dos alunos, pois todos têm muita disponibilidade para o aprendizado. As criações audiovisuais, entretanto, eram experiências, mas a TV GUATEKA (projeto que tem no nome as sílabas iniciais das três etnias que compõem a Reserva de Dourados – GUArani, TErena e KAiowá) aos poucos aglutinava os jovens que se interessavam pelo audiovisual: "gostamos muito de aprender coisas novas e o audiovisual chegou para atender as necessidades da comunidade, assim como também a

---

233 Cf.:<https://www.capitalnews.com.br/cotidiano/area-onde-cacique-marcos-veron-foi-morto-e-declarada-como-indigena/94272>; <https://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2015/01/acusado-de-matar-cacique-se-entrega-12-anos-apos-crime-diz-mpf-em-ms.html>; <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/caso-marcos-veron/2604470>. Acesso em: 13 out. 2023.

234 Cf.: <https://deolhonosruralistas.com.br/2022/05/18/quem-e-jacintho-homenageado-por-gilberto-gil-o-fazendeiro-acusado-de-matar-marcos-veron/>; <http://odescortinardaamazonia.blogspot.com/2015/01/acusado-por-morte-de-cacique-foragido.html>. Acesso em 13 out. 2023.

235 Cf.: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/caso-marcos-veron/2604470>; <https://cimi.org.br/2011/02/31666/>; <https://assets.survivalinternational.org/documents/263/Guardian2003.pdf>. Acesso em: 13 out. 2023.

nossa, pois o grupo acaba gravando alguns vídeos também".

Também fazendo parte da "cena" *Hip Hop* de Dourados, sendo membro fundador do grupo de *rap* douradense "Fase Terminal", além de empresário do comércio, Vieira (2014) acompanhou de perto o surgimento do BRÔ MC's mesmo antes de conhecê-los. O videoclipe oficial da música "*Eju Orendive*" foi resultado de oficina audiovisual da CUFA de Dourados, da qual ele era coordenador: "[…] fomos lá, sentamos com eles, fizemos a construção da ideia junto com os caras, gravamos e editamos, eles passaram por todo o processo praticamente, exceto a edição, [...] já os trampos da TV Guateka são todos autorais". Existiam mais dois filmes em fase de finalização que foram dirigidos por Yann Gros, fotojornalista que "roda o mundo, participando de vários movimentos sociais, e aí, veio para cá conhecer um pouco mais o trabalho do BRÔ e acabou se encantando[236]".

O projeto Guateka surgiu da iniciativa deste fotojornalista, em parceria com uma universidade Suíça. Em entrevista para esta pesquisa, Vieira afirma que o fotojornalista suíço

> também contribuiu para um *workshop* sobre fotografia na aldeia Jaguapiru, envolvendo jovens das duas aldeias. Cerca de dez meses depois, Yann Gross e sua companheira de trabalho Ana Cecília conseguiram uma parceria que possibilitou adquirir equipamentos para realizar oficinas para os jovens indígenas. O trabalho foi desenvolvido por cerca de duas semanas ensinando os jovens sobre como manusear o equipamento, noções de enquadramento, luz, captação de imagens, ângulos, além de conceitos básicos na fotografia, calibração de câmera, obturador, ISO, diafragma. Foram iniciados alguns projetos durante as aulas, um deles foi a gravação do vídeo clipe do Brô MC's 'Terra Vermelha' que encontra-se em fase de edição, e um outro videoclipe para uma música a ser gravada em estúdio. Com o término das oficinas de captação fotográfica e fílmica, deram-se inicio as oficinas de edição de imagens ministrada pelo diretor de áudio visual da CUFA Dourados, Mario Soster. Estão sendo realizados encontros semanais com os jovens in loco [...] as oficinas de edição de imagens na aldeia [com] cerca de nove jovens e uma pessoa adulta [...][237].

Em sua dissertação de mestrado sobre o movimento *Hip Hop* em Dourados, Higor Lobo Vieira procurou:

> buscar compreender as conexões que se estabelecem a partir das manifestações culturais híbridas e as apropriações realizadas pelos membros do grupo de rap indígena BRÔ MC's, [...] identificar quais foram os desdobramentos a partir desse encontro (rap e jovens Guarani e Kaiowá), e como essa relação se deu até os dias atuais, [...] a relação dos mesmos com o território das aldeias e, a partir dele com o rap, agora indígena, na própria aldeia, as trocas, resistência e outros encontros, em diálogo com outros territórios, do rap, do Hip Hop, e territórios que serviram de base para seu surgimento. [Buscou] identificar as territorialidades construídas pelos MC's Guarani e Kaiowá com [...] a desconstrução do próprio rap numa perspectiva da

[236] Entrevista ao autor.

[237] Disponível em: <https://www.facebook.com/canalguateka>. Acesso em: 02 jun. 2023.

> indústria musical, sendo mais uma vez constituído como instrumento ‘bélico’ para as causas indígenas (Vieira, 2014, p. 16).

Além da discriminação, racismo e preconceito que sofrem de boa parte da sociedade douradense[238], ou mesmo quando viajam para shows em outros países[239], eles já encontraram alguma resistência dentro da reserva, pois, na maioria das vezes, os mais velhos têm certa dificuldade em lidar com tecnologias vindas de fora, “por mais que tenhamos cada vez mais a presença de celulares, máquinas fotográficas e filmadoras nas mãos dos indígenas. Mas quando eles (liderança) perceberam que usamos o *rap* como instrumento de luta ficou mais fácil”.

Conforme Vieira (2014), a equipe foi de liderança em liderança apresentando as músicas e quando estas percebiam que as letras diziam aquilo que elas achavam que a sociedade não indígena precisava ouvir, “que é a luta Guarani Kaiowá, elas aprovavam e chancelavam o trabalho; mas a abordagem foi natural, os músicos já tinham uma ótica de que precisavam falar da causa, das lutas, dos anseios indígenas”. Por ser o *rap* uma cultura não indígena há um estranhamento, “mas quando os mais velhos ouvem o que está ‘dentro’ do rap, aí eles entendem. Tudo foi naturalmente, não houve um planejamento, vamos fazer assim para acontecer isso, foi natural o processo[240]”.

Já com a sociedade douradense não indígena a relação é bem mais complexa: de um lado existem pessoas que são sensíveis à causa indígena, que são os universitários, pesquisadores,

> e pessoas com um olhar mais sensível, que abraçaram de bate pronto. Tem a galera do hip hop, que curtia rap, da quebrada, que passou a conhecer os caras pelo rap e começam a respeitar os caras através dessa construção, dessa história, e tem a galera que sempre teve preconceito e que dificilmente vai mudar, e que acaba não

---

238 Higor Lobo Vieira (2013, p. 138) descreve, por exemplo, caso de racismo na rede social *Facebook* que gerou grande polêmica praticado por jovens douradenses a respeito do sucesso da apresentação do BRÔ MC’s no programa “TV Xuxa”, veiculado pela emissora de televisão Rede Globo em 2012. Durante a exibição do programa a adolescente de classe media L. D. postou frases racistas e preconceituosas a respeito dos músicos kaiowá estarem difamando a imagem da cidade na TV e foram acompanhados, inicialmente por “*likes*” e outros “*posts*” de apoio, também preconceituosos e racistas e, posteriormente, por protestos defendendo o grupo. Em entrevista Higor Lobo informou que a consequência foi um debate que repercutiu o suficiente para a adolescente sofrer ação no Ministério Público.

239 Conforme Higor Lobo, quando fora do palco, os músicos “tornam-se apenas a representação do indígena”. Tornam-se alvo de chacota numa fila de aeroporto em São Paulo; ou, a passeio no Paraguai, após um show, são considerados suspeitos e seguidos de perto por seguranças de um supermercado em Assunção: “situação desconfortável quando notamos que a cada seção éramos vigiados por seguranças diferentes. Mas que logo virou entretenimento, quando a brincadeira então era, ‘onde está o índio?’. Cansamos os seguranças, nos espalhando pelas seções, e no final ríamos daquilo tudo” (Vieira, 2014, p. 61, 70).

240 Entrevista ao autor.

> aceitando ou tecendo críticas a respeito do trabalho dos caras. Então é bem diversificado, tem gente que aceita, curte, pira, e tem gente que vai falar mal sempre independente do que seja, porque é indígena, porque é indígena cantando *rap*, etc.[241].

Conforme a atual produtora do grupo, Fabiana Fernandes[242], com apoio do cantor e DJ Alok, está em construção um estúdio e a produção do segundo disco oficial do grupo[243]. Os integrantes do Brô MC's constroem, com a ajuda de familiares, o que será o primeiro estúdio de música em terra indígena no Brasil. A estrutura desse estúdio servirá também para apoiar outros *rappers* indígenas na produção musical[244].

Os membros da banda seguem fazendo o trabalho pesado de construção civil, com a ajuda de parentes para este importante avanço na carreira musical: a construção de um próprio estúdio na terra vermelha da aldeia Bororo será o primeiro estúdio de música em uma aldeia indígena no país, uma empreitada complicada haja vista o excesso de chuva fora de época na região e as constantes faltas de energia elétrica e água na Reserva. Depois de todo o assédio, desprezo e discriminação sofridos, uma vez conquistado o sucesso o grupo recebeu uma homenagem da Câmara municipal de sua cidade natal com o prêmio Marçal de Souza Tupã'Y[245].

2.2.2.5 - Daniela Jorge João (Dani Kaiowá)

Atualmente acadêmica do curso de graduação em audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, ela foi a primeira estudante indígena de universidade pública do bacharelado em Audiovisual de MS. Dani, entretanto, já trazia no currículo a direção de ao menos dois trabalhos "de responsa": o premiado[246] curta-metragem *Kuña Porã*[247] de 2020 e o

---

241 Entrevista ao autor.

242 Instagram oficial disponível em: <https://www.instagram.com/oga_yvytu/>. Acesso em: 13 out. 2023.

243 Disponível em: <https://institutoalok.org/estudio-ayuvu-recordsbro-mcs/>. Acesso em 13 out. 2023.

244 Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2022/08/musica-indigena-brasileira-da-invisibilidade-aos-palcos-internacionais>. Acesso em: 13 out. 2023.

245 Disponível em: <https://www.pontaporainforma.com.br/camara-de-dourados-entrega-hoje-premio-marcal-de-souza-tupa-y/>. Acesso em: 25 out. 2023.

246 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tKPDmMQIxss>; e em: <https://mostravideosfazgen.paginas.ufsc.br/mostra-competitiva/>. Acesso em 25 out. 2023.

247 Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtdhraDG7Xc>. Filme completo disponível após entrevista com as diretoras a partir de 01:25:08 em: <https://www.youtube.com/watch?v=dEsLF9RKTlA>. Acesso em 23 out. 2023.

minidocumentário *Poty*[248] de 2021, além de participar da produção de diversos outros projetos ainda em processo de finalização. Diferentemente da maioria dos demais videastas ameríndios de Mato Grosso do Sul, Dani, que acredito ser uma importante representante de uma segunda geração de videastas ameríndios de MS, não esteve envolvida em nenhum evento do tipo *workshop* de VNA, Vídeo Índio Brasil ou Avá Marandu, e só foi participar de sua primeira oficina de vídeo, que resultou em *Poty*, depois de já estar envolvida com diversas produções no estado e fora dele[249].

Em entrevista, Dani contou que foi por intermédio da gestora, produtora cultural, coordenadora de projetos de multimídia, etnografia e antropologia visual, fotógrafa, ativista de direitos humanos e diretora Fabiana Fernandes, de Dourados, MS, que ela teve os primeiros contatos com o audiovisual, inicialmente atuando informalmente como assistente de direção e "faz tudo" para, ao longo dos seis anos de duração até a finalização do filme, terminar codirigindo o documentário com Fabiana:

> […] eu comecei a acompanhar uma menina que já trabalhava com audiovisual, fazia uma produção de vídeo, de edição, e foi ela que me incentivou, acompanhei ela, ajudei-a com a câmera, ajudei-a na fotografia, ajudei a editar um pouco, e aí a gente foi indo nas aldeias, aprendendo mesmo, ela me dando a câmera: 'Olha, você vai brincar com a câmera…' ela falava para mim: 'brinca com a câmera', e me entregava uma câmera de fotografia, ou uma de vídeo mesmo, aquele microfone *boom*[250], para sentir mesmo. E aí fui seguindo, e eu me sentia bem aliviada, pegava a câmera e sentia que eu queria me tornar isso, ir mais além nisso que eu já estava fazendo, e foi indo […]. A menina que eu comecei a acompanhar e que foi uma grande inspiração para mim é a Fabiana Fernandes que é produtora do Brô Mc's, foi com ela que eu comecei, ela que me incentivou, ela me acompanhou, juntos fizemos o documentário "*Kuña Porã*", "As mulheres bonitas", das anciãs guarani kaiowá, junto com elas. A gente ia andando mesmo, não [costumávamos] marcar e gravar e filmar, a gente ia na aldeia, conversava, a gente foi saindo e chegando, conversando, depois, que saiu um edital, nos perguntamos 'vamos fazer um documentário, vamos trabalhar juntas?', e aí eu fui indo com ela, 'vamos tentar, quem sabe a gente ganha', isso foi em 2014, não me lembro bem, a gente começou a iniciar, filmando, depois demos um tempo, em 2019 para 2020 conseguimos terminamos o filme, foi um

[248] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F-n-Sdraay4>. Acesso em: 23 out. 2023.

[249] Como em "*Tekoha*" de Carlos Adriano. "Em 6 de setembro de 2021, seguranças privados de fazendeiros queimaram uma casa de família Guarani Kaiowá no *Tekoha Ava'te* (Dourados, Mato Grosso do Sul): a ação foi gravada em vídeo pelos próprios indígenas (um plano de 02 minutos 52 segundos). Em 29 de dezembro de 2021, membros de uma igreja pentecostal queimaram uma casa de reza Guarani Kaiowá no *Tekoha Itay Ka'Agwyrusu* (Douradina, Mato Grosso do Sul): também gravada em vídeo pelos próprios indígenas (um plano de 51 segundos). Três cantos Guarani Kaiowá (*Ñengary*, canto-reza), do Cacique Getúlio, foram traduzidos para este filme por Douglas Diegues em colaboração com Dani Guarani Kaiowá e Gregorio Gómez Centurión". Cf.: <https://ecofalante.org.br/filme/tekoha>; <http://etudoverdade.com.br/br/filme/49225-Tekoha>. Acesso em: 16 nov.2023.

[250] Microfone externo e direcional, capta o som da direção em que é apontado, evitando ruídos estranhos à cena e é operado por um microfonista (operador de *boom*); geralmente utilizado por profissionais de cinema, TV e audiovisual.

> processo muito longo para terminar esse documentário […] (João, Daniela Jorge. Entrevista ao autor).

Entre o *Tekoha Guyra Kambi'y*, na Terra Indígena Panambi/Lagoa Rica, em Douradina, MS, e a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, na capital Campo Grande, MS – um trecho de cerca de 240 km de vias de pistas simples esburacadas, mal sinalizadas e entupidas por gigantescos, velozes e temerosos treminhões (com manutenção precária e superlotados com soja, cana-de-açúcar ou toras de eucalipto), que atravessa empresas de agronegócio, cidades e distritos que se transformaram, em poucas décadas, de minúsculos vilarejos de beira de rodovia em áreas urbanas com um impressionante crescimento populacional e imobiliário (porém com infraestrutura deficiente ou inexistente, e com muita estrada de terra quente e poeirenta) – transita frequentemente Dani, que, além das viagens longas e perigosas, encontra muitas outras dificuldades para estudar.

Legitimando os trabalhos acerca das adversidades que, desde o contato, foram impostas aos indígenas pelos sistemas educacionais das sociedades envolventes, e pelos episódios que negaram a importância de seus conhecimentos tradicionais, embasados em sua oralidade, religiosidade e cosmologia, desenvolvidos por pesquisadores ameríndios como Benites (2012), Benites (2014; 2021), Conscianza (2022), Domingues (2021), Duarte (2022), Oliveira (2013), Pavão (2021), Peralta (2022), Pires (2022), Souza (2021) ou, ainda, por Veron (2022), ela, em um longo e comovente depoimento, explana sua odisseia e sonha com nada menos que uma Universidade Indígena:

> Eu fiz primeiro Artes Visuais na Unigran[251] em Dourados[252], eu estudei dois anos e ai o curso acabou porque tinha pouca gente e tiveram de fechar o curso, eu não consegui terminar. Daí me mandaram fazer publicidade ou outra coisa, e eu não gostei, porque não é minha área, eu tranquei o curso. Daí fiquei parada […] (João, Daniela Jorge. Entrevista ao autor).
>
> Eu não falo muito bem o português, eu cresci lá na aldeia Lagoa Rica com meus pais, nasci e cresci lá, estudei o ensino fundamental lá. Tem um professor que ensina na língua, ensina sobre remédios, a cultura, sobre a história. É bem complicado para a gente que estuda na aldeia, eu [fui alfabetizada] em guarani mesmo, agora que eu estou na universidade, eu apanho um pouco, por que não tem como mudar. Mesmo que eu tento ler para depois [melhorar o meu português], eu não consigo. […] falo assim do texto de língua portuguesa mesmo, cara, quando chega isso eu, para mim, hiper totalmente mesmo eu sofro muito, muito muito muito

[251] UNIGRAN - Centro Universitário da Grande Dourados, universidade privada, com *campi* em várias localidades de MS.

[252] De Dourados, onde fica a Unigran, até a aldeia onde Dani mora são cerca de 45 km, aproximadamente uma hora de viagem, é possível ir e voltar diariamente. Já de Dourados até Campo Grande, MS, onde fica o curso de audiovisual da UFMS, são de três a quatro horas de viagem perigosa e cansativa.

com língua portuguesa sofro, muito por fazer isso mesmo. Já me mandaram ler um monte de livro, ‘o livro vai te ajudar’, o livro ajuda sim, tipo a palavra, essas coisas, mas eu nunca vou falar, eu nunca vou falar igual como vocês não indígenas mesmo, porque vocês nasceram já falando em português e eu não, eu nasci falando a minha língua mesmo, até eu nem sei, eu aprendi ler com 12 anos! Então para mim foi o maior difícil isso, para mim foi maior desafio isso e estar numa universidade também, foi difícil […] foi uma batalha assim estar na universidade, fazer um curso de verdade de audiovisual. [...] Eu e a Fabi, a gente ia para Aldeia tirar foto, gravar um pouquinho, e eu fui pensando em registrar. [...] Então para mim foi muito importante escolher [o curso], porque eu fiquei pensando: hoje em dia as nossas anciãs já estão com mais idade, já estão indo embora, estão eu ficava muito preocupada. Eles estão me ensinando a tecnologia que ajuda muito, assim, ajuda muito muito mesmo, para ficar no registro para sempre e a gente tem que [ensinar isso para] nossos jovens. Na verdade a gente tem que levar isso para frente, não desistir e a tecnologia desse audiovisual hoje em dia ajuda muito. Então eu resolvi fazer isso, e isso me deixa com muito orgulho, chegar lá e conversar é trazer uma história, a história que elas contam, e é difícil chegar lá e perguntar, às vezes elas se emocionam quando contam, né? Porque já faz tempo que foi a história delas, e é bem emocionante isso, então eu pensei nisso muito, muito mesmo. E eu falei: eu acho que eu vou fazer o curso da faculdade de audiovisual e eu acho que eu vou conseguir isso e ajudar meu povo! Olha só, foi muito difícil, foi muito difícil, eu queria que fosse só na aldeia, assim, professores todos indígenas, professores tudo assim que ensinam, sei lá, a Universidade dentro da Aldeia. Só que eu tenho de ir para o lado do mundo do não indígena e também sofro muito assim. Eu, no Ensino Fundamental foi muito bom, eu fiquei muito feliz de acompanhar mesmo os professores, os colegas. Ensino Fundamental ficou muito bom. Mas o Ensino Médio já fui estudar na cidade e aí sofri muito, é que é igual eu falei né, eu estou repetindo, eu acho que eu sou kaiowá pura mesmo, eu não falo... eu sou meio atrapalhada em português, não sei se vocês perceberam, eu estou me atrapalhando quando vou falar assim, não é? porque eu falo 100% em kaiowá mesmo. E aí quando eu vou falar em português, eu tenho que memorizar, em Guarani como se fosse traduzir em português na minha cabeça mesmo, então isso, no ensino médio foi muito, muito difícil para mim, foi muito difícil. [Além disso] eu moro na retomada, tenho uma filha, de liderança, não é fácil, não é fácil você tem que enfrentar tudo, tudo, tudo mesmo. Vai fazer o quê? Também isso tem que eu mesma, eu estou no meio, assim, eu estou tentando ir no mundo de não indígena e ao mesmo tempo também estar junto com meu povo também. […] Assim é um pouco meio complicado para mim, mas se tivesse Universidade dentro da Aldeia, os professores também, eu acho que ajudaria muito mesmo, muito, mas esse mundo também a gente tem que tem que fazer mesmo, estar no mundo de não indígena, vai indo. Então eu estou falando de mim, eu estou falando de mim, que está difícil para mim, tá muito difícil. Mas quando volto na aldeia eu me sinto muito, muito feliz, quando eu chego. Quando eu estou aqui na cidade eu sofro muito, eu tô sofrendo um pouco meio ansiedade né, assim, me sinto sozinha às vezes, e quando eu volto na aldeia, eu largo lá e chego e pego uma minhoca e vou indo para o rio pescar, sabe essas coisas, está em mim, tipo o modo de ser, está em mim, acho que está na minha alma mesmo. Por isso, quando chego na aldeia, nossa, quando você pisa na terra, quando sente aquilo, te ajuda muito, eu sinto isso mesmo quando chego na aldeia. Por isso que quando tenho vontade, eu tenho que ir na aldeia e lá com as crianças brincar, conversar, na língua. Eu acho que também me sinto mais um pouco meio incomodada porque na cidade você fala português, português é na universidade também, e a cabeça fica meio, tudo tudo bagunçado mesmo. Daí quando você vai para a aldeia, nossa, aquilo é um paraíso ali, sabe, você conversa em Guarani, você faz o que você quiser, ir pescar, buscar lenha, ajudar meu avô fazer chicha, e essas coisas, assim né, ajuda, me ajuda muito mesmo. Mas para falar a verdade eu estou sofrendo muito de ser acadêmica, nossa, tô sofrendo muito mesmo, mas fazer o quê? Também, mas eu não vou desistir, né? Eu acredito é que Ñanderu, que é grande assim, que eu vou conseguir,

> mesmo que caindo, mesmo que, tipo assim, chegar no final tudo sangrando, todas as coisas eu acredito que eu vou terminar esse curso e meu sonho não é para mim, eu digo, assim, o meu sonho é fazer com meu povo e trabalhar com meu povo, isso que eu penso, e assim eu tô me orgulhando de mim mesma, tenho orgulho de mim mesma, tô indo, mesmo caindo, mas estou indo, eu sei que eu vou conseguir [...][253]

Fabiana Assis Fernandes era vizinha da Reserva Indígena de Dourados, e embora não seja indígena, tem envolvimento visceral com os ameríndios: desde a primeira infância já brincava com as crianças das aldeias Jaguapiru e Bororó. Antes de dividir com Dani a premiação por "*Kuña Porã"*, ela já havia vencido o prêmio internacional de fotografia do 11º Fazendo Gênero e Mundo de Mulheres[254] com o trabalho "*Kuña Mbaretê*: A Força do Futuro", e sido homenageada com o prêmio Marçal de Souza Tupã'Y[255]. Fabi já era conhecida em inúmeros campos pois, além de educadora, ela atua desde 2008 nas áreas de produção e gestão cultural, arte-educação e produção audiovisual intercultural em Dourados, MS; é fundadora da "Rede Cultural e Ecológica Casa dos Ventos[256]"; ministra oficinas socioeducativas com música, audiovisual e cinema comunitário nas aldeias da região desde 2010; coordena e ministra oficinas de artes visuais para crianças indígenas na Associação de Mulheres Indígenas de Dourados – AMID através do projeto "Palco para Todos"; ministra oficinas de audiovisual para mulheres kaiowá e guarani na reserva Jaguapiru pelo projeto "Canal Koa Kuera"; é colaboradora da Cátedra da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)/UFGD; Organização das Nações Unidas Mulheres (ONU); membro do Fórum de Cultura de Dourados; e do Grupo de Trabalho de Patrimônio Cultural Indígena de MS, instituído pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Atualmente atua também como cenógrafa nos temas indígenas da novela "Terra e paixão[257]" da Rede Globo de Televisão. Conforme Fabiana,

> Dani é a grande diretora do filme, é a família dela que a gente está relatando ali, e é essa história que a geração da Dani vem utilizando para contar o seu passado. *Kunã Porã* é apenas uma forma de mostrar o quão a gente pode se permitir a ouvir a

[253] Entrevista cedida em 19 de abril de 2023 ao site "Movimento Política e espiritualidade" - Cinemovimento - Debate e exibição do documentário: Kuña Porã - Matriarcas Kaiowá e Guarani. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dEsLF9RKTlA>. Acesso em 23 out. 2023.

[254] Disponível em: <https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=6501>. Acesso em 13 out. 2023.

[255] Disponível em: <https://www.douradosnews.com.br/dourados/camara-de-dourados-entrega-homenagens-nesta-segunda-feira/1116518/>. Acesso em 25 out. 2023.

[256] Cf.: <https://www.facebook.com/OLugarDourados/?locale=pt_BR>. Acesso em: 26 out. 2023.

[257] Disponível em: <https://teatrinetv.com.br/novelas/sul-mato-grossenses-assessoram-novela-terra-e-paixao-da-tv-globo/>. Acesso em: 25 out. 2023.

> comunidade e a conhecer os povos originários a partir da voz deles, das filmagens e da direção de filmes produzidos por eles, esta é a nossa obra, eu e a Dani estamos juntos nesta caminhada do audiovisual desde 2014, somos grandes parceiras[258].

Outra grande inspiração, além de incentivador de Dani, é Vincent Carelli, que ela conheceu quando da exibição do filme "Martírio". O filme traz imagens de arquivo filmadas no século passado com indígenas nos *Tekohas* próximos à aldeia de Dani e, após assistir uma palestra de Vincent, ela o ciceroneou pela região pois ele queria exibir as imagens como devolutiva, várias décadas depois de filmá-las:

> […] então que eu comecei, que foi uma grande inspiração para mim foi [os filmes do] VNA. Eu ainda não tinha começado a fazer audiovisual, não tinha começado a estudar ainda, mas, na verdade eu já tinha, desde minha infância, já gostava de fotografia, de fazer desenho, pintar, de ser uma artista, desenhista, já gostava destas partes. A segunda paixão era o audiovisual, entrar no mundo da imaginação de um outro olhar, esse era o maior sonho de conhecer, mostrar o olhar de um indígena, mas eu queria me sentir completamente, de conseguir chegar e olhar, olhar de um outro mundo, eu digo assim, de um olhar meu mesmo, pegar a câmera, eu mesma, sentir de olhar, como que seria, e essa foi uma grande motivação. [...] E aí chegou uma inspiração enorme para mim foi o "Martírio", que quando eu estava fazendo outro curso, que não deu certo para mim, ele [Vincent Carelli] foi dar uma palestra na FAIND, e eu estava lá e o filme é tudo bem realidade mesmo […] eu estava estudando na Unigran, não me lembro quando foi, acho que 2017, ele foi dar uma palestra, eu fiquei que ele ia passar o filme do VNA que estava filmado aqui na região de Douradina, que o [trecho do] filme estava no "Martírio" e ele falou que precisava mostrar. Como eu moro no município de Douradina e perto de nossa aldeia tem outra retomada e ele precisava ir lá para mostrar e não queria ir sozinho e estava com medo de não indígena não deixar. Daí a gente foi acompanhar ele e ele foi mostrar o Martírio do VNA e aí e aí eu acompanhei ele. Eu só fui assistir palestra dele, eu e alguns indígenas jovens, professores, algumas lideranças também estavam lá para ouvi-lo. Ele é sensacional, uma grande inspiração, total mesmo. […] E foi aí eu me apaixonei de verdade mesmo, entrei nessa de imaginação dele, eu falei: 'eu vou conseguir, eu vou chegar!' Ele falava, na palestra: 'esse é o meu olhar, que eu gravei naquela época, e hoje em dia tem uma tecnologia muito avançada e vocês, jovens indígenas, precisam se interessar nisso e fazer o próprio, porque vocês conhecem mais, conhecem mais a convivência, a realidade; então vocês mesmos precisam fazer o trabalho que os nãos indígenas estão falando por vocês, vocês tem de falar por si mesmos'. Isso mexeu muito comigo (João, Daniela Jorge. Entrevista ao autor).

Uma das inúmeras atividades em que Daniela está envolvida é a produção do videogame nacional baseado em temática ameríndia "Entre as estrelas[259]", do Split Studio, estúdio de animação e games com sede em São Paulo e Texas (EUA)[260]. O *expert* em vidogames Marx

---

[258] Entrevista cedida em 19 de abril de 2023 ao site Movimento Política e espiritualidade - Cinemovimento - Debate e exibição do documentário : *Kuña Porã* - Matriarcas Kaiowá e Guarani. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dEsLF9RKTlA>. Acesso em 23 out. 2023.

[259] Projeto de *crowdfunding* (financiamento coletivo obtido por meio de doações via internet) disponível no site de Catarse em: <https://www.catarse.me/entreasestrelas>. Trailer estendido disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WjZNT-zH5Vs>. Acesso em: 25 out. 2023.

[260] Disponível em: <https://correiodoestado.com.br/cidades/jogo-ambientado-no-pantanal-e-roteirizado-por-

Walker, do site "Observatório de games" afirma que o estúdio "está em processo de entregar aquilo que pode facilmente ser entendido como o mais belo, notável e aplaudível trabalho de profissionais dentro do cenário *gamer* brasileiro[261]". Com Graciela Guarani, egressa da AJI, que é chefe de roteiro, Dani é uma das roteiristas, além de liderar a tradução do projeto em guarani, e tem na animação sua maior paixão:

> […] Eu gosto de audiovisual em geral, fazendo um pouquinho de tudo. Faço uma edição mas não muito, faço fotografia também, mas não muito, eu mexo com áudio também, já produzi e dirigi o documentário *Kuña Porã*, sobre roupa típica, mas a minha área, que eu gosto muito, demais mesmo, é de animação! Quero criar uma história, isso já é um outro olhar. Não tem indígena que trabalha com animação. Eu quero levar para frente e criar uma história indígena mesmo, que nunca foi contada, animar aquela história que está ali atrás, que não foi trazida, mostrada publicamente. Eu estou querendo dar uma mexida nessa história e trazer em animação, estou nessa área (João, Daniela Jorge. Entrevista ao autor).

Dani também tem experiência com a formação de jovens videastas: acompanhada de sua prima, Michele Perito Concianza (que codirigiu "*Poty*" e participou de "*Jerosy Puku*, O Grande Canto[262]", da ASCURI, de 2017, dirigido por Ademilson "Kiki" Concianza, da aldeia Panambizinho) ofereceram oficinas de audiovisual no II Encontro Nacional das Mulheres Guarani, o *Kunhague*, entre 25 e 29 de novembro de 2021, com os guarani *m'bya* na aldeia Aldeia Sapukai[263], localizada em Bracuí, Angra dos Reis, RJ, organizado pela Comissão Guarani *Yvyrupa* – CGY[264]:

> […] minha área é animação, eu não trabalho em grupo, mas eu já fui dar aulas no Rio de Janeiro, eu e minha prima que é cineasta independente também. A gente é bem companheira mas não trabalhamos em grupo, em coletivo, a gente trabalha a parte, a ASCURI já tem um nome específico que trabalha em grupo, a gente está na estrada ainda, indo ainda, fazendo esta produção, acredito vai dar tudo certo. […] Ela é independente, ela estava na ASCURI e saiu, teve um probleminha e agora ela é independente, faz documentário, esta correndo atrás de uma ficção que ela estava fazendo para a Globo. […] Sobre a oficina, chamaram a gente para ir lá nos guarani m*'bya* no RJ, lá em Angra dos Reis, que fica perto da aldeia Sapukaí, teve o encontro das mulheres guarani *m'bya*, e a gente foi dar palestra para os jovens de lá, levamos equipamentos. Além de fazer oficina com a juventude, nós começamos a realizar, fizemos um filme com os guarani *m'bya*, no mesmo dia estavam acontecendo as grandes assembleias deles, com outras aldeias participando também, e a gente gravando essas partes, fazendo oficina e ao mesmo tempo fazendo a parte prática já, produzindo filme. Foi uma experiência diferente, fazer a oficina passando para eles tudo que a gente aprendeu. Foi um experiência inesquecível, os jovens se

indigenas-de-ms/410791/>. Acesso em: 25 out. 2023.

261 Disponível em: <https://observatoriodegames.uol.com.br/author/marx>. Acesso em: 25 out. 2023.

262 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jOZwfh6PlUM>. Acesso em: 25 out. 2023.

263 Cf.: <https://opierj.org/sapukai/>. Acesso em: 25 out. 2023.

264 Disponível em: <https://www.facebook.com/yvyrupa/>. Acesso em: 26 out. 2023.

> interessaram muito, além de fazer o teórico já vai para o prático, foi emocionante, por que o jovens de lá tem pouca oportunidade de mexer no equipamento, não tem apoio nenhum, nem equipamento. Eu e Michele, se um dia conseguirmos um apoio, queremos montar um coletivo de comunicação das mulheres indígenas para os jovens, a gente falou isso para eles, e ter uma rede de apoio para as mulheres e a juventude guarani (João, Daniela Jorge. Entrevista ao autor).

2.2.2.6 - Dionédison Terena

Na zona norte de Campo Grande, MS, próximo à saída de Cuiabá, no final do bairro Tarsila do Amaral, encontra-se a aldeia urbana Água Bonita, um dos bairros mais afastados da cidade, distante cerca de dezesseis quilômetros do centro. Reúne mais de sessenta famílias das etnias guarani, kaiowá, kadiwéu e terena, com grande maioria desta última. É um loteamento composto por casas populares edificadas para indígenas, distribuídos em 11 ha. – dos quais três são destinadas a uma reserva ambiental – com um pequeno centro comunitário em formato circular na rua principal, sendo que várias casas são decoradas com pinturas e grafismos identificados com as etnias terena e kadiwéu.

A maioria de seus moradores sobrevive da comercialização de frutas, tubérculos, e legumes em feiras livres e na feira indígena localizada próxima ao Mercado Municipal, no centro de Campo Grande. Dionédison Terena, como também é conhecido, é ex-presidente da Associação dos Moradores da Aldeia Água Bonita e, atualmente, suplente de vereador em Aquidauana, MS, município onde fica sua aldeia de origem, Bananal, na Terra Indígena de Taunay/Ipegue, município de Aquidauana, MS, além de fotógrafo e tem realizado documentários e reportagens.

Dionédison Demécio Cândido, que é um dos fundadores do Conselho do Povo Terena, principal organização política desta etnia, era adolescente quanto veio com sua família à procura de melhores oportunidades de trabalho. Teve o primeiro contato com indígenas de outros estados da federação em 1997, nos Jogos do Povos Indígenas, o que despertou seu interesse em valorizar sua cultura originária e informar-se sobre a questão indígena atual e sobre a luta de seus antepassados, numa época em que havia parado com os estudos e estava prestes a trabalhar na colheita de cana, trabalho pesado e que muitas vezes beira a semiescravidão.

Iniciou-se no audiovisual por meio oficinas de fotografia ao participar do Vídeo Índio Brasil. Por conta de seu desempenho no seminário do festival foi convidado por um dos

palestrantes, o cineasta boliviano indígena Iván Molina, para participar de um curso intensivo que este apresentaria na Universidade Federal de Goiás (UFG) em parceria com a *Escuela de Cine y Artes Audiovisuales de La Paz*[265] (*ECA*) e que vinha com um ônibus com 45 alunos bolivianos. Com o apoio que conseguiu do Pontão de Cultura Guaicurú[266] e da Rede de Educação Cidadã[267] (Recid) participou do curso de 40 dias com 600 horas de aulas teóricas e práticas.

A partir daí incrementou enormemente suas atividades de liderança terena, assessor de imprensa, ativista, fotógrafo e de videasta[268], dentre outras. Teve participação marcante na última edição do Vídeo Índio Brasil, realizada em Campo Grande, MS, como debatedor e também com a apresentação de seu documentário "Terra Livre". O filme é o registro de sua participação nas manifestações realizadas durante o mês de abril de 2015 (conhecida como "Abril Indígena[269]") em Brasília, DF, com mais de mil lideranças indígenas de todo o país. Dionédison acompanhou de dentro o "Acampamento Terra Livre (ATL)" e registrou imagens do cotidiano das manifestações e a tensão, pressão e repressão aos protestos e negociações dos milhares de indígenas através das várias esferas do poder da república.

Um dos mais importantes e ousados trabalhos de Dionédison foi a cobertura da comitiva de ativistas de movimentos sociais, direitos humanos e artistas que, no dia 28 de junho de 2015, viajou de Campo Grande, MS, até a Fazenda Madama, no sul do estado, entre os municípios de Coronel Sapucaia e Amambai, na fronteira com o Paraguai, instalada na reclamada Terra Indígena Kurussu Ambá, de onde os kaiowá foram expulsos no século passado.

Tentam retornar há décadas, sendo que diversas lideranças terena já tombaram devido estas tentativas: em 2007, a rezadora Xurite Lopes, de 70 anos, foi assassinada na frente da família por uma arma calibre 12 a queima roupa; meses depois, a liderança Ortiz Lopes, idem; em 2009, o líder Osvaldo Lopes e Osmair Fernandes, além de vários jovens e crianças feridas. Em 22 de julho de 2015 os indígenas fizeram a sétima retomada e em seguida pediram

---

265 Disponível em: <https://www.retinalatina.org/person/escuela-de-cine-y-artes-audiovisuales-de-bolivia/>; e em: <https://www.facebook.com/ecabolivia/?locale=es_LA>. Acesso em: 11 nov. 2023.

266 Disponível em: <http://pontaodeculturaguaicuru.blogspot.com/>. Acesso em 15 out. 2023.

267 Disponível em: <https://recid.redelivre.org.br/>. Acesso em: 05 jun. 2023.

268 Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCJZAjOBuKBbL6g3LJC9pLjQ/videos>. Acesso em: 16 nov. 2023.

269 ?Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/as-raizes-do-abril-indigena/>. Acesso em: 03 jun. 2023.

proteção policial a vários órgãos governamentais, pois sofriam ameaças e atentados de pistoleiros[270].

Durante reunião de fazendeiros, sindicatos de ruralistas, com a presença da Federação da Agricultura e Pecuária de Mato Grosso do Sul (Famasul), em 24 de julho de 2015, em Amambai, MS, autoridades municipais, estaduais, policiais civis, policiais militares, Departamento de Operações na Fronteira (DOF), delegado, vice-prefeito, vereadores, planejaram um ataque ao acampamento indígena. O site de notícias local "A Gazeta news" gravou e publicou a reunião, e após o término dela, um comboio de camionetes com mais de 40 ruralistas armados, sob as vistas e com conhecimento do Departamento de Operações de Fronteiras (DOF) e com a presença da Polícia Rodoviária Federal (PRF), foram até o acampamento, avançaram com as camionetes sobre os indígenas e os expulsaram a tiros, queimaram os barracos, bicicletas, motocicletas, documentos e, possivelmente, dois adolescentes indígenas que aparentemente não conseguiram fugir a tempo estavam desaparecidos. O ataque foi gravado pela afiliada local da emissora de televisão Rede Globo, TV Morena[271].

Enquanto videasta, Dionédison documentou a viagem, o clima de medo e insegurança, a situação de guerra civil não declarada da região e a situação terrível, desumana e assustadora em que se encontravam os indígenas, e enquanto militante participou da comitiva de ativistas que seguiu para esclarecer os boatos, verificar quantos e qual o real estado dos indígenas que sobreviveram ao atentado e levar ajuda humanitária. Fica evidente no documentário a situação desumana e violenta: eles encontraram, num pasto, ao relento, alguns jovens indígenas, um idoso de 80 anos, e mais de 20 mulheres e crianças, várias delas descendentes da rezadora Xurita Lopes e de Ortiz Lopes, assassinados em 2007, todos somente com a roupa do corpo. Ao sofrer o ataque os indígenas dispersaram-se pelo descampado, mas acreditam que duas crianças não conseguiram fugir a tempo e talvez tenham sido queimadas dentro das barracas, pois a região é desmatada e não há como se perder ou se esconder, conforme relataram nas

---

[270] ?Disponível em: <https://diplomatique.org.br/lider-indigena-e-assassinado-em-ataque-de-fazendeiros-no-mato-grosso-do-sul/>; em: <https://anovademocracia.com.br/materias-impressas/kurussu-amba-o-velho-oeste-e-aqui/>; em: <https://coletivoterravermelhams.wordpress.com/2015/06/25/nova-retomada-em-kurusu-amba-o-velho-oeste-e-aqui-parte-ii/>; e em: < http://cimi.org.br/site/pt-br/?system=news&conteudo_id=8182&action=read>. Acesso em 06 jul. 2015.

[271] ?Disponível em: < https://www.agazetanews.com.br/noticia/cidade/97603/reuniao-sobre-invasoes-revela-a-tensao-de-produtores-no-cone-sul>; e em: < https://globoplay.globo.com/v/4277193//>. Acesso em 06 jul. 2015.

imagens gravadas por Dionédison. Relataram também a disposição de continuar lutando pelas terras onde estão enterrados seus antepassados (Corrêa, 2017).

A página que Dionédison mantém na rede social Facebook, “Resistência do Povo Terena”[272], veicula informações, reportagens, vídeos e denúncias sobre a questão indígena, tanto da etnia terena quanto de outros povos do MS e do país e publicizou, em 2013, com imensa repercussão[273], a cobertura em vídeo da tentativa de reintegração de posse da Fazenda Buriti em que houve a operação ilegal da Polícia Federal que sequestrou equipamento do jornalista do CIMI-MS[274] e, posteriormente o próprio Dionédison foi levado coercitivamente para a delegacia da Polícia Federal em Campo Grande, MS, teve seu *notebook* apreendido e devolvido danificado. Em longa entrevista ele me relatou alguns detalhes do episódio:

> [...] Eu tenho vídeo disso aí só que não é meu esse vídeo, rapaz que me passou lá do Cidade 1, quando... por que o Fazendeiro 1 falou assim ‘-Eu sou o cacique daqui!, eu sou o mais forte da região Cidade 1!’, e era mesmo, enquanto não tirava o Fazendeiro 1 os outros não saíram, aí no dia que o pessoal, decidiu realmente, vamos retomar a fazenda, vamos retomar, Fazendeiro 1 tá lá, vamos tirar o cara de lá, tão preparados gente?, tamo preparados...aí foi um grupo aqui, foi um grupo ali, aí os seguranças só perceberam esse grupo, começaram a atirar...isso é um relato do rapaz né...atirar, atirar, enquanto os dois grupos chegavam aqui [pelas laterais]. Estratégia! Quando os seguranças viram, era muito índio, quando cê vê índio pintado assim, até eu... assim, dá uma sensação de... porque a partir do momento que o índio se pinta assim...eu não sei se a gente fala, guerra né!, como que a gente usa esse termo, mas...aí esse rapaz filmou tudinho, a chegada dos indígenas ali e os seguranças correram pra dentro da sede, sorte que, eu acho que naquela hora tinha dois camionete de policia federal [inaudível] e um monte de índio, a gente não poder fazer nada né?, mas no vídeo aparece duas camionete, aí o pessoal rodearam [...] Tenho [esse vídeo], não tá publicado em lugar nenhum. […] É ele...porque a policia tem algumas mídias que...porque a mídia hoje é... na verdade eles não estão do lado dos indígenas1.[...] E o que que acontece é que a TV Morena chega e passa pra sociedade que a policia federal não matou, ou apenas matou um índio. A TV Morena ainda falou que teria uma possibilidade que o próprio índio matou Liderança 1! [...] Comecei então a filmar todos aqueles fatos. Eu tenho vários vídeos que pelas orientações das lideranças não publiquei, pela segurança, eles temem ser perseguidos. Naquele dia eu achei que poderia acontecer uma tragédia. Já estava pressentindo isso! Porque eles atiraram onde estava a Liderança 1. No local onde que o Liderança 1 foi atingido não encontramos só um projétil, no pé da árvore encontramos vários [...] Quando comecei a filmar a policia eles faziam assim pra mim [gesto com as mão chamando para briga]. Eles provocavam, chamavam os indígenas, chamava para o confronto, porque sabem que eles têm armamento e os indígenas não! Aí teve um momento que então os indígena decidiram entrar e se aproximar [...] Eu fiquei bem no meio. Então eu pensei, agora vai acontecer uma

[272] [?]Disponível em: < https://www.facebook.com/ResistenciaDoPovoTerena/videos?ref=page_internal>. Acesso em: 01 fev. 2023.

[273] Cf.: <https://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/06/indios-usam-midias-sociais-para-fortalecer-voz-propria.html>. Acesso em: 09 nov. 2023.

[274] [?]Disponível em: <https://cimi.org.br/2013/05/34790/>; e em <https://reporterbrasil.org.br/2013/05/delegado-da-pf-respondera-a-inquerito-por-apreender-equipamentos-de-jornalista//>. Acesso em: 15 ago. 2023.

> tragédia. Aí tinha um policial que apontou uma arma pro meu lado tentando me intimidar pra não filmar. Mas no final você perde o medo! [...] Quando chegou a polícia militar os indígenas gritaram e fui lá filmar e tinham cinco camburões da polícia militar, enquanto isso vinha também outro batalhão de polícia federal de Cidade 2. Então os indígenas resolveram fechar uma entrada [...] Eu ajudei, desliguei a câmera, mas enquanto isso alguém deu a ordem pra que começassem a atirar novamente. Aí fui até lá, quando eu virei as costas os policiais começaram a atirar... aí... é....[silêncio por conta da emoção] é difícil falar, é muito difícil falar. Começaram a atirar, aí... nos corremos, aí...quando corremos para o outro lado, para trás...eu corri com a câmara ligada,... enquanto corríamos eles vieram atrás e começavam a atirar, tinham umas mulheres desesperadas, aí o pessoal pediu para abaixar na mata, e não corremos mais, a gente teve de fugir rastejando no mato porque não sabíamos se eles estavam atirando com arma de borracha ou bala de verdade. E fomos rastejando debaixo do mato, e... houve um momento que eu parei, eu parei e fiquei sozinho ali, eu me escondi e fiquei parado... e saí de lá, eu fui para o pasto, tinham várias mulheres assim no chão... uma coisa muito... muito... [inaudível] me deu assim.... aí eu fui caminhando, fui filmando as pessoas chorando e não sabia o que fazer, é...e...aí eu fui embora…

Posteriormente Dionédison foi testemunha em Comissão Parlamentar da Assembleia Legislativa de MS, criada para apurar o envolvimento do CIMI com as retomadas das terras indígenas no estado e desmentiu o delegado da polícia federal em depoimento[275]. Algum tempo depois a Comissão foi anulada por ser considerada ilegal pela Justiça Federal[276], além de seu relatório final já haver sido arquivado por falta de provas pelo MPF e Ministério Público Estadual (MP/MS). Dionédison enfrenta problemas de infraestrutura e logística para armazenar o vasto material ainda inédito que possui, como a cobertura de atos políticos ou os depoimentos de anciões terena já falecidos, que estão precariamente armazenados em cartões de memória de câmeras antigas e HDs de notebook danificados, e correm o risco de perderem-se para sempre (Entrevista ao autor). Dionedson atua na função de coordenador setorial de assuntos indígenas do Partido dos Trabalhadores em Mato Grosso do Sul, além de integrar o setorial nacional na área e participou da equipe de transição do governo de Luís Inácio Lula da Silva no grupo técnico dos Povos Originários no final de 2022 . Em meados de 2023 foi nomeado na Secretaria de Estado de Meio Ambiente, Desenvolvimento, Ciência, Tecnologia e Inovação, do Governo de Mato Grosso do Sul[277].

---

[275] Cf.: <https://al.ms.gov.br/Noticias/63690/em-depoimento-a-cpi-delegado-e-indigena-divergem-sobre-incitacao-do-cimi-a-invasoes>. Acesso em: 16 nov. 2023.

[276] Cf.: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/justica-considera-ilegal-e-anula-cpi-que-queria-provar-que-cimi-financia-ocupacoes-de-terras-em-ms/714198164>. Acesso em: 15 nov. 2023.

[277] Cf.: <https://investigams.com.br/2023/07/05/fora-do-governo-lula-lideranca-indigena-e-nomeada-no-governo-do-estado/>. Acesso em: 16 nov. 2023.

2.2.2.7 - Erick Marky Terena – DJ Erick Terena

Outro ameríndio que tem obtido grande repercussão para além dos territórios indígenas e fora do circuito de festivais de cinema e dos congressos e eventos acadêmicos no país e até no exterior é o jornalista, pesquisador, ativista e músico Erick Marques Polidoro Apolinário, também conhecido como DJ Eric Terena. Inicialmente, após a mudança de sua família da aldeia Cachoeirinha, Miranda, para a capital Campo Grande, MS, sua mãe fundou a primeira Associação de Moradores Indígenas da capital. Era um lugar de acolhimento e auxílio para os parentes que iam para a cidade vender o artesanato e a colheita da roça. Erick conseguiu uma bolsa para estudar engenharia da computação mas não se identificou com o curso e decidiu mudar para a comunicação, área onde tem obtido sucesso. Em 2012 entrou para a faculdade de jornalismo, local onde conheceu o então jovem estudante de direito Eloy Terena, com quem aprendeu muito e convive até hoje: "Eloy era uma liderança do movimento estudantil e me convidou para entrar no grupo. Aceitei o convite e, juntos, lutamos pelos direitos dos indígenas na universidade. Conseguimos bolsas de estudo e auxílio para os nossos parentes[278]".

Durante sua graduação em jornalismo pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) foi bolsista do NEPPI e Pibic/CNPq por três ciclos; estagiário, produtor, repórter e editor de vídeos e imagens do portal de notícias "G1MS", vinculado à TV Morena, afiliada da rede Globo de Televisão em Campo Grande, MS; e produtor, editor e apresentador do programa "DJ Express" na emissora 91.5 FM Educativa UCDB[279]. As experiências radiofônicas já vinham desde a infância: o pai trabalhava na rádio pública do estado e foi o estímulo para sua introdução na música, em companhia dos tios, que tinham uma banda e o ensinaram a tocar violão:

> "Meu pai me levava para a rádio porque não tinham com quem me deixar. Depois, quando eu ficava em casa, ele ligava avisando que ia tocar determinada música, e eu ficava com a fita no ponto para gravar. Quando ia para a aldeia, eu levava aquele mix com rock, pop e MPB para todo mundo ouvir. Os mais velhos que não gostavam muito, queriam ouvir mais chamamé e vanerão.[280]"

[278] Reportagem de Lia Hama para ECOA UOL disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/eric-terena-dj-e-ativista-co-fundou-a-midia-india/#cover>. Acesso em: 14 out. 2023.

[279] Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2022/08/musica-indigena-brasileira-da-invisibilidade-aos-palcos-internacionais>. Acesso em: 14 out. 2023.

[280] Reportagem de Gabi di Bella para National Geografic disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2022/08/musica-indigena-brasileira-da-invisibilidade-aos-palcos-internacionais>. Acesso em 14 out. 2023.

Nos intervalos dos shows da banda Halley, em que os parentes tocavam clássicos do rock, ele assumia como DJ – um trabalho que seguiu aos finais de semana, mesmo após entrar para a universidade – e segue com vigor até hoje: Erick participou da “Marcha pelo Clima de Nova York” em 2019; em 2021 do “Vozes da Amazônia”, durante a Conferência do Clima em Glasgow, Escócia; integrou o *setlist* do Festival de Glastonbury, na Inglaterra; fez turnê pela Europa em 2022 e apresentações em Sharm El-Sheik, durante a COP27, incluindo um *set* no museu da cidade litorânea egípcia; assina trilhas sonoras como a da série documental "O Som do Rio", dirigida por Carol Quintanilha e produzida pela Maria Farinha Filmes; e suas músicas tocam nas plataformas de *streaming* de 14 países:

> Percebi que há menos barreiras para o Eric DJ do que para o Eric jovem líder da comunidade. A música abre caminhos. A gente ouve o lançamento de algum artista internacional e pode até nem entender o que ele está falando, mas se sensibiliza com a melodia, o tom, a sonoridade, e isso acontece quando eu toco *Tetchi’arü’ngu*, por exemplo. […] Eu não faço remix de sons originários, é preciso ter respeito. O que você ouve quando toco é a batida da taquara no chão, o som que ecoa quando batucamos numa árvore sumaúma ou o canto de um pássaro sampleado, todos sons da floresta[281].

Em conversa com Erick pude notar que a mescla entre as atividades de jornalismo, música e audiovisual já se mostravam presentes nas incipientes pesquisas acadêmicas por ele desenvolvidas: em 2013, no “V Seminário: povos indígenas e sustentabilidade”, realizado na UCDB em Campo Grande, MS, ele apresentava “Dos maracás às *pickups* – um relato de experiência”, um vídeo que mostrava suas embrionárias performances como DJ e a composição de uma música que mistura cantos tradicionais guarani e música eletrônica:

> […] ele percorreu algumas aldeias do estado e identificou como a música é uma manifestação forte na maioria delas. Em parceria com a JIGA (Jovens Indígenas Guarani-Kaiowá em Ação), ele produziu uma música. Os jovens de Amambai gravaram anciões cantando na língua guarani e Erick fez a mixagem. A faixa já foi tocada em uma casa noturna de Campo Grande para cerca de 500 pessoas que não resistiram ao ritmo e dançaram sem parar. A composição expõe a complexidade do conceito de identidade do jovem indígena no Brasil atual. O DJ utiliza ferramentas tecnológicas, entretanto não se desprende da cultura indígena (Apolinário; Ferreira, 2013, resumo).

Erick seguiu, em paralelo às performances musicais, desempenhando importantes atividades na área de comunicação, jornalismo, bem como atuando como ativista em defesa

[281] Reportagem de Gabi di Bella para National Geografic disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2022/08/musica-indigena-brasileira-da-invisibilidade-aos-palcos-internacionais>. Acesso em 14 out. 2023.

das causas indígenas: em 2018 trabalhou na cobertura audiovisual da campanha da candidata Sônia Guajajara à vice-presidência da República, primeira ameríndia a disputar tal cargo; participou de jornadas por 14 países da Europa a fim de sensibilizar os governos sobre as ameaças de empreendimentos financiados por eles no Brasil e seus impactos; na semana da greve pelo clima em Nova Iorque[282] em 2019, marchou como jovem ativista ao lado de líderes indígenas e globais contra as mudanças climáticas; em 2020, foi selecionado para compor a delegação brasileira representando os povos indígenas e jovens na PreCOP26[283], na Itália; na Conferência das Nações Unidas sobre Mudança do Clima (COP26), em Madri, foi responsável pela equipe de cobertura audiovisual da participação dos líderes indígenas; em 2021 discursou ao lado da conhecida ativista Greta Thunberg[284], em Milão, Itália.

Membro do Conselho Terena[285], Erick se tornou um especialista em "etnojornalismo"[286] e "etnomidia" e foi um dos idealizadores da Mídia Índia[287], uma plataforma criada em 2017 por

[282] Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/09/20/manifestantes-protestam-em-greve-global-pelo-clima-nesta-sexta.ghtml>. Acesso em: 14 out. 2023.

[283] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2021/10/jovem-ativista-brasileiro-e-destaque-em-protesto-com-greta-na-pre-cop-em-milao.shtml>. Acesso em 14 out. 2023.

[284] Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58777766>. Acesso em 14 out. 2023.

[285] Criado em 2011, na aldeia Imbirussu, Terra Indígena Taunay/Ipegue, município de Aquidauana, MS, congrega as lideranças indígenas terena que estão na luta por seus direitos historicamente conquistados e integra a Articulação do Povos Indígenas do Brasil (APIB). Participaram também da criação do conselho e das assembleias posteriores membros das etnias Kadiwéu, Guató, Ofaié e Kinikinau, contando ainda com apoio do Conselho *Aty Guasu*. Disponível em: <https://www.facebook.com/conselhoterena/?locale=pt_BR>; <https://www.instagram.com/cons.terena/>; <https://conselhoterenams.wordpress.com/>; e em < http://racismoambiental.net.br/2015/05/03/conselho-terena-realiza-grande-assembleia-de-6-a-9-de-maio-na-terra-indigena-cachoeirinha-ms/>. Acesso em: 03 jun. 2023.

[286] Conforme Erick os temas são muito recentes, com muitos estudos ainda a serem aplicados, mas já há vários anos alguns indígenas tomaram pauta nas universidades e usaram das ferramentas científicas para falar sobre o cotidiano dos povos indígenas e a realidade nas comunidades. Jorge Ijuim, Tatiane Queiroz e Erick Marques Polidoro Apolinário (2022) pontuam que "com base nas experiências relatadas como práticas de etnojornalismo e nas discussões epistemológicas, dialogando com os conceitos de alternativo, comunitário e popular, entende-se que o etnojornalismo é alternativo porque adota modos de produção, expressão e distribuição diferentes dos padrões dos meios convencionais e dos setores dominantes. Tem vocação comunitária e popular por ser elaborado de forma participativa e democrática, dando voz diretamente aos membros de determinada comunidade. Por fim, traz como especificidade a questão étnica (Kaseker, 2019, p. 43). A pesquisadora destaca que o etnojornalismo pressupõe o protagonismo dos povos indígenas, com a adoção de valores próprios na seleção de temas e fontes, resultando em produções com traços culturais e étnicos em sua técnica, ética e estética, veiculados em mídias livres, engajadas e ativistas (Kaseker, 2019, p. 43). Podemos entender que o conceito de etnojornalismo, ao se colocar como uma práxis contra hegemônica, carrega também o papel de decolonizar. Isso porque, como já mencionado, o eurocentrismo não é exclusivamente uma perspectiva cognitiva dos europeus, mas também do conjunto dos educados sob a sua hegemonia (Quijano, 2010). Assim, cremos que a luta contra essa dominação deve implicar, primeiramente, no enfrentamento da colonialidade, o que tem sido uma meta do etnojornalismo (Ijuim, Queiroz, Apolinário, 2022, p. 148)".

[287] Disponível em: <https://www.midiaindigena.org/>;

dez jovens de diversas etnias focadas na divulgação de projetos e notícias ameríndias que conta com uma equipe de 90 pessoas pelo país. Caracterizada como uma rede de etnocomunicação e etnojornalismo, tem conquistado um lugar importante na difusão de pautas e de temas transversais às causas dos povos originários, além de fortalecer e difundir sua cultura. Composta por jornalistas, fotógrafos, videomakers, editores de texto, áudio e vídeo, produtores de conteúdo, influenciadores digitais, entre outros comunicadores indígenas, suas redes sociais já superam dezenas de milhões de visualizações por ano (Ijuim; Queiroz; Apolinário, 2022). A Mídia Índia trabalha em duas frentes:

> a primeira consiste na sensibilização e na capacitação de jovens indígenas para a utilização da comunicação social como 'ferramenta' de luta; já a segunda, consiste na produção e veiculação de conteúdos midiáticos. Entre 2019 e 2021, mais de 200 jovens de diversas etnias foram capacitados por meio de oficinas ministradas por comunicadores indígenas. As oficinas presenciais foram realizadas com povos que não tinham contato com a comunicação ou com equipamentos de captação audiovisual, como os uru-eu-wau-wau, parintintin, tenharin, tukano, sateré-mawé, guajajara, kaingang, terena, xakriabá, guarani-nhandewa e xokleng. Com a chegada da pandemia, a Mídia Índia teve que buscar novas estratégias para dar continuidade às capacitações e, dessa forma, foram iniciadas as oficinas online. Foi um momento de 'ocupar' as redes e 'demarcar' as telas em defesa de seus direitos. Em relação ao conteúdo, os colaboradores atuam na produção de textos, áudios, fotos, documentários, vídeos e *vlogs*, entre outros, com o intuito de mostrar o cotidiano de suas aldeias, defender os direitos dessas populações, denunciar os crimes cometidos contra seus povos. A rede também atua na cobertura jornalística de ações e eventos protagonizados pelos movimentos indígenas em resposta às demandas das organizações de base, além de pautar, juntamente com organizações parceiras, temas transversais, como a preservação do meio ambiente e a diminuição dos efeitos das mudanças climáticas (Ijuim; Queiroz; Apolinário, 2022, p. 149).

O coletivo promove o protagonismo de jovens indígenas na mídia, que, conforme Erick, por muito tempo quase não tinham espaço ou eram retratados de maneira "pejorativa, muito colonial e às vezes até folclórica". Esse retrato mostra a necessidade deles de ocuparem espaços em que antes foram silenciados e a Mídia Índia faz parte de tal ocupação[288].

> Desenvolvemos muito conteúdo de dentro da comunidade para fora, mas também produzimos de fora para dentro, para esclarecer para nossa lideranças, para as escolas, para os anciões, para os professores e para comunidade em geral o que está acontecendo aqui de fora e o quanto que isso está acontecendo, seja no parlamento, nas cidades vai interferir no nosso dia a dia ou no nosso bem-estar na comunidade[289].

<https://www.youtube.com/@tvmidiaindigena/featured>; e <https://www.facebook.com/VozDosPovos/?locale=pt_BR>. Acesso em 14 de out. de 2023.

[288] Reportagem de Isabela Pilla Oliveira para Jornalismo UCDB disponível em: <https://jornalismoucdb.com/2021/10/28/a-representacao-dos-povos-indigenas-na-midia%EF%BF%BC/>. Acesso em: 14 out. 2023.

[289] Ibid.

2.2.2.8 - Fórum de Discussão Sobre Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA)

Realizado inicialmente nos dias 2, 3 e 4 de dezembro de 2010, para refletir, discutir e buscar alternativas e soluções diversos indígenas, professores, ativistas, indigenistas, na aldeia Te'ýikue, realizaram o primeiro Fórum de Discussão Sobre a Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA) no município de Caarapó, MS (Benites; Nogueira; Polidoro, 2013), que teve várias edições[290].

Foi uma tentativa de resposta às diversas iniciativas externas que buscavam a inclusão digital dos povos indígenas, ou grosso modo, "alfabetizar midiaticamente" os ameríndios mato-grossenses-do-sul. Tais iniciativas tiveram êxitos e fracassos: com suporte ou vínculo governamentais, privados, de fundações ou de outros países, muitas destas ações "iniciaram" trabalhos esporádicos em pontos bem específicos do estado, porém, na maioria dos casos não teria havido uma continuidade nem teriam sido deixadas condições – físicas, de infraestrutura ou intelectuais – para que elas se reproduzissem. A própria dinâmica cultural, social e política dos diversos povos indígenas interagindo entre si e com a sociedade não indígena envolvente, de outro lado, também produziu, organicamente, de diversas formas, sua "autoinclusão" digital.

A ação teve relativo sucesso e além de suas seis edições, o FIDA deixou um saldo positivo de realizadores. Os quixotescos 25 participantes do primeiro encontro multiplicaram-se e o fórum mais recente, realizado na aldeia Pirajuí no município de Paranhos, MS, reuniu cerca de 150 participantes, entre jovens indígenas kaiowá, guarani e terena, lideranças indígenas do *Aty Guasu*, anciões e *Ñanderus*, dentre outros. O evento foi coordenado por Eliel Benites, professor da FAIND/UFGD, pelo cineasta Gilmar Galache (ambos fundadores da ASCURI), por professores do Departamento de Cinema da Universidade Federal Fluminense, pelo cineasta boliviano Iván Molina, do povo Quéchua, e pelo roteirista boliviano Luiz Peláez, e realizado pela ASCURI com apoio da Coordenação Regional da FUNAI de Dourados, Universidade Federal Fluminense, Prefeitura de Paranhos (MS), FAIND/UFGD, do Prêmio Culturas Indígenas (MINC) e do Projeto Gestão Ambiental e Territorial Indígena GATI – GEF/PNUD/FUNAI (Corrêa, 2017).

Questões que afetavam o cotidiano dos povos indígenas de Mato Grosso do sul como a falta de terras, o preconceito, a violência, o alcoolismo, as drogas e outras, eram as ideias

[290] Reportagem da Rede Saberes sobre o II FIDA disponível em: <https://www.amambainoticias.com.br/2011/08/19/indios-nao-perdem-a-tradicao-por-usar-tecnologias/?amp>. Acesso em: 15 out. 2023.

iniciais do FIDA. Procuravam refletir sobre o empoderamento dos povos indígenas de MS com as novas tecnologias de comunicação e informação, de que forma elas poderiam contribuir para a luta do movimento indígena, como eles poderiam utilizar o audiovisual no papel de interlocutor entre jovens e anciãos da comunidade e usar os filmes como ferramentas pedagógicas e, também, como promover ações de revitalização cultural para que o conhecimento tradicional continue sendo repassado às futuras gerações, além de buscar apoio para viabilização financeira das produções. Ao final do primeiro evento foi elaborado um termo com os realizadores, que se comprometeram a pôr em prática os objetivos ali definidos (Benites; Nogueira; Polidoro, 2013).

Conforme Nogueira (2015), o NEPPI auxiliou na organização das três primeiras edições do FIDA e, nas seguintes, sua organização foi feita pela ASCURI, que é um dos maiores frutos do fórum:

> O maior legado do FIDA, além das profundas reflexões sobre o uso do audiovisual e da inclusão digital nas aldeias, foi a criação da ASCURI. Depois do terceiro FIDA, promovido pelo NEPPI, o grupo caminhou sozinho na realização de outros fóruns e continuam se articulando, demonstrando uma autonomia muito importante para a continuidade do projeto (Nogueira, 2015, p. 111).

Gilmar Galache (2017), entretanto, em entrevista, discordou desta colocação de Nogueira (2015) e afirmou que o embrião da ASCURI, já era latente antes do FIDA, e que a ideia foi sendo lapidada concomitante com o fórum (Galache, Gilmar. Entrevista ao autor).

2.2.2.9 - Grupo Jovens Conscientes

Formado pelos indígenas Sidney Vilhalva Araújo, e Jânio Oliveira Cabreira, moradores da aldeia Bororó em Dourados, MS, a partir de 2009 manifestaram-se por meio do *rap* e *hip hop* e realizaram alguns videoclipes[291]. Participaram da abertura da 1ª Semana dos Povos Indígenas, 13 de abril de 2012, na Vila Olímpica da aldeia Bororó[292]; em 26 de outubro de 2012 se apresentaram no Sindicato dos Servidores Públicos Municipais de Dourados, MS (Sinsemd) procurando arrecadar fundos para o primeiro CD; e foram selecionados para a 4ª

[291] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n50CsXnqFjE>; em <https://www.youtube.com/watch?v=RN07QE9VFvM>. Acesso em: 15 out. 2023.

[292] Disponível em: <https://www.douranews.com.br/dourados/eleicao-da-miss-e-do-mister-indigena-e-a-principal-atividade-do-dia-do/44138/>. Acesso em: 15 out. 2023.

edição do “Kit de Difusão Cultural[293]”, que mostrou o trabalho de cinquenta artistas de Mato Grosso do Sul, lançado em 11 de dezembro de 2012 no Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, em Campo Grande, MS[294]. Em 2012 ainda se apresentaram no Ato Nacional de Apoio ao povo Guarani Kaiowá, na Praça Antônio João, no centro de Dourados, MS, e em abril de 2013 tiveram a divulgação das primeiras faixas exclusivas no portal independente Palco MP3[295], então o maior site de bandas e artistas independentes do Brasil (Oliveira, 2015, p. 114).

Produtora do grupo por um período, Dauzely Batista Costa, não indígena, afirma que “o grupo quer dar voz para que os indígenas mostrem sua realidade, auxiliando, desta forma, em vários campos da cultura, da violência juvenil e nas relações de gêneros”. Tiveram o primeiro CD lançado no mês de outubro de 2012, com apresentação no Sindicato dos Servidores Públicos Municipais de Dourados, MS (Sinsemd) apresentando um repertório composto de 12 músicas autorais[296]. Segundo Carvalho (2018, p. 33-34) os músicos não conseguem sobreviver de sua arte e se revezam entre trabalhos sazonais nas fazendas do entorno da aldeia e na construção civil, como serventes de pedreiro na cidade de Dourados, MS.

2.2.2.10 - Iván Molina

Apesar de pertencer à etnia quéchua, povo andino que está presente na Bolívia, Peru, Chile e Argentina mas não no Brasil, acho importante registrar um verbete sobre este cineasta boliviano em virtude do seu grande envolvimento no audiovisual da região Centro-Oeste e influência reconhecida por imensa quantidade de videastas ameríndios. Juan Iván Molina Velasquez é o principal mentor da ASCURI e lentamente vem se tornando um profissional

[293] Foram 1.500 Kits compostos por dois CDs e um livreto com 100 músicas gravadas por 50 artistas, além de informações completas e imagens dos músicos que participaram do projeto, fotos, fichas técnicas das músicas e contato dos envolvidos. Foi desenvolvido para fortalecer e divulgar a música sul-mato-grossense dos mais variados gêneros e distribuído em rádios, jornais e Fundações de Cultura de Mato Grosso do Sul e do país, reduzindo a distância os músicos e os ouvintes, conforme o então diretor-presidente da Fundação de Cultura de MS, Américo Calheiros. Disponível em: <https://www.progresso.com.br/variedades/bebes-e-criancas/jovens-conscientes-no-kit-de-difusao/84936/>. Acesso em: 15 out. 2023.

[294] Disponível em: <https://www.progresso.com.br/variedades/bebes-e-criancas/jovens-conscientes-no-kit-de-difusao/84936/>. Acesso em: 15 out. 2023.

[295] Página do Palco MP3 na rede Youtube disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCdpHWATcbBr47v4Opl6CVTg>. Acesso em: 15 out. 2023.

[296] Disponível em: <https://www.progresso.com.br/variedades/bebes-e-criancas/jovens-conscientes-no-kit-de-difusao/84936/>. Acesso em: 15 out. 2023.

respeitado e referência na academia e no meio audiovisual. Formou-se na *Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de Los Baños* (EICTV) em Cuba, onde teve aulas com o renomado escritor Gabriel Garcia Marques e também estudou cinema no Canadá, tendo mais de 30 anos de experiência em cinema e audiovisual.

Ivan estudou sociologia na *Universidade Superior de San Andrés* (UMSA), Bolívia, e na *Universidade Centroamericana* (UCA), Nicarágua, e também tem experiência com jornalismo, é membro da comissão do DOCTV e já foi até reconhecido com um prêmio na Itália por seus trabalhos com jovens. Realizador de documentários desde 1989, já trabalhou em Alicante (Espanha) na nova proposta do canal *Cetelmon* e esteve ligado à *Radiodifusão-Televisão Francesa* (RTF) em Paris (França). No campo da formação, fez parte da primeira equipe de facilitadores do Plano de Comunicação Audiovisual Indígena (CEFREC-CAIB). Em 1994, também foi consultor de projetos audiovisuais para a América Latina, em Banff, Canadá. De 2004 a 2006, foi diretor acadêmico da Escola de Cinema e Artes Audiovisuais (ECA), em La Paz. De 2007 a 2011 e de 2016 a 2018, foi diretor-geral da Escola de Cinema. Paralelamente, foi coordenador dos projetos de treinamento no Mato Grosso do Sul e um dos fundadores da ASCURI. Do ponto de vista da realização, inclina-se ao documentário testemunhal e participativo, em defesa dos direitos humanos, dos direitos dos povos indígenas e dos direitos das crianças, jovens e mulheres[297].

Realizador independente, também é ativista no movimento pela luta cocaleira, pela valorização da ancestralidade andina. Esteve exilado do Chile durante a ditadura (1964-1982) e fez parte da fundação do *Movimento al Socialismo* (MAS) (Galache, 2017, p.57-58). Conforme o site Retina Latina[298], Iván nasceu em 1963 e

> desde 1989 dedica-se ao cinema documental, agregando mais de duzentos títulos em diferentes formatos e gêneros. Trabalhou em Alicante, Espanha, e na RTF em Paris, França. No campo da educação e formação, desde 1990, tem-se concentrado na colaboração com os povos indígenas, nações nativas e jovens urbanos. Em 1994, assessorou projetos audiovisuais em Banff, Canadá, para a América Latina. Desde 2003 é membro fundador e conselheiro permanente da Escola de Cinema e Artes Audiovisuais de La Paz, atuando como diretor e professor. Além disso, foi

[297] Cf.: <https://fecci.com.br/fecci-lab/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

[298] Plataforma digital de cooperação internacional para assistir ao cinema latino-americano, de acesso público e gratuito para cidadãos da América Latina e do Caribe. Na sua implementação contou com o apoio do Banco Interamericano de Desenvolvimento-BID e atualmente conta com o apoio do Fundo Internacional para a Diversidade Cultural da UNESCO. Desenvolvido por entidades da Bolívia, Equador, Peru, México, Uruguai e Colômbia. Disponível em: <https://www.retinalatina.org/acerca-de-retina-latina/>. Acesso em: 10 maio 2024.

> coordenador de projetos no Mato Grosso do Sul e membro fundador da ASCURI no Brasil desde 2008. É assessor do projeto de formação do Festival Internacional de Cinema de Santa Cruz, 100×100, FENAVID, há mais de dez anos. Com especial inclinação para o documentário testemunhal e participativo, defende os Direitos Humanos, os povos indígenas, as crianças, os jovens, as mulheres e a Mãe Terra. Recebeu reconhecimento do Ministério da Cultura e do CONACINE por sua contribuição à cinematografia e audiovisual boliviano. Foi jurado em vários festivais na América Latina, incluindo o Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano em Havana, Cuba, e em Fica, Goiás, Brasil. Também atuou como curador e facilitador de oficinas com povos indígenas na FAM, Floripa, Brasil[299].

Ivan faz um cinema, geralmente documentário, que fala dos direitos, da identidade, da diversidade, da força da língua, da terra e território. Acredita em um cinema que se faça junto, coletivamente com envolvimento das comunidades. Neste sentido, para que o cinema seja diverso, Iván Molina entende que, tal como se busca uma soberania alimentar, é preciso buscar uma soberania também no campo do cinema[300].

É preciso que os povos indígenas possam produzir os seus filmes a sua maneira e para isso são necessários investimentos e autonomia na gestão destes projetos. Uma das figuras centrais a frente do "*Cine Sin fronteras*", ele tem uma concepção de cinema com críticas potentes ao modelo de cinema convencional homogêneo, branco e colonizador, que não considera as diferentes perspectivas sobre a vida.

Ao defender um cinema produzido por cineastas indígenas, Iván Molina pugna por uma representatividade indígena e a ampliação dos olhares sobre o mundo. "Não fazemos o cinema para nós mesmos, nem para críticos de cinema e nem para festivais. O cinema é feito para apaixonar o público, contar que a vida é bela e que vale a pena viver. O público sempre espera sonhar em uma sala de cinema" (Molina *apud* Gorges, 2022, p. 137-138).

2.2.2.11 - Jovens Indígenas Guarani-Kaiowá em Ação (JIGA) – Professor Ismael Morel

O grupo de indígenas[301]envolvido com o audiovisual, dança e esporte em MS é uma organização da sociedade civil de interesse público (OSCIP) sediada em Amambai[302], MS.

[299] Disponível em: <https://www.retinalatina.org/person/ivan-molina/>. Acesso em: 10 maio 2024. Tradução do autor.

[300] Cf.: Entrevista para "Cine Entre Mundos : da aldeia para o mundo" disponível a partir de 19:30 em: <https://www.youtube.com/watch?v=reBHxFz8V1Y>. Acesso em 18 nov. 2023.

[301] Página na rede social *Facebook* do JIGA disponível em: <https://www.facebook.com/jiga.amambai>. Acesso em 01 jun. 2015.

[302] Município com cerca de 35.000 habitantes, situada na região centro-sul do estado, na faixa de fronteira,

Seu principal mentor é o professor e ex-vereador kaiowá Ismael Morel, além de graduandos e estudantes do ensino médio e fundamental da aldeia, com dezenas de adolescentes envolvidos no trabalho. Ismael informou-me em entrevista que o grupo é mais ligado à dança e esportes, edita um jornal impresso, organiza campeonatos esportivos e tem um filme postado na rede social Facebook, além de vários depoimentos curtos (que ele não considera como filmes).

Ele é graduado em Educação Física e Especialista em Psicomotricidade na Educação Infantil[303], chegou a cursar mas não terminou o mestrado em história pela UFGD, coordena desde 2003 o JOIND[304] (Jogos de Integração Indígena) e, em 2006, recebeu os prêmios "Educador Nota Dez[305]" da Fundação Victor Cívita e o "Prêmio Culturas Indígenas 4ª. Edição Raoni Metuktire[306]" do Ministério da Cultura, por ter promovido a revitalização da dança na comunidade indígena de Amambai, MS.

As atividades que resultaram no JIGA começaram em 2005 com o Grupo de Dança *Arandu*[307] e em 2009 foi oficializada a associação cuja sede é a casa de Ismael. Também foi montado um cineclube na aldeia e nas noites de sábado são exibidas as gravações do grupo e produções de temática indígena de outros povos e estados da federação. Ismael, que foi um dos debatedores da edição de Campo Grande do Vídeo Índio Brasil 2014 que aconteceu em maio de 2015 no Armazém Cultural Helena Meireles em Campo Grande, MS, iniciou-se no audiovisual no *Avá Marandu* (2010) e participou dos encontros e das oficinas do Fórum sobre Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA) com a Associação dos Realizadores Indígenas (ASCURI).

Também participou do projeto "Memórias do Futuro", realizado pelo Espaço Imaginário[308]

---

distante 360 km da capital Campo Grande, e 50 km da divisa com o Paraguai.

303 Disponível em: <https://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do;jsessionid=047A97C0BBE4E82EFC157C285441C731.buscatextual_0#>. Acesso em: 11 out. 2023.

304 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6bKDiKRGoCw>; e em: <https://www.amambainoticias.com.br/2015/01/06/jogos-indigenas-de-amambai-tem-inicio-na-proxima-sexta-feira-9/>. Acesso em: 12 out. 2023.

305 Disponível em: <https://premioeducadornota10.org/vencedores-de-2006/>. Acesso em 12 out. 2023.

306 Disponível em:<http://www.transparencia.mpf.mp.br/conteudo/diarios-e-boletins/diario-oficial-da-uniao-1/2013/dou1_2013_06_13.pdf>. Acesso em: 12 out. 2023.

307 *Arandu* é a junção de três palavras em guarani: *ara* (tempo) *hendu* (escutar) *arandu* (sábio) - a arte de perceber o tempo (Morel, Ismael. Entrevista ao autor).

308 Desenvolvido por Lia Mattos e Alexandre Basso em Campo Grande, MS, é um "centro de cultura da infância que propõe a convivência da criança com a sua essência criativa e saudável". Disponível em:

e pelo Pontão de Cultura Guaicuru[309] (2013) que, conforme a página do projeto na internet, "pesquisa a cultura da infância do Brasil através de um processo de sensibilização do olhar investigativo e criativo de jovens, educadores e crianças", através do qual jovens e crianças indígenas realizaram dezenas de pequenos vídeos disponibilizados na rede social Facebook.

Em 2018 ele intermediou a participação da comunidade indígena de Amambai na realização de oficinas de teatro com jovens guaranis oferecidas pela companhia *La Casa Incierta* – grupo de teatro premiado internacionalmente – que, nas oficinas, foram estimulados a externarem suas emoções, e resultaram em mostras e espetáculos[310] exibidos em Dourados, MS e em Brasília, DF. O evento foi um desdobramento do projeto "Guarani Periférico", produção desta Cia., em apresentações do espetáculo "A geometria dos sonhos", feitas em abril de 2015, para a comunidade da aldeia guarani kaiowá de Amambai. Em 2020 foi pesquisador indígena do documentário realizado pela Escola Nacional de Saúde Púbica da Fundação Osvaldo Cruz *Mboraihu* (O espírito que nos une)[311]. Atualmente Ismael participa do grupo de pesquisa Acervo *Pohã Nana*, Plantas Medicinais, fortalecimento, território e memória[312], e da produção do CD de música Arandu *Jajerojy jevy javya jova haguã* (Dancemos novamente para sermos felizes)[313].

Ismael afirmou, em entrevista, que, em função das suas atividades como professor e de seu envolvimento com a dança, o esporte e o audiovisual ele terminou, involuntariamente, transformando-se numa espécie de referência na comunidade – embora inicialmente não tivesse este objetivo – e percebe que seu trabalho se tornou importante tanto para pessoas de dentro como de fora de sua aldeia. Esta declaração de Ismael confirma a colocação de Klein (2013) sobre o surgimento de um novo tipo de liderança que têm emergido e conseguido espaço em várias comunidades indígenas de Mato Grosso do Sul nas últimas décadas, ao lado

<http://www.memoriasdofuturo.com.br/oprojeto>; e: <https://www.facebook.com/EspacoImaginario.ms>. Acesso em: 01 jun. 2015.

309 Também encontrado com a grafia "Pontão de Cultura Guaikuru" em publicações do próprio ponto de cultura. Disponível em: <http://pontaodeculturaguaicuru.blogspot.com/>. Acesso em 15 out. 2023.

310 Disponível em: <https://portal.ufgd.edu.br/noticias/yvy-nee---a-fala-da-terra-sera-apresentada-no-teatro-municipal->. Acesso em: 11 out. 2023.

311 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ii68cdyBfRs&t=21s>. Acesso em: 10 maio 2024.

312 Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/livros/poha-nana-nanombarete-tekoha-guarani-ha-kaiowa-arandu-rehegua-plantas-medicinais>. Acesso em: 10 maio 2024.

313 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LLIqkSTq0B0> e em: <https://pt.slideshare.net/slideshow/cultura-indgena-36272831/36272831>. Acesso em: 10 maio 2024.

dos capitães, caciques e rezadores tradicionais, com a formação de novos professores e a demanda por aprofundar sua formação no ensino superior (Klein, 2013, p. 54). Com o nome pelo qual é conhecido, Ismael Kaiowá se candidatou a vereador pelo PMDB em 2016 e foi um dos raros ameríndios eleitos no país. Exerceu mandato até 2020 quando desistiu de candidatar-se à reeleição por motivos pessoais[314]. Atualmente[315], é coordenador esportivo na Secretaria Municipal de Assuntos Indígenas (Seind) no município de Amambai e está envolvido com os projetos do Fórum Nacional de Politicas Esportivos Indígenas, Núcleos Audiovisuais Indígenas com ameríndios de várias regiões do país.

2.2.2.12 – Michele Kaiowá

Michele Perito Concianza é egressa da ASCURI e atual (2023) parceira de Daniela Jorge João e acredito que também possa ser considerada uma legítima representante da segunda geração de videastas ameríndios de MS. Além de atuar como produtora Michele já ministrou oficinas de audiovisual em diversas Terras Indígenas como os mbya da aldeia Sapukai, em Angra dos Reis, RJ, os guató da Ilha Ínsua em Corumba, MS, os arará shawãdawa no Acre. É formada em direção pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro[316] nos anos 2018 e 2019 no Rio de Janeiro. Seu trabalho visa criar estratégias de resistência e existência para os povos indígenas do Mato Grosso do Sul, fortalecendo a luta pelo território tradicional e pela democracia midiática.

Participou do projeto *Nhemongueta Kunhã Mbarete*, uma troca de videocartas entre três mulheres indígenas e uma não indígena, sob a perspectiva afetiva, etnofilosófica e crítica perante o processo de isolamento social e o universo que as permeava, junto de Graciela Guarani (cineasta e produtora cultural), Patrícia Ferreira Pará Yxapy (professora e cineasta) e Sophia Pinheiro (artista visual, professora e pesquisadora), pelo Instituto Moreira Salles, durante a pandemia de COVID-19[317]. Como professora de audiovisual, ministrou oficina pelo Instituto Catitu para a etnia Shawãdawa, da Aldeia Foz Nilo, no Acre, em 2022. É professora

[314] Disponível em: <https://www.amambainoticias.com.br/2020/12/26/indigena-usa-trajes-tipicos-para-despedir-se-de-mandado-como-vereador/>. Acesso em: 12 out. 2023.

[315] Entrevista ao autor em maio de 2024.

[316] Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=-K6F9e-K720>. Acesso em: 18 nov. 2023.

[317] Cf.: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

da Escola Municipal Pai Chiquito na aldeia Panambizinho[318] e também é comunicadora da Retomada Aty Jovem (RAJ)[319]. Participou da Mostra Paralela do I Festival de Cinema e Cultura Indígena[320] com o curta "Experiência Indígena Pngati Guarani Kaiowá[321]" de 2022. Michele também faz parte da "Katahirine[322]", primeira Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas do Brasil

2.2.2.13 - Ponto de Cultura Teko Arandu

No município de Caarapó[323], de apenas 52 anos, a Terra Indígena de mesmo nome, fundada em 1924 pelo SPI, fica distante cerca de 17 km da cidade, com 3.594 ha. e 4.701 habitantes[324]. Nela está a Aldeia Te´ýikue, que conta com o antigo Ponto de Cultura Teko Arandu[325], com uma Escola Estadual de Ensino Médio Yvy Poty, e uma Escola Municipal Ñandejara-Polo, ao qual estava vinculado o Ponto de Cultura.

Inaugurado em 2008, o Ponto de cultura é um dos resultados de diversas articulações, convênios, parcerias ações e projetos como: o Curso de Formação de Professores Guarani e Kaiowá em nível Médio – Magistério Ára Verá e Teko Arandu; a Rede de Saberes[326] (Programa de Permanência de acadêmicos indígenas na universidade, financiado pela Fundação Ford); o CEDoc Teko Arandu; que nas décadas recentes foram desenvolvidos por diversos atores como a Faculdade Intercultural Indígena (FAIND) da Universidade Federal da

---

318 Cf.: <https://www.facebook.com/institutomoreirasalles/videos/-ims-convida-para-conversar-com-graciela-guarani-kamikia-kis%C3%Aadj%C3%AA-michele-kaiow%C3%A1-/2045660465591882/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

319 Cf.: <https://katahirine.org.br/ela/michele-perito-concianza-kaiowa/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

320 Disponível em: <https://fecci.com.br/filmes-do-festival/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

321 "**Experiência Indígena Pngati Guarani Kaiowá**". Ano: 2022. Duração: 12'. Sinopse: Parte de um projeto para a documentação de ações de proteção e uso sustentável dos recursos naturais das terras indígenas, o filme retrata a experiência de uma comunidade guarani-kaiowá no enfrentamento a doenças e à pandemia de Covid-19, com o auxílio de rezas, ervas e plantas tradicionais do território. Direção: Michele Kaiowá.

322 Disponível em: <https://katahirine.org.br/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

323 Situado no cone sul de MS, na faixa de fronteira, tem cerca de 30.000 habitantes, dista 273 km da capital e 117 km da divisa com o Paraguai.

324 Disponível em: <http://ti.socioambiental.org/pt-br/#!/pt-br/terras-indigenas/3627>. Acesso em 01 maio 2015.

325 Disponível em: <https://olharescruzadosdiversidade.wordpress.com/aldeia-guarani-kaiowa-tey-kue/>. Acesso em: 15 out. 2023.

326 Disponível em: <https://neppi.eco.br/rede-de-saberes/>. Acesso em: 06 nov. 2023.

Grande Dourados (UFGD); a Universidade Católica Dom Bosco (UCDB); o Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas da UCDB (NEPPI); a Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, o Ministério da Educação (MEC), a Fundação Nacional do Índio (FUNAI); o Ministério das Comunicações (MINC); o Programa de Apoio à Formação Superior e Licenciaturas Interculturais Indígenas (PROLIND); a Universidade Federal de MS (UFMS); a SED/MS; dentre outros[327].

Lídio Cavanha, Devanildo Ramires, Renata Castelão, Eliel Benites, Otoniel Ricardo, Edson Alencar, dentre outros, são professores indígenas que estão ou estiveram de alguma forma relacionados ao Ponto de Cultura e à escola Ñandejara-polo, além de inúmeros professores não indígenas, indigenistas e ativistas, e são os principais responsáveis pela atuação diferenciada e pelos resultados obtidos por estas ações e pelo ponto (Benites; Nascimento, 2013; Nogueira, 2015).

O Professor Dr. Eliel Benites[328], Diretor da Faculdade intercultural indígena Faind/UFGD, talvez seja o mais conhecido destes professores e tem uma história de vida que se confunde com a da educação indígena de MS. Ele participou ativamente do Movimento dos Professores Guarani/Kaiowá do estado, ajudou a construir a proposta pedagógica do Curso Normal em nível médio – Ára Verá, foi um dos formandos da primeira turma em 2003 e da Licenciatura Indígena – Teko Arandu, pela UFGD, em 2011, área específica de Ciências da Natureza. É membro da ASCURI e também do Movimento e Comissão dos Professores Indígenas Guarani Kaiowá do Mato Grosso do Sul. Desde julho de 2013 atua como professor efetivo no Curso da Licenciatura Intercultural Teko Arandu da UFGD e, talvez, tenha sido o primeiro indígena da etnia kaiowá a ser aprovado em concurso para professor em uma universidade federal. Em entrevista ele conta seu trajeto:

---

[327] Uma equipe de pesquisadores da Universidade de São Paulo (USP) disponibiliza o site "Ensino Superior Indígena" que tem informações sobre como são articulados alguns destes projetos e ações. Disponível em: < https://ensinosuperiorindigena.wordpress.com/>. Acesso em 01 maio 2023.

[328] Doutor em Geografia pela Universidade Federal da Grande Dourados; Mestre em Educação pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB); Graduado em licenciatura indígena pela UFGD na área de ciências da natureza; Presidente do Conselho Diretor da Faculdade Intercultural Indígena (FAIND/UFGD). É membro do movimento e Comissão dos Professores Indígenas Guarani Kaiowá de MS, videasta e membro fundador da ASCURI. Nasceu na Terra Indígena Te'ýikue, município de Caarapó, MS, começou como professor tradutor em 1996 acompanhando Antônio Brand, em 1997 passou a lecionar como professor indígena e em 2013 como professor efetivo no Curso da Licenciatura Intercultural Teko Arandu da UFGD. Atualmente (novembro de 2023), é Diretor do Departamento de Línguas e Memória do Ministério dos Povos Indígenas (MPI). Disponível em: <https://infoamazonia.org/2023/04/10/ministerio-deve-retomar-trabalho-da-comissao-nacional-da-verdade-com-povos-indigenas/>. Acesso em: 03 nov. 2023.

> [...] desde os 17 anos, aliás, eu trabalhava desde o início com a primeira experiência de alfabetização na língua Guarani, que é a proposta em 1997, implantação da educação indígena através da alfabetização na língua guarani. Minha sala foi experimental na aldeia, o pessoal, [o historiador Antonio] Brand, estiveram bastante aqui, sempre trabalhei com ele, trabalho na educação. Então eu convivo muito com os pesquisadores, linguistas, antropólogos, historiadores; com agrônomos tivemos uma experiência muito interessante de agrofloresta, sustentabilidade, educação ambiental; então já venho com essa vivência. E, recentemente, passei no concurso da UFGD [...] minha trajetória está justamente no contexto da implantação da educação indígena no estado, a partir da experiência de Caarapó, nesse movimento dos professores (Benites, Eliel. Entrevista ao autor).

Ao oferecer aos alunos conteúdo e práticas inovadoras, tentando implementar de forma efetiva as diretrizes e legislações que regulamentam a educação escolar indígena não somente nos currículos, relatórios e papéis, mas na prática diária, a escola Ñandejara-polo parece ter uma atuação relativamente diferente de boa parte das escolas do estado de MS. A escola procura contemplar a realidade dos alunos kaiowá e guarani com ações como uma Unidade Experimental onde professores indígenas e uma agrônoma do Programa Conjunto de Segurança Alimentar e Nutricional de Mulheres e Crianças Indígenas[329] (PCSAN) fazem o cultivo de vários alimentos para complementar a merenda escolar. Procuram sensibilizar os alunos da "importância da alimentação tradicional para a produção de saúde no nosso organismo e no território", conforme alerta Inair Gomes Lopes (2022, p. 14-15).

A participação eventual de anciões e rezadores (*Ñanderus* e *Ñandezys* se forem kaiowá ou guarani, e *Koexumoneti* se for terena) durante os trabalhos escolares – como propõe Aguilera de Souza (2021) quando afirma que a "visão das *Nhandesys* sobre a pedagogia indígena, presente nas famílias tradicionais devem entrar também nas escolas indígenas" (Souza, 2021, p. 70-79); junto de um calendário escolar que pauta algumas atividades comunitárias locais como o "dia do plantio", em que *Ñanderus* benzem as sementes em atividade escolar; e da "Orquestra Guarani de Violões[330]; dentre inúmeras outras iniciativas, coerentes com sua natureza de escola em território indígena, a tornam um referencial no estado (Benites; Nascimento, 2013).

Conforme Eliel Benites, apesar da infraestrutura e dos recursos tecnológicos precisarem de

---

[329] Parceria entre as Nações Unidas e o Governo brasileiro para garantir os direitos à saúde e à alimentação saudável para a população indígena das regiões do Alto Rio Solimões (AM) e em Dourados (MS), iniciado em 2011 durante o primeiro governo de Dilma Rousseff. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/57580-brasil-e-onu-desenvolvem-programa-nutricional-para-ind%C3%Adgenas>. Acesso em: 11 nov. 2023.

[330] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8h9yDFHPaT4>. Acesso em: 15 out. 2023.

melhorias e incrementos, o Ponto de Cultura Teko Arandu, que está instalado na escola e tem vínculo com ela, traz no seu viés de atuação com as tecnologias da informação e comunicação e na lida com o audiovisual a mesma inspiração e existe o objetivo da utilização dos recursos existentes para o desenvolvimento de uma visão crítica e reflexiva da relação com eles e a forma como os indígenas se apropriam dos mesmos.

Apesar de não haver negação da criação de obras para consumo externo, existe uma preocupação de ensinar as chamadas novas tecnologias, porém sem torná-las um objetivo em si, e em não dar prioridade para a criação para o público não indígena. Haveria a ideia de que, grosso modo, ao usar a tecnologia e o audiovisual para registrar a cultura kaiowá e guarani para o "consumo interno" da escola e da comunidade, aconteceria simultaneamente, de forma espontânea, um fortalecimento dessa cultura, porém ao mesmo tempo uma ressignificação da mesma, que de alguma forma estaria sendo, paradoxalmente, atualizada e resgatada. Como exemplo, Eliel Benites refere-se a um dos trabalhos realizado pelos alunos:

> O que é a natureza para o Kaiowá Guarani? Os elementos da natureza estão sendo um problema para o Kaiowá hoje, o impacto ambiental etc. Então, o que fazer? Só mostrar o problema? Tem a solução, mostrar também a solução do problema, esta é a ideia. [...] É muito interessante: nas entrevistas com a câmera eles aprendem muito, ou seja, as novas tecnologias, a câmera acaba potencializando a aprendizagem indígena. Por exemplo, uma coisa que ficou distante, [a relação entre] o jovem e o mais velho: quando você produz o material, eles se aproximam, ou seja, a câmera é um elemento que vai retomando [a relação], é uma ponte. A nova tecnologia, e o que vem com ela, cheio de máquinas modernas etc. e tal, nada contra ela, mas o conteúdo em volta é tradicional, é muito interessante isso! Na edição [dos vídeos] o sujeito fica vendo, vendo, revendo aquilo... os cantos, na reza do *Jerosy*, por exemplo, muitos cantos são repetidos até o amanhecer. Então, nas novas tecnologias, na ilha de edição também acontece isso, e ele acaba gravando [na memória] os cantos. A mídia, se você trabalhar ela de uma forma consciente, ela tem muita força, para ajudar, mas se você trabalhar ela de uma forma inconsequente, ela traz muita coisa ruim! (Benites, Eliel. Entrevista ao autor).

2.2.2.14 - Sidney de Albuquerque e Ponto de Cultura Indígena Yokone Kopenoti

Sidney graduou em jornalismo pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) em 2011, teve formação no audiovisual através da universidade e também por meio de diversas oficinas, seminários, festivais etc. É morador da aldeia[331] Marçal de Souza[332] (cujo nome

[331] A aldeia Marçal de Souza com frequência é anunciada como a primeira aldeia urbana do Brasil, informação, porém, equivocada, pois a aldeia Aldeinha, em Anastácio, MS, é anterior à década de 1980, e a aldeia Tereré em Sidrolândia, MS, tem quase 100 anos de existência.

[332] Marçal de Souza Tupã-i, ou Tupã-Y (pequeno Deus) - (24/12/1920, Rincão Júlio, Ponta Porã, MS,

homenageia o líder guarani assassinado em 1983) que fica no Bairro Tiradentes, periferia da capital de MS, construída na década de 1990, sendo que a maioria de seus moradores da etnia terena. A aldeia é composta por pequenas casas de alvenaria, algumas com o telhado em formato circular. No centro da aldeia existe o Memorial da Cultura Indígena, uma construção composta de uma estrutura geodésica moderna coberta por palha que compõem duas grandes ocas e um mezanino que, vistas do alto, têm o formato de uma ema, ave sagrada para os terena. As paredes do memorial têm grafismos e janelas estilizadas por motivos simbólicos das culturas indígenas de MS, e ele abriga fotos, objetos, artesanato e cerâmicas de várias etnias que podem ser adquiridos por visitantes. O Ponto de Cultura Indígena Yokone Kopenoti[333] (“Vem cá parente”, na língua terena) está instalado na aldeia urbana Marçal de

assassinado em 25/11/1983, Aldeia Campestre, MS), foi um líder da etnia guarani Ñandeva, condecorado com a honra de Herói Nacional do Brasil pelo Governo Federal. Aos 3 anos mudou-se para a aldeia de Te’yikue, Caarapó. Órfão aos 8 anos, passa a morar na *Nhanderoga*, nome dado a orfanatos de crianças indígenas, na Missão Caiuá, área indígena de Dourados. Aos 12 anos vai com um casal de missionários para Campo Grande. Conhece um oficial do Exército que o leva para o Recife, onde realiza trabalho braçal em troca de comida, roupa e estudo. De volta a Dourados, é contratado pela Missão Caiuá como professor de crianças órfãs e intérprete de guarani. Em 1959 faz um curso na Organização Mundial de Saúde (OMS) e forma-se atendente de enfermagem, profissão que exerce até a morte. Desde o início dos anos 70 denuncia a expropriação de terras indígenas, a exploração ilegal de madeira, a escravização de índios e o tráfico de meninas indígenas. Vítima de perseguições, em 1978 é expulso de Dourados pela FUNAI e volta a morar na aldeia Te'ýikue. Nesse ano, novamente transferido pela FUNAI, vai para a aldeia de Mbarakaju, em Antônio João. Em 1980, é escolhido representante da comunidade indígena para discursar em homenagem ao papa João Paulo II durante sua primeira visita ao Brasil. Ele afirmou em discurso ao pontífice: "Nossas terras são invadidas, nossas terras são tomadas, os nossos territórios são invadidos... Dizem que o Brasil foi descoberto. O Brasil não foi descoberto não, o Brasil foi invadido e tomado dos indígenas do Brasil. Essa é a verdadeira história". No mesmo ano, envolve-se na luta pela posse de terras na área indígena de Pirakuá, em Bela Vista. A demarcação é contestada pelo fazendeiro Astúrio Monteiro de Lima e seu filho Líbero Monteiro, que consideram a região parte de sua propriedade. Após diversas ameaças e agressões, em 1983, Tupã-Y é assassinado a tiros no rancho de sua casa, na aldeia Campestre. Os acusados do crime, Líbero Monteiro de Lima e Rômulo Gamarra, defendidos pelo advogado Renê Siufi (reputado por atuar na defesa de réus abastados, acusados de envolvimento com contrabando, corrupção, máfia, jogo do bicho e outros) foram absolvidos em julgamento realizado somente dez anos depois, em 1993. Um pouco antes da sua morte ele teria dito: "Sou uma pessoa marcada para morrer, mas por uma causa justa a gente morre...". Marçal de Souza, Tupã-Y, foi defensor dos povos nativos da América do Sul e um dos líderes precursores das lutas dos guaranis pela recuperação e pelo reconhecimento de seus territórios ancestrais. Foi também um dos criadores do movimento indígena brasileiro, tendo sido um dos fundadores e participado da primeira diretoria da União das Nações Indígenas (UNI), entidade que congrega indígenas brasileiros, fundada em 1980. TETILA, José Laerte. Marçal de Souza Tupa'i "Uma voz que não se cala". Campo Grande: UFMS, s/d.; Centro de Documentação e Biblioteca Digital Indígena Teko Arandu. Dossiê Marçal Guarani. Disponível em: www.neppi.org. Acesso em 14 out. 2008; PINHEIRO, Evandro Santos. "Marçal de Souza O Banguela dos Labios de Mel”. Dourados-MS, 2008. MARÇAL DE SOUZA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Mar%C3%A7al_de_Souza&oldid=66204269>. Acesso em: 5 jul. 2023.

[333] O Ponto de Cultura foi inaugurado em 09 de agosto de 2011, numa iniciativa das lideranças indígenas em parceria com a Prefeitura Municipal de Campo Grande, MS, Fundação Municipal de Cultura, Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura, Fundação Nacional do Índio, Articulação dos Povos Indígenas do Pantanal (Arpipan), Comitê Intertribal Memória e Ciência Indígena (ITC), Museu das Culturas Dom Bosco, Conselho Municipal de Defesa dos Direitos dos Povos Indígenas de Campo Grande (CMDDI) e Instituto de

Souza, e é administrado pela esposa de Sidney, a artesã Silvana Dias de Souza Albuquerque. Silvana Terena, como é conhecida, foi Subsecretária de Políticas Públicas Para Populações Indígenas, subordinada à Secretaria de Estado de Direitos Humanos, Assistência Social e Trabalho do governo estadual durante a gestão do governador Reinaldo Azambuja, e também candidata não eleita a deputada federal pelo PPS em 2014 e a vereadora pelo CIDADANIA em 2018.

Durante sua graduação Sidney fez parte do NEPPI, Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas da UCDB, órgão de natureza executiva que coordena vários programas e projetos de pesquisa e extensão voltados para a população indígena de MS. Criado em 1995, organiza o Programa Kaiowá/Guarani e o Programa Terena, de pesquisa e intervenção, desenvolvidos junto aos índios. Também são vinculados ao NEPPI: a Revista Tellus, destinada à publicação de resultados de pesquisa e documentação sobre indígenas; o Centro de Documentação e Biblioteca Digital Indígena Teko Arandu, que registra, arquiva, e disponibiliza documentação primária e secundária; além do Programa Rede de Saberes[334], que apoia a permanência de indígenas no ensino superior[335].

Uma reportagem sobre a trajetória do finado historiador professor Dr. Antônio Brand (ex-coordenador do NEPPI) foi um dos primeiros trabalhos realizados por Sidney no NEPPI com um documentário sobre o Acampamento Terra Livre, realizado em 2010 em Campo Grande, MS e uma reportagem sobre acadêmicos de Roraima e Mato Grosso do Sul. Em 2009 participou da "Oficina Itinerante de Vídeo Tela Brasil"[336], financiada pela Petrobras, em que colaborou na realização do curta "*Kohixoti Kipaé*" (Dança da Ema), ficção que mostra "um avô repassando ao neto a história da Dança da Ema, e revelando a degradação da cultura indígena[337]". Também participou das oficinas de todos os festivais Vídeo Índio Brasil em Campo Grande, e de parte das oficinas do curso "Projeto Mídias Contemporâneas Narrativas

Sociedades Pró-Saudáveis (IBISS). A coordenação geral do ponto é de Silvana Dias de Souza de Albuquerque, o agente cultural é Lísio Lilio, os monitores: Sidney de Albuquerque e Jonivaldo Alcântara Pinto (Corrêa, 2015).

334 Sobre o projeto "Rede de Saberes – Permanência de Acadêmicos Indígenas no Ensino Superior" ver Luiz Ferreira e Landa (2020), disponível em: <https://doi.org/10.22409/mov.v7i13.40809>. Acesso em: 06 nov. 2023.

335 Disponível em: <https://site.ucdb.br/pesquisa-e-inovacao/6/grupos-e-nucleos-de-pesquisa/596/neppi/598/>. Acesso em: 02 jun. 2023.

336 Disponível em: <https://www.youtube.com/@oficinatelabrasil>. Acesso em: 09 fev. 2023.

337 Entrevista ao autor.

Populares”[338].

Nestas oficinas, Sidney frequentou aulas de diversos instrutores, inclusive do exterior, como o cineasta boliviano Iván Molina, e participou da realização de entrevistas com os participantes do primeiro festival; da entrevista “Uma aldeia na cidade” com a Cacique Enir, da aldeia Marçal de Souza (sogra de Sidney) no segundo festival; e de entrevista com o cacique Nito Nelson, da aldeia Água Bonita.

Através do ponto de cultura Yokone Kopenoti, do qual é monitor, Sidney participou da realização de diversas produções, como o vídeo institucional do Ponto, no final de 2011; o registro de uma oficina sobre agrofloresta do convênio FUNAI/GATI[339] na Aldeia Cachoeirinha, em Miranda, MS; e um documentário sobre a Trajetória dos povos indígenas e a situação vulnerável da população das aldeias urbanas de Campo Grande, MS – que foi exibido na câmara municipal no Dia dos Povos Indígenas e chocou os presentes que alegaram desconhecer a situação precária, a falta de recursos, saneamento e assistência pública nas mesmas. Em parceria com a Associação de Cinema e Vídeo de Mato Grosso do Sul (ACV/MS), o ponto também já ofereceu, em 2012, oficinas de audiovisual a crianças (Corrêa, 2015).

Sidney me informou em entrevista que tem muito material bruto captado de grande interesse, como uma cerimônia de um batizado de gêmeos kaiowá, ou imagens da ocupação da aldeia urbana Água Bonita, mas cuja produção está incompleta ou correndo o risco de se perder, pois está armazenado precariamente em fitas mini-DV ou em HDs de computadores defeituosos do Ponto de Cultura. Um dos filmes em que participou, em 2013, o curta “Uma lei para todas”, dirigido por Ana Patrícia Nassar, que ele filmou e editou, ganhou o prêmio do concurso de curtas inéditos sobre a Lei Maria da Penha, promovido pela Procuradoria Especial da Mulher em parceria com a TV Câmara e financiado pelo Banco Mundial. Este

[338] Curso de formação em produção audiovisual para cinema, TV e websérie composto por oito módulos, entre junho e novembro de 2010, promovido pelo Pontão de Cultura Guaicuru com apoio do programa Oi Novos Brasis do Oi Futuro.

[339] O Projeto Gestão Ambiental e Territorial Indígena (GATI), tem como objetivo o fortalecimento das práticas indígenas de manejo, uso sustentável e conservação dos recursos naturais e a inclusão social dos povos indígenas, consolidando a contribuição das Terras Indígenas como áreas essenciais para conservação da diversidade biológica e cultural nos biomas florestais brasileiros. O Projeto é uma realização conjunta entre o movimento indígena brasileiro, Fundação Nacional do Índio (Funai), Ministério do Meio Ambiente (MMA), The Nature Conservancy (TNC), Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e Fundo Mundial para o Meio Ambiente (GEF-Global Environment Facility). Disponível em: <http://cggamgati.funai.gov.br/index.php/projeto-gati/o-que-e-o-gati/ >. Acesso em: 01 jan. 2023.

documentário mostra a dificuldade na aplicação da lei para as mulheres indígenas de MS frente a recusa do atendimento nas delegacias do estado, e foi exibido na edição compacta do Vídeo Índio Brasil em 2015 em Campo Grande, MS (Corrêa, 2015).

2.2.2.15 - *Tekoha* Guaiviry

Localizados no município de Aral Moreira, no cone sul de MS, fronteira com o Paraguai, membros do *Tekoha* Guaiviry têm desenvolvido intercâmbio cultural, educacional e audiovisual com os *campi* da Universidade Federal de Minas Gerais desde o ano de 2012. Conforme projetos de pesquisas desenvolvidos e apoiados por professores e pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social e do Departamento de Comunicação Social da UFMG, lideranças, professores, rezadores e alunos guarani e kaiowá já puderam oferecer seus conhecimentos e cultura aos acadêmicos. Alguns dos professores envolvidos nos projetos de produção cinematográfica são: Daniel Lemes Vasquez, Rosicléia Almeida, Antônio Carlos Benites, Adenilda Brites[340].

Ao longo dos anos diversas oficinas, cursos, ações de pesquisa e extensão, artes visuais e outros têm sido realizados por acadêmicos e docentes de Minas Gerais em parceria com os indígenas. No *Tekoha* Guaiviry foram trabalhados processos cocriativos envolvendo oficinas de filmagem e oficinas de montagem, diferentemente do VNA, que trabalha mais oficinas de filmagem[341].

Algumas das ações realizadas foram: o Seminário Cosmociência Guarani, em Belo Horizonte, 2012; Programa de Extensão Imagem Canto Palavra nos Territórios Guarani e Kaiowá, em 2013; Blog do *Aty Guasu*[342]; proposta artística Bordados pela paz Guarani e Kaiowá Brasil[343]; entre 2014 e 2016 o curta-metragem *Ava Marangatu* (O ser sagrado)[344] e o longa-metragem *Ava Yvy Vera* (Terra do Povo do Raio)[345]; Projeto de Pesquisa e Inovação

---

340 Cf. OLIVEIRA, Luciana de, *apud* LANGER, Protásio Paulo. Orientações sobre a versão final [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <miguelangelocorrea@gmail.com> em 14 mar. 2024.

341 Ibid.

342 Disponível em : <http://atyguasu.blogspot.com/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

343 Disponível em: <https://www.facebook.com/bordadospelapazguaranikaiowabrasil>. Acesso em: 21 fev. 2022.

344 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OhKCrISKBUQ&t=899s>. Acesso em: 21 fev. 2022.

345 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UkoV-Lu-9Dw&t=1s>. Acesso em: 21 fev. 2024.

Regimes de Conhecimento e Formas de Vida na Universidade: experiência e experimentos cosmopolíticos em face de conhecimentos tradicionais e outras epistemologias do (in)visível relacionado à Formação Transversal em Saberes Tradicionais; *Ojuhu Ñe'e/Mbopaje Ñe'e* (Encontrar a Palavra / Encantar a Palavra) em 2016, ministrado pelo xamã Valdomiro Flores e seus assistentes tradutores Genito Gomes, Valmir Cabreira e Daniel Lemes Vasques (Oliveira, 2018).

Já foram produzidos seis filmes em projetos financiados por editais universitários, por prêmios obtidos pelos filmes em festivais de cinema ou exposições e pela Lei Paulo Gustavo: *Ava Marangatu* (2016); *Ava Yvy Vera* (2016); *Guahu'i Guyra Kuera* (2020); *Pohã Re'yi* (2020); *Yvy Pyte* (2019); *Ava Yvy Pyte Ygua* (2023)[346]. Também foi produzido o livro "*Ñe'e Tee Rekove*, Palavra Verdadeira Viva"[347].

Luciana de Oliveira (2018) coloca que a experiência com o audiovisual tem apontado para formas de autorrepresentação, bem como de geração de contranarrativas por kaiowás e guaranis, de onde sobressaem tanto o desejo de contar as histórias de que só eles são detentores (assassinatos de lideranças, os processos políticos/cosmológicos das retomadas e a vida cotidiana) como também o desejo de falar de sua cultura (aspectos rituais, valores, cultura material, saberes tradicionais). Sobre o longa-metragem *Ava Yvy Vera* (Terra do Povo do Raio, 2016, 52")[348], premiado nos festivais Cine Curumim (melhor documentário), Cachoeira.doc (melhor filme), prêmio aquisição do Canal Cine Brasil (Semana dos Realizadores), Prêmio pela Inovação da Narrativa Fotográfica (Semana/Júri Oficial), Prêmio Especial Cinema Compartilhado (Semana/Júri Jovem)[349], dirigido pelos moradores, jovens e lideranças do *Tekoha:* Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonatan Gomes, Joilson Brites, Sara Brites, Jhonn Nara Gomes, Dulcídio Gomes e Edna Ximenes, com equipe de professores e estudantes da UFMG, Luciana de Oliveira observa ser

> uma experiência viva de encontro de saberes que também pode ser pensada como processo comunicacional tensionador que abre caminhos para o jogo do múltiplo: a multiplicidade epistêmica e a multiplicidade de agências que a acondicionam. O

[346] Disponíveis em: <https://guaivirykaiowa.org/projetos-e-parcerias/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

[347] FLORES, Valdomiro; FLORES, Tereza Amarília; OLIVEIRA, Luciana de. ***Ñe'e Tee Rekove*, Palavra Verdadeira Viva**. Belo Horizonte, PPGCOM/Rumos Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/publicacao/nee-tee-rekove-palavra-verdadeira-viva/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

[348] Disponível em: <https://guaivirykaiowa.org/projetos-e-parcerias/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

[349] Disponível em: <https://guaivirykaiowa.org/projetos-e-parcerias/>. Acesso em: 05 fev. 2024.

> filme trata do processo de retomada ou autodemarcação do território do Guaiviry (Aral Moreia, MS) sem deixar de passar pelo acontecimento trágico do assassinato do líder Nísio Gomes (pai, avô, padrinho e parente dos membros da equipe realizadora). No entanto, o filme busca colocar foco na reativação do "modo verdadeiro" e "natural" de viver (*teko te'e* ou *teko porã*) dos kaiowas – o sonho de Nísio – experienciado na vida cotidiana, em meio à monocultura, com a preservação/ampliação das matas, reconstrução das casas, da casa de reza (*ongusu*), as festas de sociabilidade com seus cantos de propiciação (*kotyhy e ghahu*) bem como a escola que preserva o ensino dos conhecimentos tradicionais, a feitura dos alimentos e da bebida sagrada (*chicha*) e, antes de tudo, as rezas rituais (*ñembo'e/mburahei*), especialmente, a reza longa de todas as quintas-feiras (*mburahei puku*) (Oliveira, 2018, p. 124).

2.2.2.16 – *Tekohas*, Realizadores, associações e coletivos não localizados ou anônimos

Alguns grupos, videastas, e coletivos foram contatados e entrevistados em *off*, e por questão de segurança pessoal ou decisão política individual ou do grupo, solicitaram que não fossem identificados[350].

[350] PRÓXIMA PÁGINA: **Figura 08**: Grupo Teatral Maracangalha em oficina de audiovisual da ASCURI na Aldeia Piracuá. Fonte: O autor.

3 – A ASCURI, OS FILMES, AS HISTÓRIAS

Como discorri ao longo do primeiro capítulo, em diversos períodos de um passado de média duração aos quais temos algum tipo de acesso às ideias, reações, manifestações, comportamentos, construções, ataques, ponderações, fugas e outros movimentos físicos, sensoriais, intelectuais ou espirituais operadas pelos ameríndios, é possível perceber que tais atitudes não são estáticas, pontuais ou apenas reativas e submissas, mas sim geralmente carregam consigo algum tipo de consciência acerca de seu papel naquelas histórias. Em outras palavras: estão eivadas de historicidade. E não poderia ser diferente pois, conforme Lilia Moritz Schwarcz: "não há sociedades com temporalidade e outras sem, [...] não existiriam, no que tange à questão da historicidade, dois blocos: um impondo esquemas culturais e o outro absorvendo; um sendo destruído ou aculturado e outro resistindo e mantendo sua tradição imutável" (Schwarcz, 2013, p. 132). Lembrando Claude Leví-Strauss, Lilia observa que, no ocidente, a história teria a mesma centralidade que a cosmologia tem em outras sociedades, e que ela substitui e desempenha a mesma função que a mitologia.

Mais ou menos pelo mesmo ponto parece que Reinhart Koselleck (2014) passa quando recua até Heidegger ao problematizar o tempo e especular sobre as dificuldades teóricas da História:

> É uma ironia da história do significado de 'história' que, originalmente, a expressão 'história em si' ou 'história *par excellence*' se referisse justamente à indigência teórica da nossa ciência. Quando abrimos mão de pensar a história com determinados sujeitos e objetos relacionados a ela, a ciência da história foi forçada a se submeter a um sistema. A própria história e a filosofia da história eram sinônimas quando essas expressões surgiram, por volta de 1770. No decorrer do tempo, o componente meta-histórico dessas expressões foi absorvido pelo neologismo 'historicidade'. A atual discussão em torno da chamada historicidade enfrenta desafios teóricos que resultaram da crise do historicismo. O conceito de historicidade pretende deter o processo de relativização permanente do qual o historicismo era acusado. A historicidade absolutiza a relatividade, se me permitirem essa expressão um tanto absurda. Aqui, é evidente a influência de Heidegger, apesar de ele não ter feito muito para avançar o debate em nossa ciência. Já em Ser e tempo, ele abstrai quase completamente a história; a historicidade é uma categoria da existência humana, mas sem abordar estruturas interpessoais ou supraindividuais. Diante da temporalidade da história, Heidegger aponta o caminho da finitude da existência, mas não prossegue nele. Por isso, por trás do uso da fértil categoria da historicidade, jaz, de um lado, o perigo de uma ontologia trans-histórica da história[...]; de outro, na aplicação da filosofia de Heidegger à história - onde a filosofia passa a adquirir um tom escatológico como história do ser - , não por acaso transparecem esquemas histórico-filosóficos tradicionais de declínio e de ascensão. De toda forma, com a historicidade e as categorias a ela relacionadas, torna-se

> acessível uma teoria da história, uma metaciência da história que não investiga o movimento, mas a mobilidade, não a mudança no sentido concreto, mas a mutabilidade. Muitos critérios formais de ação e de sofrimentos históricos servem para decifrar a história de modo atemporal, num sentido transversal à própria história. [...] Elas remetem àquela finitude que, de certa forma, põe a história em movimento, mas sem determinar o conteúdo ou a direção desses movimentos. […] **A historicidade não deve delinear apenas as condições de possibilidade de histórias em si, mas também o lugar que a pesquisa histórica ocupa nisso. Ela livra o historiador da acusação de uma suposta subjetividade, da qual ele nunca escaparia, já que "a história" ultrapassa constantemente tanto o historiador quanto a ciência da história.** Aqui, a chamada transcendência da história refere-se àquele processo de ultrapassagem que força o historiador a reescrever a história continuamente. Com isso, a reformulação da história deixa de ser apenas uma correção de erros ou um ato de reparação, para tornar-se uma precondição da nossa profissão - contanto que a história da ciência histórica seja transcendente. Podemos então dizer: **assim como a antiga narrativa histórica - como arte da narração - desenvolveu suas próprias teorias da história, a ciência da história chegou hoje a um conceito de historicidade que delineia, concomitantemente, as condições de possibilidade da história em si e também da ciência da história** em sentido mais restrito (Koselleck, 2014, p. 278, grifo meu).

Anteriormente, nestes mesmos extratos, ao complexificar as reflexões sobre a questão da história do tempo presente, Koselleck (2014), que pautou boa parte de sua produção científica com a problematização histórica dos conceitos, já havia apontado a tibiez teórica da história, acusando sua dificuldade de diálogo com outras ciências, e sua obstinação na autorreferenciação na discussão do estatuto de cientificidade, quase parafraseando Seth (2013) ou Trouillot (2016):

> Desde o Iluminismo, existe a consciência de que cada historiografia depende das perguntas dirigidas a ela. Em outras palavras: a perspectiva histórica adquirida a partir do respectivo ponto de vista leva a diferentes determinações de profundidades temporais daquilo que é descrito ou narrado. Desde então, os aspectos objetivos são posicionados metodicamente no início de uma exposição, e, dependendo das perguntas, a história pode ser descrita de formas muito diferentes. […] [As] determinações modernas, referentes a épocas, sempre disseram respeito, inicialmente, a algum assunto específico e só depois foram ampliadas e aplicadas a períodos inteiros. Mas também aqui logo se revela que esses nomes de períodos e épocas, inicialmente vinculados a temas específicos, não conseguem - como propostas de periodizações generalizantes - cumprir seu papel de captar a multiplicidade de manifestações históricas. Além disso, esses conceitos de períodos permanecem limitados à história europeia e só podem ser aplicados de forma metafórica a outras culturas, […] os limites dessas transposições logo se manifestam. […] Isso gera uma multiplicidade de determinações temporais que se sobrepõem umas às outras. […] Perspectivas diferentes geram diferentes unidades de tempo, com datas inciais e finais divergentes. Por isso, representações diferentes dos mesmos eventos [poderiam] ser igualmente [aceitas como] verídicas (Koselleck, 2014, p. 272).

Vislumbro que talvez seja possível pensar que esta confluência entre: os alertas de Trouillot (2016) e as incapacidades reveladas por Seth (2013), que apontei no início desta

Tese; e as incompetências teóricas levantadas por Koselleck (2014) acima; revelem, a tempo, a "sinuca de bico[351] histórica" em que me coloquei ao propor buscar possibilidades conceituais para tentar assimilar alguma epistemologia histórica não canônica ameríndia que, eventualmente, possa ser expressa por meios intelectuais outros que os comumente utilizados pela escrita historiográfica eurocentrada, utilizando, paradoxalmente, as ferramentas, técnicas, métodos, teorias e práticas dessa mesma, supostamente, incapaz ou incoerente ciência. Ciência esta que, como um complicador adicional, ainda nos presenteou com o desestimulante e inexplicável atraso e timidez no entendimento e no trato com as tecnologias das imagens 'em movimento', conforme lembrei no primeiro capítulo desta tese. Segue Reinhardt, entretanto, apontando que parece que a contradição não é privilégio somente meu, mas compartilhado pelos colegas de ofício:

> No entanto, a problemática de uma antropologia histórica revela como é difícil introduzir categorias meta-históricas na pesquisa concreta. Recentemente, Nipperdey chamou atenção para isso, e não resta dúvida de que nossos vizinhos ocidentais estão na nossa frente com suas abordagens estruturalistas, etnológicas ou psicossociológicas. **Sempre voltamos a nos deparar com a aporia segundo a qual os critérios de duração formais também são condicionados historicamente e só podem ser aplicados a fenômenos historicamente delimitáveis.** Em outras palavras: as categorias meta-históricas se transformam, graças à pesquisa, em afirmações históricas. A reflexão sobre essa transformação faz parte, especialmente, das tarefas de pesquisa da antropologia histórica, mas também de toda ciência da história em geral (Koselleck, 2014, p. 278, grifo meu).

Infiro então que, caso haja uma solução para este "impasse histórico na história da História" (com perdão pelo trocadilho – historicamente – infame), esta passaria por experiências que esgarçassem as metodologias tradicionalmente utilizadas em historiografias eurocentradas, e que "abusassem" das tão pensadas, faladas e escritas porém, curiosa e inexplicavelmente tão pouco utilizadas inter/trans/multi/disciplinaridades na prática historiográfica. Conforme explana Luciana de Oliveira,

> […] o interepistêmico, como no conceito de interdisciplinaridade, poderia estar precedido do multi ou do trans: um diálogo interepistêmico é multiepistêmico na medida em que implica dois ou mais saberes, além de diversidades internas aos regimes de saberes; um diálogo interepistêmico pode gerar conceitos transepistêmicos, ou seja, que se situam ou se nutrem de ideias e/ou de experiências advindas de regimes de saberes diferentes. O prefixo inter acentua o relacionalismo dessas alianças e inspira-se naquilo que a filósofa Hannah Arendt […] chama de política: o espaço ENTRE as existências, negando qualquer essência natural ou social à política, mas afirmando-a como 'instra-espaço' que se faz relação (Oliveira, 2021, p. 13).

---

[351] 'Sinuca de bico' é uma expressão popular para descrever uma situação complexa e de difícil solução.

Algo semelhante é o que estou procurando exercitar nesta Tese, dando espaço tanto para as proezas dos indígenas nos meandros das ferramentas acadêmicas das mais diversas disciplinas, como as pesquisas autorais às quais tenho me referenciado; quanto à produções intelectuais que, indiferentes, seguem ao largo – ou, em alguns casos, até se distanciam propositalmente – da academia e dos impasses históricos, como parte do audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul em algumas ocasiões sói fazer; quanto, ainda, às possíveis metafísicas e epistemologias históricas outras que as canônicas, multiepistemologias, como as dos povos ameríndios. Múltiplas epistemologias produzidas pelas múltiplas Histórias de múltiplos povos que, por conseguinte, podem gerar múltiplas historiofotias, pois, conforme acredita o historiador tupinambá Casé Angatu

> para o estudo das Histórias e Culturas Indígenas é necessária a percepção de sua pluralidade e os limites das interpretações presentes na historiografia, antropologia, literatura, linguística e em outras áreas do conhecimento. […] não existe somente uma história e cultura indígena possível, mas várias histórias e culturas indígenas admissíveis. Da mesma forma, são variadas as possibilidades de recortes temáticos, socioespaciais, fontes, metodologias e orientações teóricas. Não estamos negando a possibilidade da existência de dimensões históricas e culturais comuns nas trajetórias dos Povos Indígenas, mas ressaltando a necessidade da percepção da diversidade e dos limites dos estudos realizados, sendo eles indígenas ou não. A título de exemplificação, os próprios colonizadores, incluindo as ordens religiosas, utilizaram-se da diversidade e divergências existentes entre os Povos Indígenas para estabelecerem sua ‘ocupação’ ou ‘invasão’ territorial. Elaboravam e reelaboravam suas atuações dependendo das diferenciadas dinâmicas das populações indígenas (Santos, 2015, p. 202).

É evidente, me parece, mas talvez não seja desperdício de tempo, de tinta, ou de bytes deixar claro que a questão não se resume somente à autoria, que não basta “dar voz aos indígenas”, ou, neste caso específico, dar visualidade, abrir espaço, liberar projetores e telas. Mesmo um kaiowá que siga os atuais trâmites universitários, se transforme em um historiador, domine a burocracia e as ferramentas acadêmicas canônicas, tenha publicações em revistas bem-conceituadas, pós-doutorado nas grandes universidades do planeta e *best sellers* no currículo, ainda que ele escreva uma historiografia sobre a diáspora e o martírio de seu povo, penso que não necessariamente estaria fazendo uma “historiografia kaiowá”. Acredito que se ele não pensar a História conforme seu *Teko*, incluindo seus *Jara*, suas *Ta’angas*, suas *Ñembo’e*, talvez esteja fazendo etno-história convencional, ou história indígena canônica eurocentrada sobre textos/saberes kaiowá aos quais teve acesso como fontes, e não uma historiografia ética sobre seu povo. Lúcio Tadeu Mota também já deixou

isso muito claro:

> A história indígena produzida por estudantes indígenas que acessaram os cursos superiores das universidades está dentro dos cânones da produção científica acadêmica balizada por normas, métodos, filiação teórica, que são diferentes das categorias cognitivas da sociedade pesquisada, da qual o historiador/indígena pode fazer parte. Também deve ser lembrado que quem escreve tem uma posição no seu mundo, na sua sociedade (CAVALCANTE, 2011, p. 358) e está sujeito à construção de significados que não estão livres do crivo analítico. Enquanto esses novos pesquisadores/indígenas não apresentarem perspectivas 'históricas próprias', das sociedades que estudam, eles estarão produzindo da mesma forma e nos mesmos padrões dos historiadores não indígenas, ou então produzirão 'versões descolonizadas de suas histórias' [...] com base em métodos científicos disponíveis para historiadores de quaisquer partes do mundo (Mota, 2014a, p.13).

De forma similar acredito que isto se possa aplicar a parte da cinematografia do VNA, que talvez esteja inconvenientemente sendo chamada ou classificada como "cinema indígena" mas que, na verdade, seriam bons filmes realizados por indígenas com o universo cultural e as ferramentas intelectuais comuns ao cinema *mainstream*, ou seja, obras filmadas por indígenas mas com o ferramental conceitual ocidental eurocentrado, uma vez que, em vários deles, a montagem, edição, roteiro, direção etc. - partes fundamentais em um audiovisual, conforme expliquei no capítulo 1 e no apêndice D - são realizados por profissionais não indígenas em sua grande maioria.

Adaptando o que sinalizou Seth (2013), entendo que as historiografias kaiowá necessariamente precisariam pensar a partir da cosmologia da etnia e, talvez, o resultado disso não seja compatível com as possibilidades técnicas acadêmicas produzidas até o tempo presente. Conforme a lógica de Trouillot (2016), não seria ética e coerente consigo mesma, uma historiografia produzida por um indígena de Mato Grosso do Sul que não traga no acetato de suas películas, nos bytes de seu audiovisual ou na tinta de seus escritos "o sangue" e a violência que sofreram e sofrem e lutaram e lutam tanto ele e seus antepassados humanos, quanto os não humanos. Sua cosmologia e sua cosmopolítica necessariamente deveriam dirigir suas historiografias, acredito.

Não me arvoro aqui como um professor ou um mentor visionário ditando regras sobre como os ameríndios deveriam pensar, escrever, filmar ou historiografar mas, exatamente ao contrário disso, procuro demonstrar nossa incapacidade de reflexionar a cosmologia e a cosmopolítica kaiowá e guarani com as ferramentes mentais que dispomos enquanto

acadêmicos ocidentais eurocentrados[352]. Há que se pensar 'historiograficamente' com/sobre/pelas ontologias destes povos e talvez, assim, gerar Outros possíveis paradigmas historiográficos. Ou paradigmas historiográficos Outros.

Certamente não melhores nem piores que os que temos até o tempo presente, mas, apenas, diferentes, inclusivos e expansíveis mental, intelectual, cosmológica e cosmopoliticamente. Talvez este seja um movimento intelectivo semelhante aos que nos tentam mostrar alguns videastas da ASCURI em seus trabalhos, suas teorias, seus cantos e sua arte audiovisual.

Vislumbro, talvez então, dois momentos intelectuais, culturais e artísticos que caminham simultâneos e tentam romper as sólidas barreiras do "pensamento historiográfico" ocidental acadêmico *mainstream*, tentam apontar soluções para a contradição em termos detectada por Koselleck (2014): a possibilidade de realizar a escrita da história por meio de imagens, como talvez tenham empreendido com relativo sucesso os Astecas "descobertos" por Gruzinski; e a possibilidade de que esta historiografia, então apelidada como historiofotia, seja orientada cosmologicamente por uma ontologia ameríndia, que mobilizaria e manipularia categorias de pensamento e articulações de ideias, argumentos, retórica e poesia que nos seriam atualmente inacessíveis enquanto historiadores eurocentrados canônicos.

Levi Pereira lembra que, desde a década de 1990, Antônio Brand e Bartolomeu Melià já

[352] Parece-me que é mais ou menos isso que ocorreu com alguns conceitos e possibilidades trazidos pelo paradigma quântico: certas questões desenvolvidas nas ciências duras (como matemática, física, astronomia, etc.) desde meados do século passado resultaram em alguns conceitos, leis, deduções, eventos ou objetos que, comprovadamente são verossímeis, concretos e existem (uma vez que os constructos matemáticos mais avançados provam sua existência ou viabilidade e, em alguns casos, são possíveis de serem demonstrados por experimentos físicos "reais"), porém não temos como verbalizá-los, nem capacidade de construir interpretações mentais, visuais ou explicações "compreensíveis" de tais fenômenos em ideias ou conceitos exceto por meio de equações e algorítimos - ou, como propõem alguns poucos, talvez loucos, pela poesia (Capra, 1985; 1986). ¿Seria crível imaginar que uma eventual forma de vida diferenciada da nossa, que tenha desenvolvido capacidades mentais mais potentes, possivelmente trabalhando com mais unidades mentais, com vários cérebros simultâneos, que lhe permita lidar ao mesmo tempo com distintas Razões - e/ou distintas Tradições de Raciocínio (Seth, 2013) -, possa ter a habilidade de explicar e lidar com tais eventos para além dos algorítimos e equações? Por óbvio não tenho respostas, mas tento vislumbrar, genericamente, um paralelo ousado: quiçá nossa inabilidade em pensar uma historiografia ameríndia ontologicamente ética, digna e coerente enquanto historiadores ocidentais de tradição eurocentrada seja parecida com nossa incapacidade enquanto espécie de entender como se dão a vida e o cosmos com nosso pensamento racional limitado, sem palavras para o misticismo, a poesia, a música, as artes e a ciência de povos Outros, embora algumas tentativas de superar isso talvez possam ter sido realizadas por artistas como: Daniel Kwan e Daniel Scheinert, em "Tudo em todo o lugar ao mesmo tempo", de 2022, de forma vulgar e simplória; por Justin Roiland e Dan Harmon, em "Rick and Morty" de 2013, de forma hilária e sarcástica; ou por Stanley Kubrick, em "2001: uma odisseia no espaço" de 1968, de forma poeticamente visual e sonora. Infelizmente, entretanto, acredito que embora sejam todos eles divertidos, apenas confirmam nossa limitação racional, cultural e ontológica de compreender o universo, o que somos, o que é o outro, para onde caminhamos e como isso tudo funciona.

apontavam um caminho para, se não resolver o imbróglio, ao menos avançar com tentativas mais éticas e inteligentes que respeitassem as idiossincrasias dos ameríndios:

> Os trabalhos de Brand constituíram um divisor de águas na historiografia regional, e sua obra é seminal para a escrita da história kaiowá e guarani contemporânea. Ele demonstrou como o avanço das frentes de expansão econômica na região sul de MS caminhou *pari passu* com a expropriação do território de ocupação tradicional kaiowá e guarani, gerando enormes impactos negativos sobre suas comunidades, cujos efeitos perduram até os dias atuais. É nesse sentido que a elucidação desse processo contribuiu para a elevação da historiografia regional a novo patamar de excelência, superando o amadorismo e as visões parciais até então predominantes. Mas como ele teria encontrado o caminho (método) para conseguir o êxito que teve na elucidação da história da expropriação do território indígena? O professor Bartomeu Melià parece fornecer **a resposta: o segredo estaria em 'ler a história como se a escutasse dos próprios índios'**. Ainda segundo Melià, o professor Brand 'encontrou a palavra-chave que explica essa triste história: confinamento. Os Guarani e Kaiowá de Mato Grosso estavam confinados em suas reservas; esta era sua colônia do século XX. **Os Guarani sabiam disso, embora não tivessem os meios para dizer isso a essa outra sociedade que havia invadido e usurpado os seus territórios**" (Pereira, 2014, p. 238, grifo meu).

Sendo assim, neste capítulo, pretendo apontar, por meio da análise das várias inter-relações possíveis entre história e cinema e entre obra e autor em suas potenciais e latentes configurações, especificamente do média metragem "*Jepeá-Yta*, a lenha principal[353]", e dos curtas "*Ta`anga Ymã* – Imagens Nunca Morrem[354]", e "*Yvy Reñoi*, Semente da Terra[355]", do coletivo indígena de Mato Grosso do Sul Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI), dentre outras coisas, a consciência que estes últimos demonstram possuir a respeito de sua situação histórica (Oliveira Filho, 2012) e como utilizam o audiovisual autoral como forma de reflexão e de reação a esta situação.

Ao analisar a realização e veiculação dos três filmes produzidos pela ASCURI, pretendo demonstrar aspectos que permitam comprovar que se tratam de produções importantes não somente como fonte ou fato histórico pontual, mas, sim, como pertencente a um contexto de retomada do protagonismo do fazer historiográfico por etnias coercitivamente tornadas subalternas desde o contato. E, para tal, propor uma introdução aos estudos dos discursos,

---

353 Ano: 2012; Duração: 25'; Direção: Gilmar Galache e Nataly Foscaches; Imagens e Edição: Gilmar Galache Gênero: ficção / documentário; Produção: Buena Onda Marginal Clube; Local: MS; Tradução: Eliel Benites; Realização: ASCURI / PNUD; Apoio: NEPPI/UCDB, Ponto de Cultura Teko Arandu, FIDA – Fórum de Discussão sobre Inclusão Digital nas Aldeias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eOvyY7Vy9sQ>; e em: <https://www.youtube.com/watch?v=mA_R_N-518M>. Acesso em: 08 dez. 2020.

354 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mvNxbbcugDE>. Acesso em: 04 fev. 2022.

355 Dirigido e produzido coletivamente por ASCURI sob orientação de *ATY GUASU*. Ano: 2016. Duração:15'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rXkRg9stDmk>. Acesso em: 04 fev. 2022.

reflexões, articulações teóricas e estratégias desenvolvidas nas últimas décadas pelos membros do coletivo, demonstrando que são plenos de historicidade e que desenvolvem uma historiofotia não canônica porém consciente e intelectualmente organizada, embora não explicitada em termos científicos eurocêntricos, e que poderiam, eventualmente, dialogar de forma equalizada com outros projetos historiográficos, acadêmicos ou não. Conforme já mencionei, tenciono vislumbrar a possibilidade de entender estas manifestações como uma forma alternativa de "pensamento histórico", algo como um embrião de uma futura possível "historiofotia *emic* não canônica", que alcunho de etno-historiofotia.

3.1 - AS ORIGENS E A HISTÓRIA

A história[356] da ASCURI mostra-se relativamente dinâmica[357] ao se levar em conta a fase desestimuladora, obscura, trágica, até "medieval" pela qual passa o cinema e o audiovisual brasileiros[358], conforme manifestado por incontáveis profissionais, artistas e intelectuais[359]. Mesmo sob circunstâncias tão adversas, a ASCURI, em alguns períodos, tem sido um dos mais prolíficos, atuantes e instigantes polos produtores de audiovisual em Mato Grosso do Sul.

Até poucos anos atrás, ao acessar a página da associação na rede social *Facebook*, o *web blog* ou a conta no site de compartilhamento de vídeos digitais *Youtube*, tinha-se uma sensação paradoxal: diferente de outras páginas e contas similares, de produtoras de vídeo, fundações, sindicatos ou associações, ela não tinha visualmente um aspecto diferenciado, indicando o trabalho de profissionais de *design* de mídia, publicitários especializados etc., ou mesmo o de ter um mantenedor cuidadoso e preocupado em conseguir tráfego, acessos ou "*likes*"[360]. Tampouco tinha aspecto amador ou enfadonho, que desestimulasse o acesso. O link para o site que existia na aba "Sobre a Ascuri Brasil" (http://ascuri.org/) aparentemente estava "quebrado" (apontava para uma página inexistente) e na "descrição longa" da página, lia-se:

---

356 Versões embrionárias de trechos destes capítulo, subcapítulos e itens foram publicadas em Corrêa (2015; 2017), em Corrêa e Banducci Júnior (2016) e também apresentadas em congressos e comunicações.

357 Exemplos disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=sYzdLEhdjhs>; em: <https://redecineflecha.org/paginaantiga/webserie-nativas-narrativas/>; em: <https://www.youtube.com/watch?v=mvNxbbcugDE>; em: <https://www.youtube.com/channel/UC_EvIOBMTbte94t3YtJWT_Q>; e em <https://redecineflecha.org/membros/ascuri-ms/>. Acesso em: 05 ago. 2021.

358 Esta Tese foi desenvolvida entre 2020 e 2023.

359 Exemplos disponíveis em: <https://jornalistaslivres.org/manifesto-dos-trabalhadores-da-cinemateca-brasileira-sobre-o-incendio-na-unidade-da-vila-leopoldina/>; <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/08/incendio-na-cinemateca-e-tema-de-manifestos-globais-que-criticam-bolsonaro.shtml>; <https://www.papodecinema.com.br/noticias/artistas-pelo-impeachment-atores-e-diretores-lancam-manifesto-contra-bolsonaro/>; <https://peticaopublica.com.br/pview.aspx?pi=BR119061>; <https://sinasefeifsul.org.br/noticias/diretores-assinam-manifesto-contra-bolsonaro-no-festival-tudo-verdade/3523/>. Acesso em: 05 ago. 2021.

360 Link da linguagem de programação HTML existente em publicações das páginas da rede social Facebook e outras similares na Internet que, quando acionados, incrementam um contador disponibilizado individual e imediatamente em cada publicação na página e indicam que, supostamente, algum outro usuário leu e gostou daquele conteúdo. A quantidade de "*likes*" recebidos seria um suposto indicador de popularidade, de apoio ou de sucesso conseguido pelo proprietário da conta que fez a publicação.

> Associação Cultural dos Realizadores Indígenas - ASCURI trata-se de um grupo de jovens realizadores/produtores culturais indígenas que buscam, por meio das Novas Tecnologias de Comunicação, desenvolver estratégias de resistência para os Povos Indígenas de Mato Grosso do Sul (Brasil). Para viabilizar este processo, a ASCURI se dispõe a difundir a sabedoria tradicional indígena por intermédio dos produtos culturais, a promover o registro de práticas culturais e principalmente a fomentar o intercâmbio de conhecimento entre sociedade indígena e não indígena, o que consequentemente, resultará na diminuição da brecha que separa estas duas culturas. Como tudo começou... Frente a uma quantidade de projetos de formação em audiovisual que por um lado geraram uma mobilização importante porque permitiram que estes povos, que vivem em tensão devido aos constantes conflitos, tivessem a oportunidade de resgatar seu modo de ser indígena. Por outro lado, produziram expectativas inviáveis, já que estes cursos tinham um curto prazo de duração e não tinham uma continuidade garantida (formação, aperfeiçoamento e organização). A ASCURI surge como uma iniciativa pensada pelos realizadores indígenas para dar seguimento ao empoderamento das novas mídias em prol dos direitos dos Povos Originários e da participação ativa em temas que lhes dizem respeito, como por exemplo: o desenvolvimento de novas alternativas de combate a pobreza, conservação ambiental e uso sustentável dos recursos naturais. Nesse sentido, essa associação, enquanto instrumento legal, permitirá uma maior autonomia dos realizadores/produtores indígenas que serão responsáveis pela construção de sua auto-imagem, ao mesmo tempo, em que poderão atuar como representantes de suas comunidades mediante o compartilhamento de propostas e elaboração de possíveis soluções que satisfaçam suas demandas[361].

A quantidade dos audiovisuais postados também despertava a atenção: embora existissem vários, em maior quantidade do que a maioria dos outros produtores de audiovisual autoral indígenas localizados na pesquisa, curiosamente, esse número era menor do que a produção efetivamente realizada pela associação. Este aparente antagonismo revelava, na verdade, uma coerência nas ações da ASCURI, como se verá a seguir.

Fundada no começo de 2012, seus primeiros e principais membros são os indígenas Eliel Benites, Fabio Concianza, Ademilson “Kiki” Concianza, Gilearde Barbosa Pedro, Sidvaldo Julio Raimundo, Saldo Capilé Jorge. O videasta terena Gilmar Galache, também fundador e um dos mais atuantes, é graduado em Design e durante o curso teve noções de gravação e edição. Já trabalhou no Museu das Culturas Dom Bosco[362] e no Canal do Boi[363], participou da

---

[361] Disponível em: < https://www.facebook.com/ascuri.brasil/info?tab=page_info>. Acesso em 01 jun. 2015. Em 2016 foi atualizado um novo endereço da associação em: <https://ascuri.org/>. Acesso em 01 maio 2023.

[362] Fundado em 1951, é mantido pela UCDB e Missão Salesiana de Mato Grosso (MSMT). Conhecido popularmente como ‘Museu do Índio’, tem grande acervo sobre as etnias indígenas, fauna, mineralogia, paleontologia, zoologia e arqueologia da região Centro-Oeste. Situado no Parque das Nações Indígenas, nos altos da avenida Afonso Pena. Disponível em: <https://site.ucdb.br/campus/3/museu/517/>. Acesso em: 10 mar. 2023. Parte de seu acervo encontra-se agora no Bioparque Pantanal (popularmente conhecido como ‘Aquário do Pantanal’), disponível em :<https://bioparquepantanal.ms.gov.br>. Acesso em: 22 out. 2023.

[363] Emissora a cabo do Sistema Brasileiro do Agronegócio, que transmite leilões de gado e notícias de pecuária e agricultura a partir de Campo Grande, MS. Disponível em: <https://sba1.com/>. Acesso em 01 jun. 2023.

gravação do primeiro DVD do "Bando do velho Jack"[364] e do primeiro Vídeo Índio Brasil (2008) como aluno. Desde então tem participado de vários eventos similares, porém, na condição de monitor, organizador, palestrante e, no Avá Marandu (2010) dividiu com o cineasta Quéchua Iván Molina uma das equipes que realizou 12 oficinas em 7 aldeias durante 3 meses. Gilmar viveu grande parte da sua infância na aldeia Lalima, localizada a 45 km de Miranda, MS, aos 15 anos foi estudar no internato rural da Fundação Bradesco, na Fazenda Bodoquena, na mesma cidade, e depois em um colégio evangélico no centro da capital, Campo Grande. Em 2005, iniciou o curso de Design Gráfico na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) e, em 2017, concluiu o mestrado profissional em desenvolvimento sustentável pela Universidade de Brasília (UNB) (Galache, 2017, p.9-15).

Foi em um *workshop*[365] apresentado por Iván Molina na Bolívia, em 2008, que Gilmar se aproximou do kaiowá Eliel Benites. Já se conheciam de outros encontros, porém, sem o grande envolvimento proporcionado neste evento, que gerou uma irmandade e se refletiu numa parceria profícua que deu origem a incontáveis produções em inúmeras áreas e, junto do qual, coordena as ações da associação. Assim como Eliel, Gilmar tem uma visão bastante crítica em relação ao cinema, e nas formas como o audiovisual é usado na educação, principalmente pelo potencial que ele carrega e que em geral não é plenamente realizado. A ASCURI surgiu como um caminho trilhado junto com as oficinas do Fórum de inclusão digital nas aldeias (FIDA) para enfrentar os problemas relacionados às novas tecnologias nas aldeias de MS.

Era uma ideia que já existia de forma embrionária antes da criação do FIDA e, paralelamente a ele, conseguiu se estabelecer de forma autônoma. Algum tempo depois de criada, além de participar do fórum, a associação passou a viabilizar a realização de diversas edições do FIDA em diferentes Terras Indígenas de MS, e criou inúmeras parcerias com

---

[364] Antiga banda de *rock'roll* estilo *southern rock* de Campo Grande, MS. Disponível em: <https://www.instagram.com/obandodovelhojackoficial/>; e em: <https://www.facebook.com/obandodovelhojackoficial/?locale=pt_BR>. Acesso em: 22 out. 2023.

[365] Além de Gilmar e Eliel, nesta edição do *Taller Cine Sin Fronteras* também participaram outros brasileiros: Paulinho Kadojeba, bororo de Mato Grosso, dois xavantes: Divino Tserewahú e Cesar Tserenhodza, também de Mato Grosso, e o kaiowá Ambrósio Ricarte. "Eliel era um kaiowá típico, calado sempre observando, de fala tranquila e suave" (Galache, 2017, p.55). O *Cine Sin Fronteras*, ocorreu por meio de uma iniciativa da *Escuela de Cine y Arte de La Paz* (ECA/Bolívia), do centro *Saphi Aru* (Voz das Raízes, grupo com a proposta de realizar formações de capacitação das tecnologias de comunicação aos trabalhadores campesinos da Bolívia), da Universidade Federal de Goiás e do Museu das Culturas Dom Bosco, reunindo, durante 45 dias, além dos indígenas, vinte não indígenas, entre brasileiros e bolivianos (Gorges, 2022, p. 137).

entidades como o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento[366] (PNUD), o projeto Gestão Ambiental e Territorial Indígena (GATI), a UFGD, a UCDB, a FUNAI, a UFF, o NEPPI, o Conselho *Aty Guasu*, o Coletivo CineFlecha, o Conselho Terena, a FIOCRUZ, a ECA da Bolívia, as JOPOI e muitas outras. Já enviou e recebeu indígenas de e para outros estados da federação, e participou ministrando, assistindo, documentando, sendo documentados, algumas vezes simultaneamente, em São Paulo, Paraná, Acre, Amazonas, Rio de Janeiro, Roraima, Paraguai, Bolívia e incontáveis outras localidades.

Curiosamente, a sigla que nomeia a associação foi "herdada" e originalmente referenciava outro significado. Conforme Gilmar Galache (2017), foi sob inspiração do historiador, pesquisador e fundador do CIMI-MS, professor Antônio Brand, que os preveniu sobre a importância das novas mídias para os ameríndios durante o II Fórum[367] de Acadêmicos Indígenas da UCDB, que jovens terena, guarani e kaiowá decidiram criar o Fórum de Discussão sobre a Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA), cuja primeira edição aconteceu entre 2 e 4 de dezembro de 2009, e tinha por objetivo realizar reflexões sobre como enfrentariam os novos tempos digitais que se lhes descortinavam. A ideia da criação de uma associação de realizadores, entretanto, já existia desde um ano antes, quando, na Bolívia, durante o *Taller Cine Sin Fronteras*[368] sob orientação de Iván Molina, foram alertados de que os povos indígenas de Mato Grosso do Sul deveriam se organizar como associação indígena para

366 Parceria entre as Nações Unidas, o Governo Brasileiro, instituições financeiras internacionais, setor privado, academia e sociedade civil, o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento executa diversos projetos em diferentes áreas oferecendo apoio técnico, operacional e gerencial, por meio de acesso a metodologias, conhecimentos, consultoria especializada e ampla rede de cooperação técnica internacional, com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento humano, o combate à pobreza e o crescimento do país nas áreas prioritárias. Disponível em: <https://www.undp.org/pt/brazil>. Acesso em: 11 nov. 2023.

367 Possivelmente, Gilmar se equivocou com as datas ou com o nome dos eventos, pois, conforme Luiz Ferreira e Landa (2020) teriam ocorridos na UCDB os seguintes encontros: em 2006, o 1º Encontro de Estudantes Indígenas; em 2007 o II Encontro dos Acadêmicos Indígenas de MS; em 2008 o 3º Encontro de Acadêmicos Indígenas; em 2009, o 4º Encontro; em 2011, o V Encontro; a partir de 2012 os encontros passaram a ser realizados em Terras Indígenas. Já o II Encontro Nacional de Estudantes Indígenas aconteceu em 2014. Cf.: <https://periodicos.uff.br/revistamovimento/article/view/270-297/html>; e <https://site.ucdb.br/noticias/ucdb/6/ii-encontro-nacional-de-estudantes-indigenas-comeca-hoje-na-ucdb/51707/>. Acesso em 06 nov. 2023.

368 Conforme a descrição na página da rede social Youtube "o *CINE SIN FRONTERAS* é uma oficina autônoma, livre, itinerante, imersiva e modular de capacitação audiovisual criada em 2008 pela *Escuela de Cine y Artes Audiovisuales* (*ECA*/Bolívia) desenvolvida no Brasil em parceria com a ASCURI. Esta oficina tem o intuito de estimular diferentes formas de trazer às telas de cinema as histórias de uma América Latina muitas vezes desconhecida pelos próprios povos que a compõem. Tal desconhecimento é resultado de um longo, e ainda vigente, processo de colonização que tende a apagar a diversidade das narrativas e manifestações culturais dos povos de nosso continente em nome do discurso oficial da sociedade dominante". Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC0er1CB4SgHHGF4dZO5CNbQ>. Acesso em: 07 nov. 2023.

buscar suporte junto a entidades que poderiam, posteriormente, apoiar formações audiovisuais maiores e que fossem continuadas. Ivan, Eliel e Gilmar planejaram então a criação da associação, e reciclaram uma sigla já existente, conforme conta o último:

> planejávamos a criação de uma associação, para fins de organizar a produção audiovisual autônoma. E o nome ASCURI, na verdade já existia desde 2005, quando ainda seria a Associação Cultural Revolucionaria Independente (ASCURI), que nunca chegou a ser registrada, e tinha como objetivo principal a construção de rádios comunitárias nas periferias de Campo Grande em Mato Grosso do Sul, e não tinha o caráter inicialmente indígena, éramos amigos de universidade, de origem periférica buscando voz na sociedade, mas como nunca conseguimos organizar como associação registrada, o nome ficou guardado, e na Bolívia, já conversava com Eliel sobre o nome ASCURI poder ter o final RI como Realizadores Indígenas, que era o que estávamos se transformando. Ao NEPPI, mais especificamente Antônio Brand, coube a criação do FIDA, em conjunto conosco (Galache, 2017, p. 71).

O primeiro encontro do FIDA foi na aldeia *Te'ýikue* e debateu temas como a importância e dificuldades do movimento audiovisual indígena, o uso do audiovisual como interlocutor entre jovens e anciãos da comunidade e o filme como ferramenta pedagógica; estabeleceu como objetivos fomentar a produção por diferentes etnias, aumentar o diálogo com os rezadores e anciãos para fortalecimento da identidade, além de buscar apoio para viabilização financeira das produções. O NEPPI auxiliou na organização das três primeiras edições do FIDA, e as demais foram organizadas pela própria associação (Nogueira, 2015, p. 109). A quarta edição foi o primeiro FIDA autônomo, realizado em julho de 2012 na aldeia Panambizinho, município de Dourados, MS, e em outubro foi realizado o *Mbaretê Tekojoja* - fortalecimento de uma palavra só. Os encontros procuravam esclarecer os objetivos da ASCURI, aproximando-a visceralmente do universo guarani e kaiowá, mas não como protagonistas e sim como parceiros na construção comum com os terena, na busca de estratégias de como manter uma horizontalidade organizacional onde todos teriam a mesma importância, todos teriam acesso aos equipamentos com cada um atuando na função que fosse necessária.

Uma das táticas definidas era aproveitar o interesse da juventude indígena pelas novas tecnologias para aproximá-las dos anciões e diminuir o distanciamento com as gerações anteriores, valorizando os saberes tradicionais e evidenciando o caráter consumista, fútil, egoísta e provocador de distanciamento promovido pelas mídias tradicionais. "Nas formações são utilizados métodos de valorização do saber antigo, mostrando a importância desse conhecimento, e como o audiovisual pode potencializar esse registro, além de expandir o

material produzido para outras aldeias, e também para outros povos" (Galache, 2017, p.75).

Gorges e Benites (2022, p. 46-47) apresentam um entendimento interessante a respeito da dinâmica de horizontalidade organizacional da ASCURI: para além das costumeiras alianças estratégicas com os inimigos para dirimir conflitos, como o "cunhadismo" kaiowá (Pereira, 1999), que há séculos deixaram de funcionar com os colonizadores europeus, existe a interpretação de que tais alianças táticas passariam agora a ser com as tecnologias do inimigo, como explicou para Tatiane Klein (2013), o professor Anastácio Peralta com a ideia da "guaranização" dos computadores, dos telefones, do cinema. Assim, em paralelo com a perspectiva de Gilmar, que associa a horizontalidade à dinâmica do mutirão; ou com a de Eliel, que a associa também a um jeito de ensinar que se aproxima da educação tradicional e que se opõe à lógica do lucro acima de tudo do "cinemão", com suas hierarquias de decisões, e que as práticas da ASCURI visam uma produção coletiva coerente com o modo de vida dos guarani, kaiowá e terena; ambas as perspectivas estariam contempladas pelo entendimento que Els Lagrou (2009) oferece acerca da arte e do artesanato ameríndio:

> [São] povos que não partilham nossa noção de arte. Não somente não têm palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética de nossa tradição ocidental, como parecem representar, no que fazem e valorizam, o polo contrário do fazer e pensar do Ocidente neste campo. Dois problemas centrais e interligados [...]: a tradicional distinção entre arte e artefato e o papel da inovação na produção selecionada como 'artística'. Estas questões, no entanto, dizem muito mais respeito a discussões internas à recente história, filosofia e crítica da arte e da estética de tradição ocidental do que a uma hipotética ausência de sensibilidade, em outras sociedades […] Na maior parte das sociedades indígenas brasileiras o papel de artesão/artista não constitui uma especialização. Se a técnica em questão compete às pessoas de seu gênero, cada membro da sociedade pode se tornar um especialista na sua realização. Porém, sempre há os que se sobressaem, estes são considerados 'mestres' (Lagrou, 2009, p. 11-17, grifo meu).

Desta forma, estaria resolvida a aparente contradição entre o discurso de que haveria uma rotatividade, a direção seria coletiva etc., e a prática onde se observa alguma especialização, a eventual direção individual e assim por diante. Os que se sobressaem ou preferem determinada função são gerados naturalmente, como Eliel já me explicou em entrevista e esta especialização não resultariam em manifestação de poder como no "cinemão". De forma similar ao que ocorre com os *Ñanderus*, que são reconhecidos lenta e naturalmente e não por imposição forçada; ou também de forma similar às lideranças há algum tempo descritas por Pierre Clastres (1982).

As críticas às relações de poder na indústria cinematográfica não são as únicas

manifestadas pelos membros da ASCURI. Nas entrevistas com vários membros do coletivo, observei que um dos grandes questionamentos que existem com relação aos projetos e oficinas implementados anteriormente por ONGs, pontos de cultura e similares em Mato Grosso do Sul, como Vídeo Índio Brasil, *Ava Marand* etc., era com relação ao desejo implícito (e, às vezes, até manifestado por alguns participantes), desde os primeiros projetos e oficinas, de que eles fossem realizados nas Terras Indígenas, em vez de usarem as salas de aula confortáveis da capital e, ainda, queixas a respeito do acesso limitado aos equipamentos, que não eram disponibilizados após o encerramento dos eventos para que os aprendizes de videastas seguissem suas trajetórias em suas terras indígenas, retomadas ou aldeias em contexto urbano:

> **Indígena 1** - Era só aquela oficininha linha dura, de ficar na cidade mesmo, sentar na cadeira, nem o Professor Iván Molina conseguiu quebrar, porque o Ivan tinha a dinâmica, mas não tinha a grana para fazer, a galera não acreditava e também tinha pouca grana. Quando surgiu a oportunidade [...] tinha um risco lá de conseguir uma grana com o Ministério, [...] vão ser dez dias de oficina e foi aí que começamos a dividir as oficinas com 3 dias de aulas práticas e 2 dias de aula teórica, e aí na prática vai para a aldeia. Nunca ninguém tinha ido para a aldeia. No máximo foi no Aldeia urbana Marçal de Souza. '- Não, tem que ir na aldeia1!, tem de ir na Aldeia 2!, tem de ir lá no Aldeia 3!, tem de ir num sei aonde...'. Aí dividiu os grupos e foi, cada um pruma aldeia, dez dias, voltou depois os grupos, tudo de ônibus, na raça mesmo, não teve motoristinha não! Aí voltaram com aqueles vídeos, aquele Filme 1, foi o vídeo do Aldeia 3 que foi bom também, qual outro...? Aí em 2011 não teve. Aí o Ava Marandu também, foi a mesma coisa. Teve ooo..., eles conseguiram um edital acho que da Petrobras? Foi...
>
> **Indígena 2** - Teve também o Professor Mauricio Copetti trouxe um puta equipamento! Ah, o Indígena3 foi aluno dele, [risos] o Indígena3 fala até hoje: '- Pô, o cara chegou com aquele puta equipamentão e não deixava ninguém mexer!' [risos]. Camerazona e tal, e o Professor Iván Molina chegou humildão, com uma PD180 e um V2 Sony. A PD é tanque de guerra, enfia até na água e ela funciona, e aí a V2, simples também, e aí a molecada pegou, sujou, uma até voltou com problema, fizeram o que queriam, e tudo assim, tudo na consulta, na conversa, nessa hora que eu aprendi a dinâmica do ouvir, de você sentar com o cara e ao invés de ficar ensinando, tentar mais aprender do que ensinar. Ensinar é uma coisa que ele vai ter, se ele for seu *brother*, ele vai aprender. E aí foi. E aí fizeram uns puta de uns filmes, molecada fez uns filmes loucos. Contando histórias simples lá. Foi louco que, assim, os dois são cineastas, não é, o Professor Mauricio Copetti [...], e o Professor Joel Pizzini é um puta dum cara aí do Mato Grosso do Sul, sempre representa aí audiovisual, e [...] o Ivan ninguém conhecia, não é?, um boliviano, no MS? os caras desprezam a Bolívia! [...] E em cada aldeia fizemos três filmes, contando uma coisa bem básica, e os caras apareceram com um, meio esquisitão... Aí ficou até aquele clima, assim: '- Pô, os caras fizeram três filmes em cada aldeia, e os outros caras aí, com um puta equipamento, fizeram só um mais ou menos' [risos] (Anônimo. Entrevista ao autor).

Os objetivos planejados no FIDA e definidos nas diretrizes da ASCURI direcionam suas políticas de atuação para criar iniciativas de dentro para fora nas comunidades, estabelecer

vínculos nas aldeias antes de iniciar projetos que sejam duradouros, que permaneçam após o término destes, de forma a buscar induzir sua reprodução autonomamente, de forma que suas atuações tenham um caráter didático amplo, suportem ou alimentem a luta por território e direitos e atinjam, principalmente, o público interno, com menor preocupação em chegar às grandes plateias, à audiência das mídias de massa, ou ao público especializado[369]:

> A intenção é que tudo isso [os filmes] se torne um material didático para ser usado na escola com os alunos, para que futuramente a gente possa estar usando isso dentro da escola. Hoje a gente já está usando mais ou menos, mas ainda não está firme, não é uma coisa que se usa no currículo da escola, mas futuramente pretende-se fazer isso. Não me envolvo muito na base, no confronto, me envolvo tentando ensinar os alunos disso, a importância da retomada de terra, da falta que faz para nós. Porque, por exemplo, essa aldeia, tem 10.000 pessoas, tem um em cima do outro, não tem mais espaço para ninguém! Tento trabalhar do meu jeito, tentando quebrar essa barreira que a gente tem, de poder na vida tentando dominar a gente, tentando sair dessa barreira [...] O foco principal é que através da mídia eu posso me rever, por isso que eu falo que o cinema para nós é um espelho, a gente pode se ver, e isso vai contribuir para eu ver a minha realidade de uma forma sintética, vamos dizer assim, e isso vai contribuir para eu refletir sobre a minha realidade, e a pauta seria a questão dos jovens, a questão dos valores culturais, educação, a cultura. É claro que também a questão do direito, violação dos direitos, a questão da terra e outras temáticas que tem aí e, nesse processo, a construção de novas lideranças. E as novas lideranças [...] indígenas, novas possibilidades de alternativas, sustentabilidade, a questão cultural. Jovens que pensam sua realidade com novas ideias, mas sem deixar a tradicionalidade, e sem se confundir com as novas ideias que tem por aí. Isso é o que orienta o nosso pensamento, então, a mídia não seria o ponto final, mas é por ali que a gente caminha, não é? Seria um mecanismo, uma ferramenta, ela não é o objetivo final (Benites, Eliel. Entrevista ao autor).

A questão dos equipamentos era muito cara a Gilmar Galache por conta dele ter conhecido pessoalmente, em viagens a Terras Indígenas fora de MS e em seu trabalho no Museu Dom Bosco, indígenas participantes ou egressos do VNA que lhe explicaram como funcionava a dinâmica da empreita de Carelli em relação aos equipamentos audiovisuais:

> Nessa época, a maioria deles carregava algo como um *kit* realizador indígena, composto por um *MacBook White*, uma câmera Sony Z1 e uma câmera fotográfica Nikon D90. Divino [Tserewahú, da aldeia Xavante Sangradouro, em Mato Grosso] carregava sempre seu *MacBook* e sua Sony, e contava que haviam ganhado do Vídeo nas Aldeias. Mais tarde conheci Zezinho [Yube, do povo Huni Kuin, do Acre] e ele também possuía o mesmo *kit*. Isso pra mim era algo muito revolucionário, nunca havia visto alguém entregar um equipamento, tão caro na época, para um indígena. Durante o Avá Marandu, pela proporção e recurso que eles captaram, talvez seria possível, nos lugares por onde estivemos ensinando audiovisual, ter entregue materiais como esse, para uma maior autonomia de produção audiovisual independente. Realmente isso era um caminho a ser buscado, mas ainda estávamos distantes dessa realidade. Depois de um tempo, conversando com Divino, procurando entender como o Vídeo nas Aldeias conseguia recursos para a compra

[369] Ou seja, acadêmicos, antropólogos, circuito de festivais etc., conforme a taxonomia descrita por Gallois (1995) para a comunicação audiovisual de conhecimentos.

> desses equipamentos, veio até mim uma informação que contrariava muitos dos ensinamentos de Iván Molina, já em 2008. Os filmes do Vídeo nas Aldeias, antes de serem lançados aqui no Brasil, concorriam na maioria dos festivais internacionais de documentários e muitos dos filmes ganhavam premiação nesses festivais. Ivan sempre teve uma postura contrária à participação de filmes indígenas em festivais, por diversas razões. A principal delas é: como um júri formado por não-indígenas pode julgar um filme indígena? Ou então como se pode eleger um povo melhor que outro? Esses questionamentos sempre foram uma das bases principais, além do que, a maioria dos festivais somente aceitam filmes assinados com apenas um diretor e muitos de nossos filmes não têm assinatura individual. Os que tinham assinatura de diretor eram pra justificar publicações no Lattes, que não aceitam direções coletivas […]. Em contraposição a essa ideia e ao mesmo tempo seguindo as orientações do pensamento de Iván Molina, nossos filmes são produzidos de maneira coletiva, seguindo a própria forma de organização da ASCURI (Galache, 2017, p. 43).

Assim, com essa preocupação acerca dos equipamentos, depois de regularizada a situação jurídica da ASCURI como associação sem fins lucrativos em 2012, o coletivo iniciou uma série de *workshops* sempre tentando adquirir apetrechos cinematográficos para deixar nas aldeias. Entre setembro e outubro de 2013, Abrísio da Silva Pedro, então membro da ASCURI, participou de debates no "Seminário Cinema e Audiovisual Indígena – Sonho e Lucidez[370]", durante o projeto "Interfaces" do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS/UFF) com a exibição dos filmes "*Ipuné Kopenoti Terenoe* - Cerâmica Terena", "*Jerosy-Puku*", "*Kunumy Pepy*", "*Itukoti Keveti* - Fazendo Abanico", "*Ongusu Porahei ha Kotyhu* - Cantando e Dançando na Casa de Reza", "*Avati Moroti há Mborahei* - O canto reza do Milho Branco", "*Kanhy Nhande Hegwi Nhaderu* - O desaparecimento do Menino-Deus" e "*Kaiowá Reko' Ete* – O modo de viver Kaiowá". A primeira oficina de relevância, entretanto, foi em 2013 na aldeia guarani e kaiowá da Terra Indígena Pirakuá. Gilmar e Kiki ofereceram durante uma semana uma oficina para jovens, com o apoio do Programa Conjunto de Segurança Alimentar e Nutricional da ONU e Governo Brasileiro (PCSAN), que visava a sustentabilidade alimentar e nutricional das populações indígenas, elaborando uma série de quatro filmes contando os problemas dos ameríndios em se manter nas suas reservas, cercadas ou devastadas pelo agronegócio, e também possíveis soluções. A percepção sobre o distanciamento entre as gerações foi logo confirmada:

> Durante o período que estivemos em Pirakuá, percebemos logo de cara a ausência de dialogo entre nossos alunos, todos jovens, com os mais velhos, e o distanciamento da escola com as práticas tradicionais. Foi quando conhecemos o *Ñanderu* (rezador) Argemiro Escalante, que nos deu um motivo para acreditar que uma reconexão era possível, além de aprendermos muito com ele sobre a espiritualidade Guarani Kaiowá. Argemiro era muito didático e paciente com os alunos, mas também tinha

[370] Programação disponível em: <https://www.noticias.uff.br/noticias/2013/09/programacao-interfaces-iacs-uff.docx>. Acesso em: 16 nov. 2023.

> sua maneira muito particular de cobranças, e chamava atenção dos alunos quando necessitava (Galache, 2017, p. 76).

Repetiram em Pirakuá a estrutura testada no Avá Marandu, dez alunos, duas câmeras, uma ilha de edição e aprofundaram as experiências da metodologia própria da ASCURI: pernoitar no *set* e envolver-se no cotidiano da aldeia, trocando conhecimentos com os jovens, lideranças e professores:

> Desse momento resultaram alguns filmes que tem a cara do espírito da aldeia, como 'As Aventuras de Perurimã', 2013, e também um filme que fizemos com Argemiro, Pirakuá, os 'Guardiões do Rio Ápa', 2014. Esse último não fez parte dos filmes produzidos pelos alunos, eu e Kiki o fizemos para a série do PCSAN, mostrando os donos da água, explicado por Argemiro em um discurso único e emocionante, onde ele nos mostra uma cachoeira até então desconhecida até mesmo pelos moradores de Pirakuá, hoje esse local é visitado por alunos da escola, em comitivas organizadas por professores, para mostrar o Salto Kaí, ou salto do macaco, um lugar sagrado, segundo Argemiro. Na aldeia conseguimos deixar uma *HandyCam* Sony, uma pequena, porém marcou o início dessa relação de oficinas com mais possibilidades (Galache, 2017, p. 77).

"As aventuras de Perurimã[371]" é uma das raras comédias do coletivo (gênero que também parece pouco usual no cinema indígena brasileiro de outros estados da federação), uma esquete de 4 minutos, majoritariamente monocromática ao estilo Chaplin[372], talvez uma homenagem ao primeiro cinema, mas com trilha sonora latina contemporânea, com direito a mímica, cenas de "pastelão" e com intertítulos em guarani! Já "*Pirakuá* - Os Guardiões do Rio Ápa[373]" é um curta de mais de onze minutos com belíssimas imagens das florestas da

[371] "'**As aventuras de Perurimã e o Pássaro de ouro**'. Ano: 2013; duração: 04'05"; gênero: comédia; direção: Coletiva; local: Aldeia Pirakuá, MS; coordenação geral: Gilmar Galache; monitores: Ademilson Kiki Concianza; Urbano Escalante; elenco: Ademilson Kiki Concianza; Urbano Escalante; tradução: Ademilson Kiki Concianza; realização: Associação dos Realizadores Indígenas – ASCURI. Sinopse: Durante a primeira Oficina de Audiovisual na Aldeia Pirakuá, município de Bela Vista, MS, a equipe da ASCURI se deparou com um desafio, como buscar através dos mais novos a sabedoria dos mais velhos. Neste filme é possível ver o ensaio dessa filosofia que acompanha a ASCURI até hoje. Primeiro vídeo da série "As Aventuras de Perurimã", narra a história de Perurimã, um andarilho da fronteira que sempre se dava bem. Perurimã é um ser de inúmeras histórias contadas em piadas por mais velhos, sobre uma pessoa que vivia enganando fazendeiros. Vídeo Produzido por alunos durante a oficina de Audiovisual Indígena, realizada pela ASCURI, na Aldeia Pirakuá, em Mato Grosso do Sul" (Corrêa, 2017, p.213). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PBdz6IYpZwU>. Acesso em: 07 nov. 2023.

[372] Comediante, diretor, compositor, roteirista, cineasta, editor e músico inglês, é um dos principais atores do chamado "primeiro cinema". Reputado como um dos "pais" do cinema, junto dos Irmãos Lumière, Georges Méliès e D.W. Griffith, é considerado por muitos críticos como o maior artista cinematográfico de todos os tempos. IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0000122/>. Acesso em: 07 nov. 2023.

[373] "'**Pirakuá – Os Guardiões do rio Apa**'. Ano: 2014; duração: 11'14"; direção: Gilmar Galache; imagens: Ademilson Concianza; edição: Gilmar Galache; gênero: documentário; tradução: Eliel Benites. Sinopse: Na fronteira do Brasil com o Paraguai, os kaiowás da Aldeia Pirakuá foram incumbidos por Pai Kuará para cuidar do bem mais importante para os seres humanos, a Água. Confinados em seu território, eles cumprem a missão a eles designada, com muita luta e força, mantendo a mata de pé e sua cultura ecoando pelos serros

Terra Indígena Pirakuá, situada entre os municípios de Bela Vista e Ponta Porã, próxima à cidade de Antônio João, MS, uma das raras regiões de Mato Grosso do Sul que ainda conserva boa parte de sua natureza quase intacta, terra pela qual Marçal de Souza Tupã-I foi assassinado.

O filme começa com uma envolvente melodia de reza conduzida por um Ñanderu seguida de belos *takes* de uma trilha na floresta, um rio de águas cristalinas, pedras e cachoeiras intercalados por cenas de crianças brincando nas águas, explicações na língua nativa sobre o caráter sagrado daqueles lugares, sobre a importância de sua preservação para nossa sobrevivência e da dinâmica dos seres míticos que habitam e protegem as águas e as matas. A direção de fotografia e operação de câmera são de Ademilson "Kiki" Concianza, sendo que os belos planos corporificadas por Kiki circunscrevem uma rede de relacionalidade cosmopolítica com a noção filosófica guarani e kaiowá de *ta'anga*[374], de onde surge um universo ameríndio de imagens não visíveis mas pertencentes ao multiverso[375] guarani, guiadas e narradas pelo personagem acompanhado por Galache e Kiki ao longo do filme. O *Ñanderu* Argemiro Escalante, rezador kaiowá reconhecido na região fronteiriça, participa da película mais como agente de potencial proeminência na operação de mútuas afetações entre mundos humanos e não-humanos autoimbricados diante da câmera, do que como personagem, conforme pontua Iulik de Farias (2019) numa longa e minuciosa análise que fez deste filme:

---

da Fronteira, orgulhando os Donos da Água. Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de MS – ASCURI" (Corrêa, 2017, p. 245). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fimYQplpyHY>. Acesso em: 07 nov. 2023.

374 Adiante, no subcapítulo 3.4, tecerei mais considerações acerca do conceito guarani e kaiowá *ta'anga*.

375 Conforme Iulik de Farias, "a noção de multiverso ou pluriverso aparece para a Etnologia como uma multiplicação ontológica daquilo que os povos ameríndios entendem por 'mundo'. Ao contrário da tradição kantiana de entendimento de que o real, o mundo ou a ontologia que opera e é vivida por todos os seres e modos de existência é um mesmo e único continuum eidético, no qual a vida se faz e se reproduz presumindo a permanência da natureza essencializada de cada categoria existente, em uma divisão binária entre sujeitos e objetos da ação e da percepção, os regimes de pensamento indígena tem apresentado à antropologia uma espécie de multiplicação ontológica dos modos de existência a partir de uma atualização de suas naturezas a depender de um jogo de perspectivas cambiáveis. Ou seja, a depender do corpo que vê e do corpo que é visto, uma gama variável de modalidades ontológicas é passível de se atualizar, conferindo alterações nas agências e ontologias originárias de cada um desses corpos. Por outro lado, o que a etnografia tem demonstrado é justamente que tal variabilidade de ontologias produz a ativação de circuitos de experiência, ou ainda mundos, simultâneos, múltiplos e transversalmente comunicáveis entre si, não apenas de um ponto de vista metafórico e relativista, mas acima de tudo pragmático e metafísico. Marisol de La Cadena e Mario Blaser sugerem que 'um-mundo se faz mundo' porque não existe um real-real, muito menos um natural-real, e é nesse fazimento ininterrupto que diferentes modos de existência se engajam, fabricando cada qual a sua maneira seu um-mundo coexistente com o um-mundo dos outros existentes, disparando uma maquinação multiversal e não universal, já que os planos existenciais se emaranham mas não se confundem e/ou se unificam em um único circuito ontológico e metafísico" (De Farias, no prelo).

> Poderíamos afirmar […] que em todas as sequências do documentário ao menos uma categoria e/ou ser cosmológico é mencionado, seja através dos depoimentos de Argemiro, seja através do registro cinematográfico de referentes topográficos de relevância no cosmos Kaiowá. O filme nos coloca ininterruptamente em experiências visíveis e não-visíveis com essas categorias e seres, como as *cajá* (sereias), o *Yry Verá* (o dono da água), o *mboi-jaguá* (cobra com cabeça de cachorro); o *moape* (tamanduá pré-cosmológico); com as festas dançantes dos *bugius*, com a cachoeira onde mora o *Ka'i u'y* (macaco gigante comedor de gente), entre muitos outros. […] o som promovido por *Yry Verá*, o 'deus das águas' se movendo em domínios não-visíveis, simultâneos ao domínio visível filmado pela câmera manipulada por Kiki, no qual olhos não fabricados verão apenas um rio. […] por mais que *Yry Verá* não esteja imagetizado nas telas de cinema onde o filme for exibido, não poderemos, nem de longe, concluir que ele não está corporificado não-visualmente nas imagens projetadas nessas telas. Não vê-lo em forma-imagem, não faz de seu corpo ausente na materialidade da imagem, haja vista que as imagens Kaiowá, antes de serem imagens, são *ta'anga*, e, conquanto, seres detentores de duplicidade ontológica, capazes de produzirem efeitos duplos, visíveis e não-visíveis; assim como possuidores de bifacialidade corpórea visual e não-visual. [...] Se vislumbrarmos as imagens do filme como sendo de qualquer outro rio, poderíamos aferir não estarmos vendo nenhuma sereia, nenhum ser encantado cuidando das pedras, ou nenhuma leva de seres correndo sobre as águas; mas os cineastas e o próprio xamã, nos conduzem a considerarmos a presença de todos esses múltiplos seres, que apesar de não vistos por nós, reivindicam a sua existência 'invisível', na visibilidade proporcionada pelas imagens produzidas por intermédio da câmera. Fica evidente que os três participantes humanos da experiência de filmar aquelas águas, - fotógrafo, diretor e xamã, - estão de fato mobilizados por mútuas imbricações entre as suas realidades humanas, e as realidades de outros possíveis viventes não-humanos 'invisíveis' nas 'paisagens' imagetizadas pela ação da câmera. Mesmo que nós brancos desatentos, concluamos que essas referências possam ser mera metáfora ou representação mítica de sujeitos e/ou personagens mitológicos, para cineastas e xamã, elas configuram indicadores comprobatórios de que o não visto está ali de fato. […] Todos os três sabem muito bem que o dono da água não estará "aparente" nas imagens, mas também sabem todos, que ele as afetará de forma incomensurável, e que pode tanto agir de maneira à potencializá-las, quanto a amaldiçoá-las, caso as relações cosmopolíticas disparadas pelo ato de produzir/construir imagens em seus domínios, não sejam estabilizadas de acordo com suas necessidades e anseios. Ou seja, filmar esse rio não é apenas gravar imagens de um fluxo de águas, mas é antes, manejar afetações de duplicidade ontológica com uma gama de seres, que dependem da estabilização relacional a ser (re)arranjada entre humanos e não-humanos, para que as inferências disparadas de uns sobre os outros, conduzam à produção/construção de imagens que possam ser 'saudáveis' para todos (De Farias, 2019,p. 130-135).

No subcapítulo 3.4, quando da análise de "*Ta'anga Ymã...*", discorrerei maiores considerações sobre as reflexões e propostas inovadoras desenvolvidas por Iulik de Farias acerca da estreita relação que a ontologia kaiowá e guarani estabelece entre sua cosmologia e seus universos ecológicos, poéticos, espirituais, literários, pragmáticos, musicais e imagéticos. Um exemplo concreto pode ser encontrado no dicionário colaborativo de Chamorro (2022, p. 441): *pirakwa* é traduzido como "buraco de peixe, criadeira", informação confirmada por seu Jorge, liderança local que explica que o nome vem da característica do trecho do rio que é

local de desova de peixes. A região é um *tekohá* retomado em 1985, a primeira área reconquistada[376] pelos kaiowá e guarani desde 1925, quando iniciou o processo de confinamento em pequenas reservas pelo SPI. Embora não muito extensa, pouco mais de 2 mil hectares, é um lugar especial para os kaiowá e guarani, pois é uma terra fértil às margens do piscoso rio Apa, com mais de mil hectares de mata atlântica praticamente intacta que "está se tornando referência na luta dos mais de 40 mil Kaiowá Guarani do MS pois é a sementeira que ajudará a recompor a mata – reflorestar com árvores nativas – as outras terras devastadas" (Heck, 2011). Conforme Egon Heck

> Jorge é uma das lideranças que desde a década de 1980 começaram a luta pela demarcação das terras Kaiowá Guarani no MS. Foi com ele que aconteceu a primeira retomada dos *tekohá*[377]. Jorge participou do encontro de acadêmicos e vereadores indígenas, realizado semana retrasada. Para ele, o eixo principal das discussões e conversas feitas durante esses dias em Dourados é a demarcação das terras. 'Eu tenho pensado que essas oito aldeias que conseguimos demarcar, na década de oitenta – Pirakúá, Sete Cerros, Guasuty, Cerrito, Jaguari, Paraguasu, Jauapiré e Jarará, foi uma luta favorável, pois tínhamos bastante apoio dos nossos aliados e muita união e disposição do nosso povo. Quando os *nhanderu* falavam é hoje, nada conseguia impedir a volta à terra tradicional', disse (Heck, 2011).

Em 2014 Seu Jorge, então liderança em Pirakuá, me contou, em entrevista, que ele não estava na região quando os acusados do assassinato de Marçal de Souza Tupã-I lá estiveram à sua procura e, na sequência, Marçal foi executado. Ele acredita que também tinha sua cabeça a prêmio e só não foi morto por não ter sido encontrado no dia, e pela repercussão que se sucedeu ao assassinato do ñandeva na aldeia Campestre, próximo à Pirakuá, em 1983.

O apoio na luta pela terra usurpada para tentar evitar a perpetuação destas ameaças e atentados ou ao menos para documentá-los para subsidiar ações jurídicas e midiáticas também foi definido como um dos objetivos da ASCURI. Assim, a trajetória do coletivo, marcada por oscilações, com períodos de grande produção e outros de estagnação, também apresenta uma alternância entre gêneros de atividades: em 2012, um ano antes da primeira oficina em Pirakuá, a equipe foi chamada pelas lideranças terenas da Aldeia Buriti, em Dois Irmãos do Buriti, MS, para documentar as retomadas que a etnia tinha inciado "mostrando uma grande autonomia e resistência sustentável do lugar, antes apenas pasto para o gado do então proprietário. O resultado foi o filme 'Retomada Buriti', 2012, que as lideranças levaram para

---

376 Cf.: Brand (2004) e Pereira (2003).

377 Levi Pereira traz informação diferente, atribuindo a principal liderança a Lázaro Morel, já falecido (Pereira, 2003, p. 139).

o julgamento e apresentaram como provas para a permanência no território, o processo foi julgado e hoje eles permanecem na terra" (Galache, 2017, p. 78). Em se confirmando minha tese de que algumas obras audiovisuais ameríndias podem ser consideradas etno-historiofotias, acredito que as posturas e o compromisso ético dos "etno-historiogravadores" da ASCURI com seu tempo, seu povo e com a história de seu povo aqui demonstradas estão em linha com ponderações de Trouillot (2016), que abordei no subcapítulo 1.2.2.

Outra situação emergencial em que os trabalhos da ASCURI foram requisitados aconteceu no mesmo ano e resultou em "Liderança de Puelito Kue[378]", quando dirigentes da *Aty Guasu* os incumbiram de esclarecer para a mídia a real intenção dos membros da retomada no município de Iguatemi, MS, ameaçados por uma decisão judicial de reintegração de posse, mostrando a versão deles da questão que ficou conhecida como "carta de suicídio coletivo" e que provocou uma celeuma generalizada nas mídias[379], com manifestações populares inéditas organizadas via internet e redes sociais em favor dos kaiowá por todo o país[380]. A ASCURI gravou, no local ermo e sob a mira de pistoleiros, o triste e emocionante depoimento de Apykaa Rendy, liderança de Pyelito-Kue, informando que eles não pretendiam se suicidar, mas sim, resistir ao despejo até a morte, e que, caso o governo mantivesse a decisão de reintegração de posse, estaria decretando sua morte coletiva. Assim, em suas palavras, "seria então melhor mandar um trator e cavar um grande buraco para colocar seus corpos", pois dali não sairiam vivos, esclarecendo o "mal entendido".

O vídeo teve uma ampla divulgação e, somado a outros eventos concomitantes terminou provocando uma reação significativa nos três poderes da República, tanto na esfera federal

---

[378] "'**Liderança de Puelito Kue**'. Ano: 2012; duração: 05'48; gênero: documentário; direção: Coletiva; produção: ASCURI Brasil, com a articulação da *Aty Guasu*; local: Iguatemi, MS. Sinopse: Depoimento que Apikaa Rendy, liderança de Puelito Kue, conta a real situação da retomada que, no final de 2012, sofreu ameaça de despejo que causou comoção e indignação em todo o país e no exterior, depois que foi publicada uma carta dos índios ao governo, que foi entendida como o anúncio de suicídio coletivo. O Filme foi realizado com a orientação da *Aty Guasu* e apoio audiovisual da ASCURI – Associação Cultural dos Realizadores Indígenas" (Corrêa, 2017, p. 237). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=rb4V3Lrn-D0 >. Acesso em: 07 nov. 2023.

[379] Cf.: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/10/121024_indigenas_carta_coletiva_jc >. Acesso em: 07 nov. 2023.

[380] As manifestações se espalharam exponencialmente como uma espécie de "modismo digital" com milhares de internautas acrescentando o sufixo "guarani-kaiowá" a seus avatares, a tal ponto que a rede social Facebook chegou a proibir a alteração do nome de seus usuários. Cf.: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2013/01/facebook-impede-que-usuarios-mudem-nome-para-guarani-kaiowa.html>; e <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/consumo/facebook-veta-uso-de-sobrenome-guarani-kaiowa-em-campanha-por-indios-de-ms>. Acesso em: 09 nov. 2023.

quanto na estadual, fato, talvez, inédito na história da luta por terras e cidadania desta etnia (Corrêa, 2017). Gilmar Galache (2017, p.79) conta, entretanto, que o episódio foi dramático e marcante, provocando reflexões frente a situações de violência física e risco de morte que, jovens e inexperientes, eles enfrentaram concretamente pela primeira vez. O resultado foi um exílio voluntário dele em Brasília durante um ano e o estabelecimento de novas estratégias de atuação do coletivo em situações de risco:

> Após longas conversas com Eliel e outros amigos da ASCURI, definimos algumas regras para atuações em zonas de conflitos, que vão desde a discrição no deslocamento até a área, geralmente evitando cidades e lugares públicos, optando pela movimentação ao alvorecer ou entardecer, sempre com estrutura básica na mochila, bem como equipamento mínimo pra filmagem. *Mbaraká* ou *Itâká* (chocalho) para rezar, que não pode estar à vista. Mapa da região, água, biscoitos e um pouco de cachaça, para caso a coisa ficar feia demais. Além disso, ficou decido que membros da ASCURI somente entram em terras para filmar se houver gente de dentro da retomada disposta a tomar um tiro pelo realizador indígena, ou com disposição para carregar seu corpo ferido. Ter boa relação com as lideranças atuantes na frente de combate, bem como estar pintado como os demais membros da retomada. É um momento bem difícil, com poucos recursos a disposição, quase nenhum luxo e com grande pressão psicológica, então o realizador deve estar preparado, ter boa saúde e sempre rezar com os rezadores, tanto para afastar os problemas como para levantar a moral de todos e garantir a vitória (Galache, 2017, p. 79-80).

Não foi necessário esperar muito para colocarem à prova as novas metodologias de atuação em situações críticas e, caso pareça exagero afirmar que elas se tornaram rotina, também seria equivocado considerá-las exceções na guerra (Oliveira, 2020, p. 5) dissimulada em curso no tempo presente no cone sul de MS. O episódio mais perigoso e "eletrizante" ocorreu durante o deslocamento até o *set* para a realização de "*Retomada Te'ýikue*", de 2016, tema do filme "*Yvy Reñoi*..." que analisarei no subcapítulo 3.3, no qual relatarei a tensa descrição do terrível episódio, com direito a membro do coletivo baleado e "cenas dignas de filme de ação". Por outro lado a competência das oficinas da ASCURI foi logo atestada em "Retomada *Ñanderu Marangatu*[381]", de 2015, quando jovens treinados pelo coletivo também se viram sob ameaças e na linha de tiro:

> […] A retomada de *Ñanderu Marangatu*, em 2015, sofre um atentado, do grupo já característico como milícia armada, composta por fazendeiros, políticos e

[381] "**Retomada Ñanderu Marangatu**". Ano: 2015; duração: 04'11"; direção: Coletiva; local: Aldeia Ñanderu Marangatu, Campestre, Antonio João, MS; gênero: documentário – denúncia; produção: ASCURI e ATY GUASU. Sinopse: No dia 29 de Agosto de 2015 mais um indígena foi assassinado por Ruralistas em Mato Grosso do Sul. Simião Vilhalva foi morto com um tiro no rosto por uma arma calibre 22. Membros da ASCURI estavam presentes no local, pois fazem parte desta luta e compartilham da luta e dor dos seus entes queridos. A luta segue neste mundo ou no outro, e pode ter certeza, voltaremos em milhões! Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q74A0lT9zPM >. Acesso em: 10 nov. 2023.

> seguranças particulares que assassinaram Simião Vilhalva. Na aldeia de Simião, conhecida como Campestre (*Ñanderu Marangatu*), está enterrado outro ícone Kaiowá da luta pela terra, chamado Marçal de Souza, [que] foi morto por capangas dos mesmos políticos que ainda hoje atuam no Mato Grosso do Sul, em 1983 com cinco tiros, sendo que o último na boca, para mostrar que calaram Marçal. No momento do ataque à retomada de *Ñanderu Marangatu*, que é próximo a Pirakua, membros da ASCURI que participaram das oficinas que realizamos em 2013 e 2015, se organizaram e produziram um material sobre o conflito, resultando no filme Retomada *Ñanderu Marangatu*, 2015, que mostra como realmente foi o ataque, pois na mídia local, havia sido falado primeiro que Simião já estava morto, antes do ataque, e que ele teria sido morto pelos próprios parentes (Ver depoimento no YouTube[382] (https://www.youtube.com/watch?v=BHKC-qDsizU) dado pelo Deputado Federal Luiz Henrique Mandetta, que estava na hora e no local do ataque do lado da milícia. Ele afirma que o corpo estava duro, e que provavelmente tinha sido morto antes do conflito (Galache, 2017, p. 81).

Ainda em 2015, vislumbro mais um exemplo de aplicação da noção de etno-historiofotia: dois filmes sobre o mesmo tema com visões antagônicas e complementares ao mesmo tempo, tornam possível uma abertura de diálogo entre historicidades e entre saberes. A possibilidade fica evidente nos dois filmes realizados na oficina de formação realizada na aldeia Babaçu, na Terra Indígena Cachoeirinha, municípios de Miranda e Aquidauana, MS, ambos com o mesmo tema, a prática religiosa tradicional terena:

> um grupo escolheu buscar o saber em uma liderança local atual, e gravaram o filme Purunga, (2015), o outro grupo escolheu seu Anuti, um rezador velho, não tão conhecido por nosso Povo, e fizeram o *Ohokoti*[383], (2015), os dois filmes falam basicamente da mesma coisa, mas com olhares diferentes, no primeiro, falado todo em português, o interlocutor conta sobre os perigos e a seriedade da prática religiosa, bem como a demonstração de seu poder de cura. O outro mostra a alegria de um antigo *Koexumoneti*, em revelar sua prática, e ele conta que seu canto tradicional é para trazer felicidade, alegria e não para assustar, além de mostrar sua necessidade em repassar sua prática. Os dois filmes mostram um os conflitos geracionais, de quem vê a religião tradicional como algo forte, e que não pode ser mostrado, e o outro, mais velho, que entende as novas mídias como uma ferramenta de propagação do seu saber (Galache, 2017, p. 76).

Estas experiências diferenciadas de atuação, com processos de formação de novos quadros entremeados com a presença nas frentes de luta pela recuperação do território das diversas etnias, em paralelo com capacitação de seus membros, como o caso de Eliel Benites que

---

[382] O *link* postado por Gilmar Galache (2017) na sua dissertação não está funcionando. Informações sobre o episódio estão disponíveis em: <https://cpisp.org.br/entidades-exigem-a-investigacao-da-morte-do-jovem-indigena-simiao-vilhalva/>; em <https://deolhonosruralistas.com.br/2020/08/11/esplanada-da-morte-x-mandetta-esteve-em-ataque-a-terra-demarcada-que-terminou-com-morte-de-indigena/>; e em <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/05/politica/1441467261_989526.html>; e em: <https://g7midia.com.br/2022/03/16/mandetta-ms-nao-esqueceu-o-caso-gisa-e-a-morte-do-simeao-vilhalva/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

[383] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=53uHRpy6cy4>. Acesso em: 15 nov. 2023.

completou o mestrado em Educação e passou a fazer parte do quadro de professores[384] da UFGD, de Gilmar que terminou seu mestrado na UNB e outros membros frequentando universidades ou cursos de cinema, leva o coletivo a um amadurecimento e a uma performance mais harmônica, em um período de produção profícua. A partir de uma parceria com a FUNAI e o Projeto Gestão Ambiental e Territorial de Terras Indígenas[385] (GATTI) direcionado a pequenas terras indígenas devastadas pelo agronegócio, ainda em 2015, é implementado o "Programa *Mosarambihára*[386]", que trabalha com a ideia dos semeadores do bem viver guarani kaiowá, com gestão territorial, com recuperação de matas e nascentes, com a permuta de sementes e a formação dos jovens com exercício de práticas coletivas e sensibilização das comunidades associados aos conhecimentos audiovisuais acumulados pela ASCURI. Uma das ações foi o primeiro Seminário de Audiovisual, Sustentabilidade e Autonomia em 2016 que, conforme Galache (2017, p. 84-85) resultou em profundas reflexões e deliberações acerca dos princípios básicos de luta da ASCURI, de forma semelhante ao FIDA porém com maior abrangência e objetivos, com discussões sobre as lutas pelo território utilizando como ferramenta as novas mídias.

Outras oficinas importantes do mesmo período foram as "*He Xakã*", na aldeia Mbya guarani *Tekoa Ka'agui Hovy Porã* de Maricá, Niterói, RJ, em que as práticas do *Cine Sin Fronteras* foram novamente adotadas, como, por exemplo, a construção de um banheiro no local pelos próprios alunos em paralelo com o início dos trabalhos, conforme relata Galache (2017, p. 85). Um grupo de alunos indígenas terena, kaiowá e guarani também seguiu de Mato

---

384 Eliel Benites foi o primeiro kaiowá a ser aprovado em concurso para professor de uma universidade pública no estado de Mato Grosso do Sul.

385 O Projeto foi uma experiência piloto aplicada em 32 terras indígenas nos 5 biomas brasileiros a partir de 2012 no governo Dilma Roussef, com a "Política Nacional de Gestão Territorial e Ambiental de Terras Indígenas PNGATI", com o objetivo de garantir e promover a proteção, a recuperação, a conservação e o uso sustentável dos recursos naturais das terras e territórios indígenas, assegurando a integridade do patrimônio indígena, a melhoria da qualidade de vida e as condições plenas de reprodução física e cultural das atuais e futuras gerações dos povos indígenas, respeitando sua autonomia sociocultural. Tinha amplos objetivos que possuíam a finalidade de consolidar as terras indígenas brasileiras como áreas essenciais para a conservação da biodiversidade. "O Projeto Gestão Ambiental e Territorial Indígena - GATI tem como objetivo principal o fortalecimento das práticas indígenas de manejo, uso sustentável e conservação dos recursos naturais e a inclusão social dos povos indígenas, consolidando a contribuição das Terras Indígenas como áreas essenciais para a conservação da diversidade biológica e cultural nos biomas florestais brasileiros. O Projeto é uma realização conjunta entre o movimento indígena brasileiro, Fundação Nacional do Índio (Funai), Ministério do Meio Ambiente (MMA), The Nature Conservancy (TNC), Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e Fundo Mundial para o Meio Ambiente (GEF-Global Environment Facility)". Disponível em: <http://cggamgati.funai.gov.br/index.php/projeto-gati/o-que-e-o-gati/>. Acesso em: 11 nov. 2023.

386 Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=JtTSnxIO9DU>. Acesso em: 15 nov. 2023.

Grosso do Sul para participar da oficina que, ao final, produziu quatro filmes[387]. As oficinas contaram com apoio da prefeitura de Maricá e da FUNAI, e foram parte de uma parceria entre a UFF e a UFGD, integrante do Programa de Extensão "Vídeo e Comunicação: saberes e fazeres do nosso cotidiano na educação escolar indígena", que teve o objetivo de formar e fortalecer coletivos de comunicação indígenas para o desenvolvimento de produções audiovisuais que possam servir como recursos didáticos para a educação escolar indígena e não indígena. Contemplado no edital ProExt[388] 2015, o projeto foi coordenado pelo professor da FAIND/UFGD Cássio Knapp. As atividades reuniram indígenas de Mato Grosso do Sul das etnias guarani ñandeva, kaiowá e terena de Terras Indígenas das cidades mato-grossenses-do-sul de Dourados, Paranhos, Amambai, Bela Vista, Rio Brilhante, Japorã, Sidrolândia e Miranda e, no Rio de Janeiro, além do município de Maricá, foram envolvidos indígenas guarani mbyá dos municípios de Angra dos Reis e Niterói[389]

Anteriormente, entre 2012 e 2013, a parceria da UFF com a UFGD já tinha rendido eventos interessantes como o projeto de extensão "Cinema-Educação nas Escolas Indígenas Guaranis de Mato Grosso do Sul", do Departamento de Cinema e Vídeo do Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF, que consistiu na produção de vídeos que retratam o dia a dia das comunidades indígenas no Mato Grosso do Sul para servirem de material didático para as aldeias da região[390]. Coordenado por Eliany Salvatierra, na UFF o projeto é desenvolvido em parceria com o Laboratório do Filme Etnográfico, coordenado pela professora Ana Lúcia Ferraz, do Departamento de Antropologia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, com o objetivo de fortalecer a produção cinematográfica dos indígenas de MS e valorizar a sabedoria de suas práticas e tradições, uma vez que as discussões em torno do audiovisual já estavam muito avançadas entre os movimentos indígenas locais, que já contavam com o Ponto de Cultura *Teko Arandu* e com a ASCURI. A convite desta última, o projeto da UFF realizou, em janeiro de 2013, um seminário e oficinas como atividades de extensão da UFGD,

---

387 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HJJRZb0Ergg>. Acesso em: 15 nov. 2023.

388 Ações de Extensão realizadas pela Universidade Federal da Grande Dourados nas áreas de comunicação, cultura, justiça e direitos humanos, educação, meio ambiente, saúde, tecnologia e produção, trabalho, além de ações desenvolvidas no âmbito do PROEXT. Disponível em: <https://portal.ufgd.edu.br/noticias/proex-publica-catalogo-de-extensao-2015-2016>. Acesso em: 11 nov. 2023.

389 Disponível em: < https://portal.ufgd.edu.br/noticias/ufgd-realiza-oficina-audiovisual-em-aldeias-do-ms-e-rj>. Acesso em: 01 ago. 2021.

390 Cf.: <http://www.noticias.uff.br/noticias/2013/09/revista-uff.php>; e <http://www.noticias.uff.br/revistauff/2013/revista-uff-02.zip>. Acesso em 16 nov. 2023.

que cedeu espaço físico e recursos para transporte, hospedagem e alimentação da equipe. As filmagens e parte das atividades da oficina aconteceram fora do *campus* da UFGD, nas aldeias e os vídeos foram lançados em 25 de maio, no Teatro Municipal de Dourados, durante a Mostra Audiovisual de Dourados. Dez dias de oficina e quatro semanas de pós-produção resultaram na criação de seis curtas-metragens[391], sendo cinco documentários e um filme de etnoficção – gênero ficcional que retrata rotinas, lendas e tradições do ponto de vista dos indígenas.

Também com o objetivo de formar jovens para atuarem diretamente nos processos de gestão territorial foram realizadas duas oficinas de audiovisual do programa *Mosarambihára*, a oficina *Ta'ãngapu Pyhy Mombarate*, realizada na Aldeia Pirakuá[392], em 2015 e a oficina *Koxunakoti Itukeovo Yoko Kixovoku*, realizada na aldeia terena Babaçu, T.I. Cachoeirinha em Miranda, MS, com a participação do cineasta Iván Molina. A presença do quéchua e a convivência e interação com o rezador kaiowá Argemiro e o rezador terena Anuti foi intensa e em quinze dias foram produzidos dez filmes[393]. Já em 2016, oito anos após a primeira incursão na Bolívia, Eliel e Gilmar seguem em ônibus com mais doze indígenas terena, guarani e kaiowá, novamente com apoio do ProExt da UFGD, para outra experiência da ASCURI na oficina *Cine Sin Fronteras*, desta vez em La Paz. Mais uma vez sob a coordenação de Ivan, Eliel e Gilmar, prazerosamente voltaram ao papel de aprendizes e, após dez dias na ECA, os alunos realizaram uma dezena de filmes[394] (Galache, 2017).

De forma gradual, as atividades inovadoras e corajosas da ASCURI começam a repercutir e algum reconhecimento passa a acontecer fora de Mato Grosso do Sul, embora ainda vinculado ao circuito universitário: o Coletivo Cultural Cinema Sete Flechas, da Universidade Federal Fluminense (UFF) chama a ASCURI para compor uma roda de conversas no Cine UFF. Gilmar, Kiki, Eliel e Ivan debateram com alunos e professores do curso de cinema da UFF, algo inusitado para eles, um tanto perplexos com a percepção de que tinham algo novo a

---

391 Alguns dos filmes são: "*Kanhy Nhande Hegwi Nhanderu* - O Desaparecimento do Menino-Deus", disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eoUnwlvvuqM>; "*Avati Moroti ha Mborahei* - O Canto-Reza do Milho Branco", disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VQepe_lsQC4>; "*Ongusu Porahei Ha Kotyhu* - Cantando e Dançando na Casa de Reza Kaiowá", disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3D7PWtvVTHE>. Acesso em: 16 nov. 2023.

392 Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=KRUFcZsS1p8>. Acesso em: 15 nov. 2023.

393 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=53uHRpy6cy4>. Acesso em: 15 nov. 2023.

394 Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=0lK4oLWlT5I>. Acesso em: 15 nov. 2023.

mostrar, um jeito diferente de fazer cinema que começava a despertar a atenção da comunidade acadêmica fora de MS e que poderia tomar outras proporções. Nesse encontro ficaram planejadas parcerias entre a UFF, UFGD e o Coletivo Sete Flechas[395] para realização do *Cine Sin Fronteras* 2017 em Niterói, RJ, sob organização da *ECA* de La Paz, Bolívia, e da ASCURI (Galache, 2017, p. 87). A parceria com a UFF foi bastante fértil e membros da ASCURI tiveram envolvimento em uma quantidade grande de oficinas, seminários, debates, festivais e outros eventos, tanto em Mato Grosso do Sul quanto no Rio de Janeiro, boa parte deles articulados ou intermediados por Iulik de Farias, pelo professor Dr. Domingos Nobre, pelo professor Dr. Cássio Knapp e outros discentes e docentes vinculados às universidades fluminense e sul-mato-grossense.

Houve, então, um grande incremento na participação dos membros da ASCURI em festivais, entrevistas, debates, fóruns e outros eventos similares em diversos tipos de mídias, suportes e locais. Em 2016, durante a 4ª Mostra Audiovisual de Dourados[396] Eliel participou do CineFórum, que contou com debates, palestras e *workshops* durante a Mostra Indígena. Ainda em 2016 a ASCURI participa com o filme "Retomada *Tey'kue*" como convidada da Mostra Cine Redemoinho, que teve o intuito de disseminar a produção audiovisual de realizadores independentes, coletivos comunitários e cineastas étnicos do território brasileiro, como parte do II Congresso de diversidade cultural e interculturalidade de Angra Dos Reis no IEAR/UFF deste município, parceria entre IEAR/UFF e Coletivo Cultural Cinema Sete Flechas. Já o Projeto de extensão "Escolarização e Cultura Guarani *Mbya* Rumo à Universidade", coordenado por Domingos Nobre, produziu material didático em audiovisual e fotografia no âmbito de um Curso de Ensino Médio com Magistério Indígena, de uma turma de 6º ao 9º ano Guarani e uma turma de EJA Guarani. As ações foram realizadas em parceria com a SEEDUC-RJ, a SECT de Angra dos Reis, a UFGD, ACIGUA e a ASCURI com cursos de vídeo, fotografia e reorientação curricular.

A "Jornadas Povos Indígenas e Universidades - JOPOI" é uma articulação de instituições de ensino superior, organizações e comunidades indígenas, organizações não governamentais etc., que começou em 2017 na Universidade Federal do Ceará (UFC) e depois teve a

[395] Gilmar se refere ao Coletivo Cultural Cinema Sete Flechas, do RJ, composto pelos cineastas e pesquisadores Ethel Oliveira, Iulik de Farias, Raquel Canário, Pedro de Andréa Gradella e outros, que teve atuação entre 2014 e 2017 (De Farias, Entrevista ao autor).

[396] Cf.: <https://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2016/05/evento-audiovisual-tera-mostra-de-cinema-com-tematica-indigena-em-ms.html>. Acesso em: 14 nov. 2023.

participação de outras universidades, com a ASCURI estando presente na Mostra de Cinema Indígena da JOPOI[397]. Em 2017 também ocorre o "*Nhande Tapê Porã* - Ciclo cinematográfico de temas indígenas[398]" realizado pelo projeto de extensão Cineclube UFGD e instituições parceiras, entre elas o Coletivo Cultural Cinema Sete Flechas, do Rio de Janeiro; e ASCURI, Secretaria Municipal de Educação, Coletivo Cultural Casa dos Ventos e Faculdade Intercultural Indígena (FAIND/UFGD), todos de Dourados, MS.

Já em julho de 2017, nos estúdios da Rádio MEC no RJ, Gilmar Galache; Ademilson Concianza; o videomaker e articulador local de sua região, Sidivaldo Julio; e o representante da Rádio Yandê, Denilson Baniwa cedem entrevista ao programa "Bate-papo Ponto Com" e informam que a ASCURI busca, através de uma comunicação criativa, elaborar formas de resistência para os Povos Indígenas do Mato Grosso do Sul, com a ideia de levar diversas oficinas e debates para várias etnias, construindo uma autoimagem empoderada[399].

Ainda em 2017, Iván Molina é convidado para a I Mostra Audiovisual Indígena (Maia) durante a Semana Universitária no anfiteatro do *campus* Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília em Planaltina, DF. Conforme Mônica Nogueira, então coordenadora do Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais (MESPT) da UnB e uma das idealizadoras do Maia, junto com o então coordenador de Extensão da Faculdade UnB Planaltina, Rafael Villas Bôas, a ideia da mostra, realizada em parceria com a ASCURI, surgiu a partir da dissertação de mestrado do então recém-egresso do MESPT, Gilmar Galache, que entre as referências em sua pesquisa aponta mais de 70 produções audiovisuais indígenas. Já uma parceria entre a ASCURI e a Escola de Cinema Darcy Ribeiro[400] em 2018 proporcionou a três membros participarem de cursos no Rio de Janeiro. Giliarde Barbosa Pedro, no curso de especialização de roteiro, Ademilson "Kiki" Concianza, especialização em montagem, e Michele Perito (que então ainda fazia parte do coletivo), especialização em direção. Todos são originários da aldeia Panambizinho, Dourados, MS, e Renata Machado

[397] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NhVaEiqLT9I>; e em: <https://www.facebook.com/jornadaspovosindigenas>. Acesso em: 12 nov. 2023.

[398] Disponível em: <https://portal.ufgd.edu.br/noticias/cineclube-ufgd-promove-i-ciclo-cinematografico-de-temas-indigenas---nhande-tape-pora>; e em: <https://portal.ufgd.edu.br/noticias/ufgd-recebe-escolas-indigenas-para-ciclo-cinematografico-nhande-tape-pora>. Acesso em: 14 nov. 2023.

[399] Entrevista disponível em: <https://radios.ebc.com.br/bate-papo-nacional/2017/07/o-cinema-indigena-no-bate-papo-ponto-com>. Acesso em: 18 nov. 2023.

[400] Cf.: <https://www.escoladarcyribeiro.org.br/indigenas-do-ms-vao-cursar-direcao-roteiro-e-montagem-na-escola-de-cinema-darcy-ribeiro/>. Acesso em: 14 nov. 2023.

Tupinambá[401], egressa da escola, conheceu-os numa oficina de cinema ministrada pelo cineasta indígena boliviano Iván Molina, em Niterói, julho de 2017, e intermediou o contato com a escola.

Embora de forma lenta, o reconhecimento do trabalho da ASCURI no meio universitário fora de Mato Grosso do Sul em estados como Rio de janeiro, Minas Gerais, São Paulo e outros, seguiu expandindo, com uma tendência a sair da bolha acadêmica e se espalhar por diversas mídias como festivais independentes, rádios *web*, *podcasts*, e até redes de televisão abertas.

Esse movimento parece, ao mesmo tempo, acompanhar e incrementar outro movimento mais amplo que envolve a paulatina ocupação de espaços culturais físicos e virtuais diversos por produções ameríndias em áreas e atividades das mais distintas. Principalmente as que envolvem a internet mas não somente por ela, atividades como artes plásticas, literatura, *podcasts*, música, *webséries*, instalações, fóruns culturais e políticos e incontáveis outras, além do audiovisual, aparentam estar passando por um *boom* de produções ameríndias, talvez alavancado pelo crescimento e influência das organizações políticas indígenas por todo o continente, do crescente acirramento das lutas vinculadas à questão ambiental e, também, do incremento das agendas políticas identitárias por boa parte do planeta.

No contrafluxo deste crescimento das pautas identitárias e da exposição das questões ameríndias para fora dos nichos acadêmicos e de ativismo, a ASCURI mergulha em nova crise provocada pela diminuição brutal das políticas de incentivos culturais governamentais com a "quebra" do governo, nas palavras de Gilmar Galache. Após a interrupção do governo de Dilma Roussef e a implementação de diretrizes econômicas e políticas neoliberais pelo seu vice sucessor, acentuadas ainda mais pelo radical presidente de extrema direita que venceu as eleições de 2018 e praticamente extinguiu as possibilidades de financiamentos estatais, além de assumir sem pudor a pauta anti-indigenista, Gilmar constata que eles estão sem alternativas, pois não conseguiram sair da bolha acadêmica: "É uma bolha que a gente vive, é uma bolha. E a gente não conseguiu sair dessa bolha. […] eu acho que foi bom, mas ao mesmo tempo tem quatrocentas pessoas, antropólogos, pesquisando a gente, trezentos, que já pesquisaram, só isso né, é pequeno. Precisava expandir mais e não conseguimos" (Gorges;

[401] Renata Machado, do povo Tupinambá, nasceu em Niterói (RJ) e ao lado de Anàpuáka Tupinambá e Denilson Baniwa, fundou, em 2013, a primeira rádio indígena online no país: a Rádio *Yandê*, que transmite ao público nacional as realidades e culturas dos povos indígenas no Brasil (Gorges, Benites, 2022, p. 36).

Queluz, 2019a, p. 40). Ele demonstra certo desencanto e chega a anunciar a possibilidade de encerrarem as atividades em função da situação de precariedade pela qual passaram e ainda passavam, sem sequer ter condições de manter o site ou o CNPJ do coletivo, caso alguns projetos de financiamento coletivo pela internet (*crowdfunding*) que pretendiam experimentar não apresentassem resultados positivos. A crise se agravou ao longo dos anos, e a chegada da pandemia de Covid-19 paradoxalmente, piorou a situação, mas, por outro lado, fez emergirem novas ideias e formas de atuações criativas que permitiram uma sobrevida da Associação, com uma mudança de direcionamento do público-alvo e dos objetivos de curto prazo, sem, entretanto, perder a essência e as questões de fundo que, tradicionalmente, nortearam a ASCURI.

Curiosamente, a leitura que Gilmar faz da evolução da produção do coletivo é algo diversa do aparente movimento da cena audiovisual. Em entrevista[402] a Yulnak Tito Kadiwel, do Museu do Índio – UFU, em julho de 2020, acerca dos filmes "*Jakaíra*" e "*Kipaexoti*", Galache aponta uma nova fase na produção da ASCURI que, inicialmente, “fazia filme só para a gente mesmo, sem legenda, só na língua, com uma proposta de se conhecer, se fortalecer e entender como o audiovisual iria nos impactar e ao nosso povo”, para uma mudança de direcionamento, onde acham importante que outras pessoas tenham acesso ao material, tanto indígenas quanto não indígenas, tanto brasileiros quanto de outros países do globo.

A leitura é que a postura anterior fez o trabalho ficar restrito ao nicho acadêmico, com um público quase que exclusivo de estudantes, antropólogos e sociólogos, e que a tática do fortalecimento foi importante para se conhecerem, mas que depois de uma década de produções criou uma bolha acadêmica com inúmeras pesquisas, dissertações e teses sobre um coletivo cujos filmes ninguém assistia. Agora eles pretendem romper a bolha para atingir outras comunidades realizando filmes com legendas e mais palatáveis. E, paradoxalmente, ele percebe que o audiovisual indígena, que antes se restringia ao VNA, agora, da mesma forma que os coletivos e cineastas vinculados aos demais movimentos sociais, se pulverizou em inúmeras linhas identitárias que tendem a se digladiar entre si.

Em setembro de 2020 estreou uma parceria entre a ASCURI e a TVE Cultura MS, canal de TV aberta do governo do estado de MS, a série Nativas Narrativas. Em matéria no site oficial da TV Educativa de Mato Grosso do Sul (FERTEL), Alberto Gonçalves informa que o intuito

[402] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n_ZCKk5Buxk>. Acesso em: 18 nov. 2023.

do programa é

> contribuir na divulgação das tradições indígenas de Mato Grosso do Sul, [...] o telespectador conhecerá os hábitos e um pouco da cultura Terena e Guarani-kaiowá. A primeira exibição acontece nesta quinta-feira (3) às 9h30. De acordo com Gilmar Kiripuku Galache, um dos coordenadores do projeto, a Ascuri é um grupo que há mais de 10 anos trabalha com cinema. 'Nesse período, desde 2008, a Ascuri se organizou com produções e dando aulas de cinema nas aldeias sul-mato-grossense. O programa Nativas Narrativas trará essa percepção das comunidades indígenas, contando a história através do cinema. Será um apanhado desses 10 anos de estrada em Mato Grosso do Sul, que visa também mostrar um pouco do lado, ainda desconhecido da sociedade em geral, que é o jeito de ser e de viver na aldeia', conta Gilmar. [...] Os filmes já tiveram exibição na Dinamarca e na Noruega. Gilmar Galache lembra que esses filmes já tiveram exibição pelo Brasil, no Alasca e em vários países. 'As filmagens revelam as manifestações diárias do povo indígena de Mato Grosso do Sul. O jeito de plantar, de cuidar dos filhos, de cantar. As manifestações referem-se às etnias Terena e Guarani-kaiowá em sua maioria', define. A intenção dessas produções audiovisuais, segundo explicou Gilmar, traz essa possibilidade de aproximar a sociedade dessas comunidades indígenas, até então desconhecidas por muitos[403].

Já em dezembro de 2020, Daniel Rockenbach recebeu no programa Cult[404] da mesma rede de televisão os cineastas Marinete Pinheiro e Gilmar Galache que falaram sobre o projeto Nativas Narrativas produzido pela ASCURI e que estava sendo exibido na programação da TVE Cultura. Também no final de 2020, Eliel Benites divide com o médico sanitarista e doutor em Saúde Pública pela Fundação Oswaldo Cruz, Paulo Cesar Basta, a palestra "Destruição ambiental e sua relação com a pandemia" no evento online "Cruzando práticas de conhecimento: (r)existir em um mundo sob a covid-19[405]", promovido pelo Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do SESC-SP e o Centro de Estudos Ameríndios do Departamento de Antropologia (CestA-FFLCH/USP).

Ainda em meados de 2020, o canal da ASCURI na rede Youtube lançou a série de *lives* Cine Entre Mundos[406], apresentada por Gilearde Barbosa, que trazia entrevistas com indígenas e não indígenas envolvidos com o audiovisual, além da exibição e análise de filmes

---

403 Entrevista a Alberto Gonçalves disponível em: <http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/nativas-narrativas-estreia-na-tve-cultura-e-traz-cotidiano-das-comunidades-indigenas-de-ms/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

404 Cf.: <http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/cultcast-24-gilmar-galache-e-a-associacao-cultural-de-realizadores-indigenas/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

405 Cf.: <https://antropologia.fflch.usp.br/node/1189>. Acesso em: 17 nov. 2023.

406 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bN_T8iApHL8>; em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZsvSxclaFsc>; em: <https://www.youtube.com/watch?v=KXzRQp_l9Do>; em: <https://www.youtube.com/watch?v=XcGzoupP3Aw>; e em: <https://www.youtube.com/watch?v=reBHxFz8V1Y>. Acesso em: 17 nov. 2023.

e debates sobre o universo do cinema indígena autoral. Em *live* do Cine Entre Mundos[407] no início de 2021, Gilmar Galache entrevistou o artista plástico Denilson Baniwa[408] e, debatendo sobre a situação do audiovisual brasileiro, Galache coloca que notou as produtoras procurando mercado para investir no audiovisual indígena timidamente a partir de 2008 com o longa "Terra Vermelha" e com muito mais intensidade nos anos recentes.

Porém, nota que as produtoras obedecem ao mercado, e agem como "cafetões que prostituem os cineastas", pagam e investem na ideia do diretor que "assina os papéis", dando todos os direitos para a produtora que fica "sentada em cima". Levanta, assim, outro problema sobre a ética autoral na indústria do cinema: a questão da relação de poder das produtoras sobre os videastas, que são praticamente obrigados a ceder os direitos sobre suas obras e sobre as imagens captadas para viabilizarem seus filmes.

Como Gilmar se recusa a ceder tais direitos, segue à margem do mercado e, ainda que de maneira informal, tece fortes críticas a tais práticas que forçam os cineastas a venderam suas almas e até as imagens de suas almas. Lembra, como exemplo, a experiência que indígenas kaiowá tiveram com o filme "Terra Vermelha", e os que a própria ASCURI teve quando experimentou trabalhar com uma produtora "profissional". Em sua dissertação ele pontuou sobre as consequências da atuação de indígenas na produção ítalo-brasileira dirigida pelo chileno/italiano Marco Bechis:

> Boa parte do elenco indígena, os principais que atuaram no filme [Terra Vermelha] tiveram algum problema depois de toda essa exposição, cada um desenvolveu uma maneira diferente de lidar com isso, mas, de fato, o circuito dos grandes festivais e toda ornamentação de prestígio que eles proporcionam nada tem a ver com nossa ancestralidade, muito pelo contrário, esse tipo de protagonismo não-indígena é prejudicial até para os não-indígenas. São combinações perigosas para um indivíduo vindo de uma origem tradicional, vai contra processos coletivos de decisão e sustentabilidade do Povo (Galache, 2017, p. 53).

E também narrou detalhes da desventura da produção frustrada em 2016, na aldeia Cachoeirinha, Miranda, MS:

> [Num evento na UFF] fomos abordados por dois produtores da série "Amanajé – Mensageiro do Futuro[409]", que era financiado pelo Fundo Setorial do Audiovisual – (FSA) da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), do Governo Federal. Eles já

[407] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZUNAAHGgk8>. Acesso em: 17 nov. 2023.

[408] Denilson Baniwa nasceu em Mariuá, no Rio Negro, Amazonas, é indígena do povo Baniwa e artista, curador, designer, ilustrador, comunicador e ativista dos direitos indígenas. Considerado um dos artistas contemporâneos mais importantes da atualidade.

> tinham produzido 9 programas da série em comunidades indígenas do Brasil, contando sobre como os povos indígenas estavam utilizando as novas mídias, e gostaram do que apresentamos ali, então alguns meses depois eles chegaram em Mato Grosso do Sul, e apresentamos uma programação em três aldeias, para serem filmadas por eles, onde eles filmariam nosso modo de atuação com os jovens (Galache, 2017, p. 87-90).

Gilmar segue contando sobre o conflito entre o estilo de produção horizontal, de parceria e sem hierarquias da ASCURI, contratada por uma produtora profissional hierarquizada e autoritária, a qual seguia cobrando a todo momento cumprimento de metas e manifestando insatisfação com a convivência na aldeia. Ele tinha a impressão de que a produtora filmava as ações da ASCURI como se fosse um *reality show*:

> Quando eles chegaram, tomamos um susto, pois nunca trabalhamos no formato de produtora de filme, apenas Kiki já tinha essa experiência quando atuou no filme "Terra Vermelha", havia toda uma hierarquia, e nos trabalhamos no formato de que todos fazem tudo. Após uma conversa com a liderança, a nossa equipe formada por Sidvaldo Julio Raimundo 'Guli', Gildécio Muchacho 'Nove', Deividson Alexandre, Ademilson Concianza 'Kiki' e eu, começamos a oficina com a equipe do Amanajé em nosso encalço, como um *reality show*. A equipe do Amanajé era formada por pessoas de diversas áreas do Brasil, […]. A diretora mandava em tudo, e não fazia nada, quem tinha que fazer era o produtor, e quem fazia as cobranças era a assistente de diretora, o câmera, o som e o motorista ficavam a disposição da diretora, e a gente deveria apenas fazer o que sabemos, porém alguns atritos com a diretora e a assistente de direção, logo expuseram uma questão que nos pareceu muito estranho, além da hierarquia, éramos constantemente cobrados sobre nossos passos, e se realmente conseguiríamos fazer o que propomos, uma oficina com um filme no final produzidos pelos alunos. Ora, uma oficina de sete dias com um filme, pra nossa equipe era tranquilo, todos eram acostumados ao ritmo que o Ivan nos criou, se não termina ninguém dorme. E assim foi, lembro no primeiro dia que me perguntaram que horas iria começar as atividades, e eu disse às 5h00 da manhã, a diretora riu e não acreditou na nossa estratégia. Todos os dias às 5h00 da manhã a equipe da ASCURI se reunia com um mate pra decidir o que seria feito no dia, e a diretora levantava às 9h00, enquanto alguns membros da sua equipe esperavam as ordens dela. Para nós era tudo novidade, mas havia hierarquia, e isto na cabeça da diretora incluía a gente, nos incomodava muito, éramos sempre cobrados, todos os dias, a todo momento, sobre se terminaríamos o que propomos. Sempre havia esse clima de cobrança, e como nossa equipe estava sendo paga pela produtora, a diretora tinha esse espírito imponente, como tinha com seu produtor. E quase todo o momento éramos escorraçados por ela, mas levávamos com paciência, pois pra gente aquele momento era uma retomada das ações audiovisuais em Cachoeirinha, visto que em 2010 havíamos tido alguns problemas com a liderança na época. Então, aguentamos calados, e também, porque nossa contra proposta para a produtora era que ficasse nas aldeias uma ilha de edição *Imac* e uma câmera *Canon*, o que ao final ocorreu em Cachoeirinha, em uma sessão solene a noite, na quadra da escola, foi apresentado o filme produzido pelos alunos e a entrega do equipamento para escola, com a participação das lideranças, pra equipe da ASCURI isso foi uma vitória, mas para a diretora do Amanajé estava sendo um incômodo, e com muita vontade de ir embora, seu roteiro incluía a cada sete dias na aldeia, um dia seria em um hotel da cidade, para como ela mesmo disse, "*ressetar*". A meu [ver isso queria dizer] excluir as experiências vividas nas aldeias. Após a sessão, o produtor foi cobrado para organizar tudo e partir o quanto antes, e assim ele fez. Eu e Kiki seguiríamos com

[409] Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hUc94z9yvhE>. Acesso em: 18 nov. 2023.

> eles nas próximas aldeias para fazer a mesma coisa que fizemos ali, […] e Eliel estava a frente das duas, aguardando em Dourados para pegarmos ele e seguir, já havia conversado com as lideranças, e colhido assinaturas, a pedido da produtora, [...], porém nós resolvemos ficar, pois não havia melhor lugar para "*ressetar*" do que na aldeia com amigos, então eles seguiram para a cidade, e nos ficamos na casa de Guli comemorando nosso momento que havia sido refeito. No outro dia pela manhã, o produtor chega na casa dele, me chama em um canto, e liga para o marido da diretora, que estava no Rio de Janeiro, e ele dispensa eu e o Kiki dos trabalhos, e que seguiriam de outra forma, e que não era possível mais continuar com a parceria da ASCURI (Galache, 2017, p. 87-90).

Ao final, eles conseguiram cumprir o planejado para a aldeia Cachoeirinha, com uma ilha de edição doada, mas as próximas duas partes do projeto foram canceladas pela produtora e, conforme Gilmar coloca na *live* com Baniwa, foram literalmente despedidos.

> Eliel foi avisado, e teve que recorrer novamente às lideranças que ele havia conversado e explicar que não haveria mais a produção da série, e que o *Imac* e a câmera seria destinada a outra aldeia de interesse do Amanajé. Ficamos tristes por isso, mas feliz por Cachoeirinha ter pelo menos o mínimo para produção audiovisual. E também pela experiência de conhecer o trabalho de uma produtora audiovisual de cinema, apesar do trabalho ter sido bem pequeno, se comparado as proporções de filmes nacionais produzidos no Brasil, já dá uma boa ideia de como é a relação hierárquica e vaidosa do 'Cinemão' (Galache, 2017, p. 87-90).

No final do texto, Gilmar faz uma importante reflexão ("Terena lê almas") comparando o processo de produção profissional/industrial/autoritário/capitalista com a produção artesanal, humana, democrática e prazerosa que aprenderam/desenvolveram na Bolívia com Iván Molina, que priorizava a comunhão com a comunidade, diferente da equipe profissional que estava afoita para voltar para o hotel. Faz uma crítica fundamentada ao "cinemão", que gasta muito para levar o conforto da cidade para a aldeia e tem relação hierárquica e vaidosa, enquanto que, na Bolívia, eles aprenderam a fazer o máximo com o mínimo, sendo que o conforto da equipe é desnecessário e até mesmo prejudicial, pois estar instalado junto à população local proporciona a cumplicidade, intimidade e comprometimento que o cinema indígena da ASCURI busca:

> Após essa experiência pudemos comparar nossas formas de produções com as metodologias utilizadas pelas produtoras de cinema, e um fato perceptível é a relação tempo e dinheiro. Esse modo de trabalho, automaticamente fecha inúmeras oportunidade de valorização do Povo, primeiro pelo próprio autoconhecimento dos jovens em relação a seu próprio saber, pois como descrevi anteriormente, esse distanciamento geracional, resultou no desconhecimento parcial do saber tradicional, então, antes de se produzir um vídeo, ou uma oficina, é preciso mapear como esta a relação entre os jovens e sua comunidade, e então ai atuar, tendo em vista que a ASCURI tem como objetivo o fortalecimento do jeito de ser indígena utilizando as ferramentas do audiovisual, o resultado final desse processo é secundário, se avaliado como qualidade de vídeo, fotografia e edição. Claro que posteriormente,

> caso o aluno busque esse aperfeiçoamento para si, cada um desenvolverá seu modo de trabalho. O que acontece com as produtoras é que, ao contrário, o resultado deve ser priorizado, com tempo e recursos limitados, ou muitas vezes focados para outras áreas, onde tivemos a oportunidade de conhecer, boa parte do financeiro é aplicado para gerar um bem estar na equipe, trazendo confortos da cidade para o *set* de filmagem. Essa quantia pode representar uma boa parte do orçamento da filmagem. Na Bolívia, aprendemos o oposto disso, principalmente fazer o máximo com o mínimo, e conforto para a equipe é desnecessário, para estar próximo ao povo, e longe do padrão que vivemos em nossa zona de conforto. E o parente sente essas decisões, costumo dizer que o Terena lê almas, mas não da maneira literal, a observação dos povos é aguçada, então se você representa quem dá valor a conforto, comodidade, e prefere voltar pra cidade, em um hotel a ficar na aldeia sentindo aquele momento, logo seu tratamento será diferenciado, e direcionado ao que você busca em sua vida, não ao que quer realmente mostrar. Isso não é uma regra exata, mas não deve ser deixada de lado, pois desconstruir-se ao buscar o que não conhece é necessário. Todos esses fatos, apesar da dificuldade, serviram como amadurecimento do que fazemos hoje, formando jovens para atuarem diretamente em suas comunidades, e buscando caminhos para a autonomia do processo audiovisual para garantia do território e fortalecimento do jeito de ser indígena (Galache, 2017, p. 87-90).

Ao longo de 2020 começavam a surgir sinais de que a pandemia de Covid-19 não terminaria tão cedo e para se adaptar à situação sanitária emergencial a 1ª. Mostra CineFlecha: "(Re)Existir e Curar[410]", que foi planejada pela Rede CineFlecha[411] como uma mostra convencional e realizaria a exibição dos filmes e debates em São Paulo, capital, adaptou o evento ao formato virtual. Inicialmente a mostra foi pensada para exibição em dois importantes centros culturais: o Centro Cultural São Paulo (CCSP) e o Cinusp, mas teve de ser adaptada ao ambiente virtual, com o apoio do PROAC (Programa de Ação Cultural) da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, em parceria com a plataforma online Videocamp. A Mostra foi organizada por um grupo de antropólogos e acadêmicos que trabalham com cinema indígena e com a formação de novos cineastas com bolsas da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp): Ana Carolina Estrela da Costa, Nadja Marin, André Lopes e Luiza Serber. Foram exibidos filmes que mostraram a diversidade de produção de vários povos e realizadas *lives* com os videastas. A ASCURI

[410] Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/fapesp-plataforma-e-mostra-de-cinema-levam-as-telas-resistencia-indigena-na-pandemia/>. Acesso em: 12 nov. 2023.

[411] Rede formada por coletivos indígenas e articuladores que trabalham cinema, comunicação e antropologia, com objetivo de fomentar e divulgar produções audiovisuais de coletivos indígenas e colaboradores e de conectar pessoas e coletivos de diferentes povos e lugares em torno da manifestação e criação de mundos possíveis. Coletivos participantes: Maxakali/Tikmũ´ũn (MG); Coletivo Beya Xina Bena (Huni Kuin/AC); Coletivo Akubaaj Cinta-Larga de Cinema (RO); Coletivo Ijã Mytyli de Cinema Manoki e Myky (MT); ASCURI (guarani, kaiowá e terena/MS); Guarani-Mbya (SP). Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCqM9snpQg9W3Xq0o6k5AzHw/about>; <https://www.instagram.com/redecineflecha/>; <https://www.facebook.com/redecineflecha/>; e <https://www.youtube.com/@RedeCineFlecha/videos>. Acesso em: 16 nov. 2023.

apresentou a *webserie* de curtas "Nativas Narrativas", com "*Kipaexoti*" e "*Jakaira*", no evento online realizado pela Rede CineFlecha e, nas *lives*[412] em outubro de 2020, participaram Gilearde Barbosa Pedro, Ademilson Kiki Concianza, Iván Molina, Eliel Benites e Gilmar Galache, sob a mediação de Ana Estrela; mediados por Pedro e Luiza Serber (Costa; Neves; Marin, 2022).

A *webserie* foi desenvolvida anteriormente pela ASCURI como uma espécie de enfrentamento pelo coletivo, demonstrando assim que continuavam ativos mesmo sob o confinamento e todas as restrições sanitárias decorrentes da pandemia. Com o objetivo de fortalecer as cosmovisões terena, kaiowá e guarani para a restauração do equilíbrio que afastaria as doenças da aldeia e trazendo as perspectivas destes povos sobre a Covid-19, foram elaborados três curtas nas próprias aldeias onde os diversos membros estavam confinados. Com a supervisão remota de Iván Molina e apoio de Iulik de Farias foram realizados os curtas "*Teko Marangatu*", "*Ary Vaí*" e "*Yvyra Jegua*", de forma coletiva em aldeias distintas e com grupos distintos sendo que, por conta do impedimento dos deslocamentos e para viabilizar as produções, participaram tanto egressos do coletivo quanto familiares dos videastas.

Como roteiristas, Iván Molina e Eliel Benites construíram a proposta de trazer nestes pequenos filmes suas perspectivas étnicas sobre a pandemia; a direção foi coletiva e atuaram na captura das imagens: Kiki, Gilearde Barbosa Junior, Fernanda da Silva (integrante da ASCURI e esposa de Giliarde), Joel Lopes (integrante da ASCURI e professor na aldeia Pirakuá) e Inair Lopes (integrante da ASCURI na aldeia Pirakuá, professora e mestre em Educação e Territorialidade pela Faind/UFGD); na edição: Kiki, Gilearde Barbosa, Fábio Concianza (integrante da ASCURI, de Dourados), Iulik de Farias, Junior Joel Lopes, Inair Lopes e Gilmar Galache.

Estreou em agosto de 2020, em sessão online do Cine Debate produzido pelo Centro de Artes da UFF, junto da exibição do longa "Ex-pajé", de Luiz Bolognesi, e de uma mesa virtual de conversa, composta por Luiz Bolognesi, Gilearde Barbosa e a jornalista, produtora e roteirista Renata Machado Tupinambá. A *webserie* também foi exibida em 2021, no Ciclo Nativas Narrativas, organizado pelo Centro de Artes da UFF e veiculado pelo canal do Youtube da ASCURI. Antecedendo a mostra, foi lançada em julho a plataforma Mirando

[412] *Live* da ASCURI no Rede CineFlecha disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DgWTSp9JJCg>; em <https://www.youtube.com/watch?v=sYzdLEhdjhs>; e em: <https://www.youtube.com/watch?v=tdTC1i0rch4>. Acesso em: 16 nov. 2023.

Mundos Possíveis[413], reunindo vídeos que trazem experiências, reflexões e relatos indígenas diante da atual crise global (Gorges, Benites, 2022, p.35-37).

A ASCURI foi indicada como finalista da edição de 2021[414] do prêmio PIPA, o que deu um importante incremento na visibilidade do coletivo para além do circuito acadêmico e de festivais de nicho. O Prêmio PIPA é uma iniciativa do Instituto PIPA[415], criado em 2010 para ser o mais relevante prêmio brasileiro de artes visuais. Foi a primeira iniciativa do Instituto e mais do que um prêmio brasileiro de arte contemporânea, seus catálogos e sites como premiopipa.com e pipaprize.com constituem uma plataforma de pesquisa importante, usada por colecionadores, curadores e galeristas, brasileiros e estrangeiros.

Outra parceria com a mesma Fundação Oswaldo Cruz teve bons frutos: em fevereiro de 2022 ocorreu o lançamento do filme "*Tatatĩn Rape* – O caminho da fumaça[416]", uma produção da ASCURI e da Fiocruz de Mato Grosso do Sul, como resultado do diálogo entre intelectuais indígenas e antropólogos sobre a participação social na saúde e a articulação entre os saberes indígenas e os serviços oficiais. O projeto foi financiado pelo Programa Inova Fiocruz/Geração de Conhecimento – Novos Talentos: "Saúde, sustentabilidade e controle social: políticas públicas e a experiência de participação social no Conselho Distrital de Saúde Indígena, Mato Grosso do Sul (CONDISI-MS)", coordenado por Raquel Dias-Scopel (Fiocruz-MS) e faz parte da Rede Saúde do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural[417] (INCT). No lançamento *online* participaram as pesquisadoras da Rede Saúde do IBP Raquel Dias Scopel (Fiocruz MS) e Esther Jean Langdon (UFSC).

---

413 Os *links* para a plataforma Mirando Mundos Possíveis e Rede CineFlecha <https: //redecineflecha.org/mirando-mundos-possiveis/> estão indisponíveis. Tentativa de acesso durante o mês de nov. 2023.

414 Cf.: <https://www.premiopipa.com/ascuri/>; <https://www.youtube.com/watch?v=-GsUif0v8rE>. Acesso em: 18 nov. 2023.

415 Criado em 2010, o Instituto PIPA apoia e ajuda a documentar e promover o desenvolvimento da Arte Contemporânea Brasileira. Disponível em :<https://institutopipa.com/apresentacao/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

416 "***Tatatĩn Rape*, o Caminho da Fumaça**". Ano: 2022; direção: coletiva; roteiro: Eliel Benites, Gilearde Barbosa; imagens: Gilearde Barbosa, Ademilson Concianza Verga; edição: Ademilson Concianza Verga, Gilearde Barbosa, Gilmar Kiripuku Galache; narração Quenio Verga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x0Dtkn2v1tU>. Acesso em: 17 nov. 2023.

417 O Instituto Brasil Plural (IBP) é um INCT vinculado ao CNPq com apoio da FAPESC e reúne uma rede de pesquisadores de diversas instituições universitárias como UFSC, UFA, UFMT, UESC e UNB. Cf.: <https://brasilplural.paginas.ufsc.br/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

Em 2022, no primeiro Festival de Cinema e Cultura Indígena[418] (FeCCI) que aconteceu em setembro no Território Indígena do Xingu e em dezembro no Cine Brasília, DF, o reconhecimento do trabalho da ASCURI atinge um novo patamar, com Iván Molina, Gilmar Galache e Ademilson Concianza Verga participando da equipe técnica como consultores. Ainda no final de 2022, o projeto "Oficinas de Direitos Indígenas e de Audiovisual no ATL 2022" - coordenada por Carolina Rodrigues e Gilmar Galache foi vencedor do Prêmio anual de educação em Direitos Humanos Mireya Suárez[419], oferecido pela Secretaria de Direitos Humanos da Universidade de Brasília. Oferecidas aos integrantes de movimentos como o Acampamento Terra Livre (ATL) foram atividades de extensão planejadas em conjunto com a Faculdade UnB Planaltina (FUP), com apoio financeiro e logístico do Conselho Indigenista Missionário (Cimi) e do Instituto Socioambiental (ISA).

> Percebemos que havia uma ausência de processos formativos para pessoas que estão em trânsito nos acampamentos e nas manifestações. As oficinas pretendiam acessar esse lugar que ainda não estava consolidado. Nosso propósito era fazer com que uma pessoa, quando voltasse para sua aldeia, pudesse repassar todo o conhecimento que adquiriu, gerando uma equidade de possibilidades de bater de frente com as leis que estão contra eles (Galache, Entrevista à Secom/UnB[420]).

As oficinas tiveram como objetivo fortalecer as redes indígenas e comunitárias já existentes de comunicação e de produção audiovisual, além de contribuir para um processo de descolonização, ou emancipação, da linguagem cinematográfica. Voltada para jovens comunicadores indígenas, a oficina ocorreu em abril de 2022, no Memorial dos Povos Indígenas de Brasília e participaram 27 integrantes de diversas etnias.

Mais recentemente, em maio de 2023 outros dois filmes foram lançados também com a parceria da Fiocruz de MS: "*Mitã karai*: batismo da criança[421]" e "*Ñanderekoete* – nosso verdadeiro jeito de ser[422]". Os filmes foram lançados durante mesa redonda online sobre a

---

418 Disponível em: <https://fecci.com.br/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

419 Cf.: <http://www.mespt.unb.br/index.php/destaques>. Acesso em: 17 nov. 2023.

420 Disponível em: <https://noticias.unb.br/112-extensao-e-comunidade/6393-oficinas-dao-instrumentos-para-fortalecer-direitos-indigenas>. Acesso em: 17 nov. 2023.

421 "***Mitã karai*: batismo da criança**". Ano: 2023; duração: 17:32; direção coletiva; produção: Raquel Dias-Scopel (Ficoruz MS e INCT Brasil Plural), Daniel Scopel (Fiocruz MS e INCT Brasil Plural); roteiro: Eliel Benites (MPI/ASCURI), Gilearde Barbosa (ASCURI); imagens: Gilearde Barbosa, Ademilson Concianza Verga; edição: Ademilson Concianza Verga, Gilearde Barbosa; finalização: Gilmar Kiripuku Galache; Narração: Quenio Verga; tradução: Eliel Benites, Gleiton Lentz. Disponível a partir de 01:54:35 em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZeUkuOhkoRU>. Acesso em: 17 nov. 2023.

422 "***Ñanderekoete* – nosso verdadeiro jeito de ser**". Ano: 2023; duração:12:11; direção coletiva; produção: Raquel Dias-Scopel (Ficoruz MS e INCT Brasil Plural), Daniel Scopel (Ficoruz MS e INCT Brasil Plural);

interseção entre a antropologia da saúde e o cinema indígena em MS. Os filmes foram realizados no âmbito do componente antropológico da pesquisa "Proposta de pesquisa e de ações emergenciais relacionadas à pandemia da Covid-19[423]" coordenado pela Dra. Jislaine de Fátima Guilhermino (financiamento Fiocruz/Siemens).

A trajetória da ASCURI acima resumida, que revela preocupações, reflexões e cuidados na gestão dos projetos, tentando se replicar e priorizando a educação e o desenvolvimento de novos talentos nas próprias comunidades, em detrimento da busca de sucesso midiático imediato, bem como as posturas políticas e de ativismo – que colocam em risco suas próprias vidas frente a ameaças e violências concretas –, remetem às restrições éticas apontadas por Trouillot (2016) acerca dos apagamentos historiográficos e a negação de posturas coerentes sobre questões políticas e sociais atuais e sua relação com o passado. Acredito, então, que ficou patente que seria interessante que a academia dedicasse maior atenção à produção audiovisual autoral dos povos indígenas de MS e procedesse mais reflexões acerca da noção de etno-historiofotia que, se aplicada a outros ameríndios do país deve se tornar um conceito útil no aprimoramento das Histórias e Historiografias nativas.

roteiro: Eliel Benites (MPI/ASCURI), Gilearde Barbosa; imagens: Gilearde Barbosa, Ademilson Concianza Verga; edição: Ademilson Concianza Verga, Gilearde Barbosa; finalização: Gilmar Kiripuku Galache; narração: Quenio Verga; tradução: Eliel Benites, Gleiton Lentz. Disponível a partir de 16:47 em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZeUkuOhkoRU>. Acesso em: 17 nov. 2023.

423 Organização: Eliel Benites (Ministério dos Povos Indígenas/ASCURI), Daniel Scopel e Raquel Dias-Scopel (Fiocruz/MS); palestrantes: Ana Amélia - *Ñandecy* guarani kaiowá, Eliel Benites - Diretor do Departamento de Línguas e Memória Indígenas no Ministério dos Povos Indígenas, ASCURI, Gilearde Barbosa Pedro, Ademilson Concianza Verga, Gilmar Galache, Renato Athias (UFPE); mediação: Raquel Dias-Scopel - FIOCRUZ MS. Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=ZeUkuOhkoRU>. Acesso em: 17 nov. 2023.

Figura 09: Oficina de audiovisual de Michele Kaiowá e Dani Kaiowá.

Fonte: Michele Kaiowá.

3.2 - *JEPEA'YTA* - A LENHA PRINCIPAL: etno-historiofotia do cinema indígena

Em minha dissertação de mestrado (Corrêa, 2015) realizei a primeira análise deste filme[424]. Com as ferramentas da comunicação e do jornalismo procurei demonstrar que existia uma profícua e diferenciada cinematografia produzida por ameríndios em Mato Grosso do Sul que até então era praticamente desconhecida, tanto entre os colegas de departamento e na literatura da academia quanto na mídia de massa, na mídia especializada, nos circuitos de festival de cinema e, até mesmo, em boa parte das comunidades indígenas do estado. O trabalho teve boa receptividade e terminou tendo sua publicação em livro (Corrêa, 2017) e outras ações, conforme relato adiante, no Apêndice E, p. 315. Oito anos depois, deleito-me novamente com as mesmas imagens, agora com as ferramentas do ofício historiográfico, para perceber que não somos mais os mesmos, nem eu, nem as imagens, nem a História.

"Jepea'yta..."[425] continua um filme datado e de classificação complicada e longe de ser um demérito, esta permanece sendo uma das principais qualidades do média metragem. Neste "reencontro" nosso, percebo agora que, pelo viés historiográfico que proponho nesta Tese, seria possível pensá-lo como uma autobiografia audiovisual *emic*, contada de dentro para fora, uma espécie de história resumida do cinema indígena de MS no tempo corrente de sua elaboração, sob a perspectiva ameríndia. Ele continua datado porque dá voz aos anseios e preocupações de seus autores, atores, cantores e realizadores em relação à situação histórica (Oliveira Filho, 2012) vigente na época em que foi feito, no auge de uma das grandes crises pelas quais o coletivo passou ao longo de sua história, mas que, não necessariamente são válidos atualmente, e que, paradoxalmente, começavam a perder a validade justamente com a própria feitura do filme e sua veiculação. E é complicado defini-lo sob os gêneros ou categorias "clássicas" que alguns teóricos estabelecem, como: documentário, ficção, filme experimental, documentário etnográfico, ficção baseada em fatos reais, antropologia visual, autoetnografia (Araújo, 2019), docdrama, etc. Talvez seja um filme híbrido (Nogueira, 2010,

[424] Versão embrionária desta análise foi publicada em Corrêa (2015; 2017) e em Corrêa e Banducci Júnior (2016), além de apresentada em congressos e seminários.

[425] A divisão do filme em cenas encontra-se no Apêndice A. O filme está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eOvyY7Vy9sQ>. Acesso em: 01 ago. 2021.

p. 151); talvez uma mistura dos modos poético e reflexivo de Bill Nichols (2005); ou uma "autoetno-historiofotia" ou, então, ousando criar uma nova e longa categoria, um "meta documentário ilustrado com alegorias epistêmico/filosófico/visuais embasadas e embaladas na ontologia ameríndia do cone sul de MS".

Inicia com um trecho ficcional realizado para o filme, onde jovens atores indígenas que trabalham uma lavoura são chamados por um ancião, possivelmente um *Ñanderu* que, após meditar perto do fogo, tomando *tereré*[426], lhes diz para buscarem um tipo de lenha específico, que manteria a brasa acesa por dias, mesmo após a fogueira apagar. Estes saem à procura pelo campo, receosos de que tal lenha não exista mais. A partir deste ponto (cena 03), até próximo do final do filme (cena 38), seguem-se planos curtos de duração variável com indígenas manipulando celulares, computadores, câmeras e outros equipamentos de informática e de vídeo; intercalados por trechos dos vários filmes realizados nas diversas oficinas feitas em MS ao longo dos últimos anos; por trechos de seus *making of*[427] ; além de trechos do longa-metragem "Terra Vermelha"[428], no qual os jovens atores do início atuaram. Estes trechos, que são identificados por legendas, trazem suas trilhas sonoras originais que, boa parte das vezes, são sobrepostas por declarações das dezenas de realizadores, videastas, atores e professores kaiowás, guaranis e terenas gravadas para o filme - geralmente enquadrados em *closes* ou *super closes* - , a respeito de suas percepções e decepções com os diversos projetos e oficinas de que participaram. Na cena 36, surge um plano curto de uma mesa de edição de vídeo com diversas fitas empilhadas com os nomes dos vários festivais e projetos relacionados ao audiovisual já realizados em MS, que contaram com a participação de videastas mato-grossenses-do-sul. A partir da cena 38, imagens de crianças e jovens indígenas dançando ao redor de uma fogueira, possivelmente alimentada com a lenha principal requisitada no início, enquanto o Professor Eliel Benites explica a importância do fogo para a cultura guarani e a metáfora acerca da lenha e a resistência dos indígenas ao longo dos séculos de luta por seus direitos. Na cena 40, ao lado dos créditos finais, aparece a imagem de Admilson "Kiki"

---

426 Espécie de chá de origem ameríndia, feito a partir de ervas nativas da região centro-meridional da América do Sul, misturadas com água gelada, bebido através de uma "bomba" (canudo de metal com pequena peneira na ponta) em uma "cuia" ou "guampa" (recipiente abaulado). Guarda alguma semelhança com o "chimarrão", consumido na região dos pampas gaúchos, porém este último é consumido quente e com outro tipo de erva.

427 Imagens dos bastidores das filmagens e da produção.

428 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nOCFZWF_Wb4>; e em: <http://www.birdwatchers.pandorafilm.de/>. Acesso em: 09 fev. 2015.

Concianza, um dos jovens atores do início, cantando uma triste e bela canção em guarani.

Como observei em Corrêa (2017), quem passou pelo prazer de ler a descrição que Nimuendajú (1987a, p. 77) escreveu no início do século XX sobre o canto que veio a uma guarani Apapocuva, quando sonhou com seu finado pai, mas que, até então, "nunca havia possuído um canto de pajelança, e acordou uma noite, já ao alvorecer, em seu rancho; começou a chorar e logo a cantar, primeiro de forma hesitante e baixa, depois mais alto e cadenciado", mobilizando toda a aldeia, que a acompanhou na melancólica e inédita canção, passando cantando os cinco dias e noites seguintes sem nada comer, não pode deixar de se emocionar, talvez até as lágrimas, ao ver na cena 40 (24:04) o *contra plongée* de Kiki, olhando alhures e ouvi-lo cantar uma melodia carregada, ao mesmo tempo, de uma tristeza e beleza impressionantes, inicialmente em guarani e, ao final , com seus últimos versos em português (cena 40, 24:04):

> Pãi Chiquito, que nos ensina a cantar
> e dançar
> O nosso *Ñanderu*
> Ele reza pra chover, batizar as crianças
> Agora ele se foi,
> ele se foi,
> Descansar. Para sempre,
> Para sempre,
> Para
> sempre.

As imagens dos *Takuapus*[429] na cena 05 sequência 02 (02:38) de "*Ta'anga Ymã* - Imagens nunca morrem" (que analiso adiante, no subcapítulo 3.4) foram gravadas na aldeia Panambizinho, que fica no Distrito de Panambi, município de Dourados, MS. Sua demarcação é relativamente recente: somente em 2005, depois de passarem mais de meio século resistindo em uma minúscula área de 60 hectares a eles destinada em 1940, quando da instalação da Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND). Insistiram estoicamente na batalha pelo antigo território e, após muitas lutas, reviravoltas e processos judiciais eles conquistaram os atuais 1.272 hectares (Maciel, 2012, p. 132). Um personagem reconhecido no contexto histórico desta resistência é *Pa'i* Chiquito, até hoje uma referência para o povo kaiowá, que

[429] Também conhecido como *Takuara*, é um instrumento de percussão característico dos kaiowá e guarani, composto por um bastão de ritmo feito de bambu grosso de cerca de um metro e meio de comprimento, manipulado percutido no chão de terra com as duas mãos, geralmente pelas *Ñandesys* e meninas, gerando um som grave e ritmado.

reconhece a precedência dele no local da atual aldeia, onde teria se estabelecido por volta de 1920 e recebido diretamente de Cândido Rondon a promessa de posse da área em que habitavam como pagamento pelo trabalho na construção das obras capitaneadas pelo militar na região. Ele foi fundador da aldeia e sua liderança tanto no âmbito sociorreligioso interno quanto nas relações com os não indígenas. Falecido em 1990, Chiquito foi um *Pa'i*, isto é, um líder religioso de grande ascendência interna, cujo carisma contribuiu para infundir na comunidade de Panambizinho uma identidade fortemente arraigada a serem "kaiowá puro" (Maciel, 2012, p. 64; Chamorro, [s.d.]). Por esse motivo, e pelo fato de não habitarem ali indígenas de outras etnias, Panambizinho é reconhecida como o local onde a língua e a cultura kaiowá são melhor preservadas. A escola municipal da aldeia se chama *Pa'i* Chiquito. Admilson "Kiki" Concianza é o cantor ao final de "*Jepea'Yta* - A lenha principal" e é bisneto[430] de *Pa'i* Chiquito (Chamorro, [s.d.]).

Panambizinho significa 'Borboletinha'; é uma expressão híbrida que mistura Panambi 'borboleta' com o diminutivo '-zinho', do português (Chamorro, [s.d.]). Em sua dissertação, Gilmar Galache conta como conheceu a aldeia e Kiki:

> Ademilson Concianza Verga, que no longa [Terra Vermelha] atua como Irineu, ao final comete suicídio, chocando o público com as imagens dirigidas por Marco Bechis. Kiki, como é conhecido nas aldeias, após o filme, roda o mundo junto com uma parte do elenco indígena, recebendo prêmios e ilustrando com seu carisma os principais festivais de cinema pelo Brasil. Ao fim dessa jornada, cai em esquecimento, e não tendo outra opção, retorna ao seu modo de vida que tinha antes de sair da aldeia. Foi durante o Vídeo Índio Brasil de 2009 que ele foi apresentado à ASCURI, ainda como grupo pequeno e não formalizado. Ele era um menino muito tímido mas com grande potencial, não como ator, mas como realizador de algo maior, transcendendo os planos materiais. Kiki é filho de Ana Mélia Verga. Seu pai, logo após o lançamento do filme, cometeu suicídio. A história de sua família é contada desde Pai Chiquito, grande *Ñanderu* que teria mostrado para os Kaiowá da região que ali era o lugar deles. Pai Chiquito teria feito sair água das pedras localizadas em uma região da aldeia de origem de Kiki, chamada de *Xiru Karaí*, bem no centro da pequena aldeia de 3 mil hectares. A aldeia Panambizinho foi homologada em 2004 a partir da luta de Lauro Concianza, avô de Kiki, um dos últimos furadores de lábios do Brasil, falecido em 2008. Além desse histórico de luta trazido com sua família, Kiki ainda tem uma responsabilidade a mais, se não a maior de sua vida, pois ele é o que os Kaiowá chamam de *Yvyrayjá*, ou seja, um aprendiz de rezador, escolhido desde a infância para assumir os trabalhos quando o último *ñanderu* de sua família se for. Como ainda é muito jovem, não assume essa responsabilidade, mas seu conhecimento espiritual é latente e a maior responsável por isso foi sua avó, Alice Pedro, que faleceu em 2015 com mais de 100 anos, e sempre foi reconhecida por Kiki, e pela comunidade como sendo uma das últimas a terem tido contato com os antigos *Járas* (Donos) dos lugares (Galache, 2017, p. 51).

[430] Cf.: Concianza, Admilson. Entrevista à JOPOI – Festival de Artes Indígenas – Mesa ASCURI em 01 set., 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/labaciencias/videos/jopoi-festival-de-artes-ind%C3%Ad-genas-mesa-ascuri-/1071920076547346/>. Acesso em: 26 out. 2023.

Gilmar, que dividiu a direção de "*Jepea' Yta*..." com a não indígena Nataly Foscaches, me afirmou em entrevista em 2014 que o filme reflete as preocupações não somente suas, mas, como se pode assistir, da maioria dos videastas e realizadores de diversas etnias mato-grossenses-do-sul anteriores àquela época. Ele informou, entretanto, que as preocupações mudaram. É claro que os problemas de infraestrutura, apoio e continuidade dos projetos e iniciativas externas persistem, entretanto, por um lado, os movimentos relacionados, principalmente, ao Teko Arandu, ao FIDA e a consequente fundação da ASCURI, e sua replicação por outras terras indígenas, permitiram algum alento e o surgimento de uma "luz no fim do canavial".

As articulações geridas pelos próprios indígenas tiveram frutos, como a costura e conquista de apoios e editais que possibilitaram adquirir uma infraestrutura mínima para realizar e veicular obras e atividades que foram materializadas, exemplar e metaforicamente, no próprio filme, conforme demonstrei no subcapítulo 3.1 anterior. Por outro lado, na época dessa entrevista, a questão premente relacionada ao audiovisual nas aldeias e terras indígenas tinha a ver, paradoxalmente, com o movimento de disseminação e popularização das próprias mídias e tecnologias nessas aldeias. Segundo Gilmar:

> [...] hoje o que mais nos deixa aflitos é a relação da juventude indígena com as novas mídias. Isso em relação a *funk*, *selfie*, garotas fazendo *selfies* eróticas, com decotão, de calcinha. Então está parecendo muita cópia, quando antes era só a televisão, o indígena só copiava a televisão, era novela, só isso. Hoje, com a internet, abriu mesmo, ele copia o mundão mesmo! Então, antes era só o que a televisão, a mídia de massa passava, hoje é o mundão aberto, das piores coisas que se tem para copiar! Então essa é nossa preocupação hoje, e no que isto está se transformando. Cada celularzinho na aldeia, muitos indígenas fazem isso. E também tem aquele indígena que tira proveito disso, que é o sujeito que está brigado com o rival dentro da aldeia, vai lá, arma alguma coisa e, por exemplo, tira uma foto, denuncia no *Facebook*, e aí já vira aquela [inaudível]. Então, tem muita gente ocupando as mídias de forma meio... não se produz nada, se reproduz o que se produz por aí. Esse é o grande problema! Hoje é isso aí. Naquela época [época do filme *Jepea'yta*- A lenha principal] era o problema com as instituições, mas a gente conseguiu se sobressair, usamos essa própria situação a nosso favor, que nos forçou a continuar, porque [a situação] nos deixou órfãos, mas não nos deixou aleijados (Galache, Gilmar. Entrevista ao autor, 2014).

Conforme as colocações de Gilmar, o filme foi resultado do movimento de seus autores em estabelecer articulações e buscar alternativas para conseguir meios e recursos para a sua realização, o que, ao ocorrer, evidencia o início da superação do problema, supostamente insolúvel, que ele mesmo (o filme) proclama com alguma veemência. Esse movimento

observado nas atividades de produção da obra, que talvez se possa qualificar como reflexivo, parece também ter se refletido metaforicamente no roteiro e na montagem: a primeira cena, antes mesmo dos créditos iniciais, mostra que encontraram a *Jepea'yta*: a lenha principal aparece sendo carregada ao longe, atravessando o plano geral, por três jovens indígenas.

Este *spoiler*[431] logo no começo da parte ficcional do filme, entretanto, não prejudica a apreciação da obra, e chega a passar despercebido, uma vez que somente após as palavras finais de Benites é possível entender com maior clareza o percurso realizado e as soluções vislumbradas pelos videastas, na metáfora do fogo e na taxonomia das lenhas definida inicialmente pelo *Ñanderu*. A importância do fogo para os indígenas é explicada ao final pelo professor Eliel Benites, enquanto os jovens dançam ao redor da fogueira alimentada pela *Jepea'yta* que, em última instância, pode-se entender, seria a essência da cultura, da persistência e resistência dos indígenas frente às adversidades que lhe foram impostas, na qual, como Benites afirma na cena 28, eles têm experiência: "aparentemente parecem exterminados, acabados, com muita dificuldade, mas resistiram durante quinhentos anos". Talvez esta cena seja a síntese de minhas observações introdutórias nesta Tese: os ameríndios quase sempre resistindo e contando suas histórias, as histórias desta resistência e gerando, a seu modo, suas historiografias e, no tempo presente, suas historiofotias.

A profundidade das metáforas metafísicas e epistemológicas vislumbradas no roteiro e na montagem, que dificultam sua classificação, também se manifestam em outros aspectos do filme, como, por exemplo, a opção pelo uso quase exclusivo do *close up* e do super *close* no enquadramento da grande maioria dos inúmeros depoimentos de uma forma que nem o ousado Eduardo Coutinho[432] experimentou. Subvertendo a utilização mais corriqueira deste recurso na linguagem cinematográfica tradicional, que seria o de apresentar detalhes da trama que não seriam percebidos de outra forma, ou de provocar algum tipo de emoção na plateia ao observar as nuances dos semblantes dos personagens, os *closes* de *Jepea'yta* não se valem desse recurso para tal. Some-se ao uso inusitado desse recurso o fato de que, diferentemente do que ocorre quando se adentra em uma aldeia ou Terra Indígena, ou quando se encontra em meio aos indígenas num espaço urbano, geralmente se observam semblantes sorridentes,

---

[431] Texto, fala ou imagem que revele o desfecho de determinada narrativa, prejudicando o efeito de uma eventual surpresa quando da primeira apreciação da obra por outrem.

[432] Foi um dos mais premiados documentaristas brasileiro, amplamente reconhecido por crítica e público. Ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Coutinho>. Acesso em 01 ago. 2021.

alegres e receptivos, os incontáveis *closes* de *Jepeay'ta* exibem ao longo de seus 24 minutos apenas três sorrisos, – sendo um deles de uma criança e o outro de um idoso. Nenhum entrevistado está emocionado, preocupado ou alterado; ao contrário, estão todos sóbrios, e ponderam sobre seus problemas e suas vidas de forma calma e centrada, enquanto que o enquadramento, paradoxalmente, na maioria das vezes está fora do centro. Ao escolher usar o *close* ou o *super close* deixando parte do rosto, dos olhos ou a boca de quem fala fora do enquadramento, independente de intencionalmente ou não, observa-se outra metáfora relacionada à saga da resistência destes povos, há séculos manifestando suas opiniões, suas censuras, suas reclamações, grande parte das vezes de forma pacífica e tranquila, como sói o caso dos kaiowá, guarani e terena, sem, entretanto serem vistos, ouvidos ou levados em consideração pela sociedade não indígena.

O fato do enquadramento fora do padrão nos *closes* e *super closes* ser, ou não, fruto de uma deficiência técnica, é irrelevante, pois, em ambos os casos, o efeito resultante é válido e carrega metáforas visuais e instiga a reflexão. No caso de ser um erro (improvável, haja vista a qualidade nos enquadramentos das demais obras do coletivo), ficam reforçados os argumentos e reclamações dos realizadores em seus depoimentos no filme acerca da descontinuidade, da superficialidade, dos problemas didáticos e da ausência de apoio técnico das oficinas e projetos esporádicos, curtos e temporários; e, no caso mais provável, de ser uma opção estética assumida ou pensada, também carrega uma evidente metáfora visual, pois os indígenas têm sido "enquadrados" de forma equivocada há muito tempo, desde a missiva equivocada de Caminha (2014), até a miopia do senso comum, e da mídia de massa.

Outro aspecto que sobressai nestas observações preliminares, e novamente reafirma a transcendência e o caráter metafórico e reflexivo do filme é a trilha sonora, aparentemente autoral, que permeia de forma orgânica toda a obra, remete de forma inexorável às culturas das etnias kaiowá, guarani e terena, e atinge momentos de grande carga dramática e poética ao final. Novamente subvertendo os modelos estilísticos do cinema *mainstream* como os propostos por Syd Field (2001) que pregam que, grosso modo, o *plot point* (o *clímax* emocional de uma história) deve estar pouco antes de seu final, deixando, em seguida, um espaço temporal para a plateia "respirar aliviada" e assimilar a resolução da trama, *Jepea'yta* surpreende ao exibir o assombroso talento e a sensibilidade ímpar de Ademilson "Kiki"

Concianza no solo *a cappella*[433] ilustrando os créditos finais (cena 40) com a tocante melodia.

Nem tudo são flores numa "leitura etno-historiofótica" como as que estou exercitando nestes exemplos, e nem tudo são mazelas na apreciação em uma perspectiva historiográfica canônica eurocentrada. E não podia ser diferente, uma vez que, como já indiquei diversas vezes, não pretendo defender um ponto de vista fixo, estável e sólido mas, oferecer vislumbres de possibilidades que possam somar, dividir ou transformar – ou tudo isso simultaneamente – e assim, talvez, oferecer alternativas para que a História "avance" a um patamar mais ético e responsável em relação a suas apreciações acerca dos povos Outros e suas narrativas e constructos intelectuais, artísticos, filosóficos e metafísicos.

Um eventual hipotético historiador canônico eurocentrado ao proceder uma análise "*à la* estilo Marc Ferro" poderia, por exemplo, na cena 36 (19:40), ao se deparar com o *close* nas mãos de um suposto editor indígena que manuseava diversas fitas mini-dv[434], enquanto uma voz *off* simultânea tecia críticas acerca dos editais que, na época, disponibilizavam recursos para realização de oficinas e projetos relacionados ao audiovisual ou similares para serem disputados via ampla concorrência, mas que não contemplavam as especificidades dos povos indígenas nem tinham nenhuma política de cotas e, assim, impediam sua participação ou a tornavam quase impossível, deixando-os à mercê de gestores profissionais e ONGs que, eventualmente com apadrinhamentos ou influência política, "monopolizavam" e venciam as concorrências com seus projetos predirecionados; poderia tal historiador fazer a leitura de que se tratava de uma acusação velada às entidades, ONGs, projetos e empresas que tinham seus nomes legíveis nas etiquetas de identificação coladas nas pequenas fitas empilhadas e manipuladas.

Em sua interpretação ele provavelmente levantaria a questão de que talvez fosse inconveniente politicamente ou prejudicial em termos de gestão aos coletivos indígenas fazer uma acusação nominada direta e que poderia ter sido uma opção estratégica fazer a citação de forma quase subliminar, para que "entendedores entendessem", mas que os mais desatentos não fizessem a associação e, ainda, que dessa forma, os videastas indígenas não poderiam ser alvo de represálias ou demandas judiciais.

---

433 Música vocal sem o acompanhamento de instrumentos.

434 Tipo de cartucho com fita magnética para gravação de vídeo digital (*Digital Video*) lançado por um consórcio de indústrias a partir de 1995. Um pouco menor que a antigamente popular fita de audiocassete analógica mas com muito mais capacidade de armazenamento.

E estaria absolutamente correto em sua análise!

Sob a condição de anonimato, membro do coletivo revelou, em entrevista, anos depois, que havia, na época da montagem do filme, um imenso clamor de diversos participantes em radicalizar e tecer as críticas abertamente, inclusive citando nomes de gestores, empresas, pontos de cultura e ONGs que tinham atitudes e posturas que eles desaprovavam e censuravam, inclusive acerca da destinação obscura de recursos, mas que, após debates internos optaram estrategicamente por não atacarem explicitamente seus falsos parceiros transmutados em vilões dissimulados para não serem ainda mais prejudicados.

Em sua dissertação, Gilmar conta a história da gênese de "*Jepea'Yta...*": quando da organização do FIDA e criação da ASCURI ficou claro para eles que ideias apenas não bastavam, que precisavam de uma organização formal, que preenchesse os mínimos requisitos burocráticos para que pudessem participar de editais de fomento, captar recursos e propor projetos para compra de equipamentos, realização de oficinas e filmes, porém, tiveram muita dificuldade nisso. Não conseguiram sensibilizar nenhuma empresa ou entidade para oferecer apoio para registrar a organização.

Um edital do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) direcionado à segurança alimentar das comunidades indígenas com burocracia e prestação de contas facilitadas foi a saída encontrada para propor a produção de um vídeo que tivesse como enfoque a análise dos projetos que atenderam parcialmente à demanda indígena, com a finalidade de divulgar a atual situação dos realizadores/cineastas indígenas e suas respectivas comunidades. Mas não havia como encaixar aí a questão da segurança alimentar. Foi quando Eliel Benites teve a brilhante ideia:

> [Ele] trouxe a ideia do fogo, que dentro de nossas casas, ainda hoje mantém a família unida, aquece e ilumina, mas que atualmente, a lenha boa de qualidade para um bom fogo está em falta, pois com o desmatamento proporcionado pelo agronegócio, as árvores que produzem uma lenha boa para o fogo estão sumindo no Mato Grosso do Sul, por isso então, a segurança alimentar não está garantida, tendo em vista que nem sempre o parente pode comprar um gás de cozinha, utilizando assim gravetos para fazer a comida, mas que não duram a noite toda como antigamente, e era nesse momento, durante a noite, sem televisão ou rádio, que eram contadas as historias, que passavam de geração em geração através da oralidade. Com isso, formulamos nosso argumento, e concorremos ao edital, a fim de produzir um filme, contando nossa história, e que pudesse contribuir financeiramente para o registro da ASCURI, além disso, propusemos a criação de um site que promovesse o desenvolvimento de novas alternativas de combate à pobreza, conservação

> ambiental e uso sustentável de recursos naturais de acordo com a perspectiva dos Povos Originários, por meio do audiovisual (Galache, 2017, p. 73).

As captações das imagens começaram em 2011, porém, devido ao fato de não haver recursos para realizar oficinas ou comprar equipamentos, o filme foi finalizado somente no início de 2012. Todo o panorama de dificuldades e empecilhos foi, de alguma forma, disponibilizado implicitamente nas imagens e sons do filme e uma assistência aberta às especifidades da noção de historiofotia certamente será capaz de observá-las.

Talvez visionária ou talvez exequível, vislumbro uma possibilidade de aplicação de uma noção de etno-historiofotia, ampliada à ideia de um conceito e que seja incorporado em uma matriz curricular e implementado em um plano de aula. Seria a de que, numa aula da disciplina História ou similar, ao invés das prévias leituras obrigatórias de textos (boa parte das vezes classificados pelos alunos como chatos, geralmente baseados em historiografias canônicas eurocentradas, para exposições ou debates, eventualmente enfadonhos), num novo enfoque "etno-historiofótico", um professor (indígena ou não, mas com conhecimento da causa nos termos em que coloquei), assistindo ao filme junto de seus alunos e desenvolvendo verbalmente os temas embutidos ou sugeridos nas "imagens" quase subliminarmente, e incitando-os a buscarem audiovisuais que complementassem ou problematizassem as informações e a historicidade explicitada pelo filme poderia dinamizar o aprendizado. Alerto que, como espero já tenha ficado claro, isso iria bem além de utilizar os filmes como objeto de apoio às aulas convencionais, como Castelo, Cecatto e Fernandes (2015), ou outros, sugerem.

Tal dinâmica poderia, por exemplo, enveredar por outros caminhos e chegar até a história da etnia guató, que não é explicitada nas falas e imagens de "*Jepea'Yta...*", mas é alvo de críticas tão severas quanto as mostradas no filme da parte de vários ameríndios, como já demonstrei, que desaprovam a forma como o chamado "cinemão" aborda situações similares. A exibição posterior do belo filme "500 almas[435]", de 2004 do consagrado diretor mato-grossense-do-sul Joel Pizzini, que atuou como professor nas oficinas de audiovisual do Avá Marandu em 2010, e a discussão das diferenças entre as culturas destes dois povos e das avaliações críticas a respeito da postura do realizador (como a não devolutiva das imagens e do filme aos indígenas e o posterior "abandono" da comunidade pelos produtores), poderia ser debatida na proposta de plano de aula que imaginei:

---

[435] IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0439997/>. Acesso em: 13 nov.2023.

> Esse filme conta a história da reconstrução do Povo Guató, que sempre foram conhecidos pela fama de povo canoeiro, e dominavam as águas do Rio Paraguai, e com a chegada dos colonos no Sul do Mato Grosso, foram pulverizados pelas periferias de Corumbá / MS, até seu retorno definitivo a Ilha Ínsua, situada a 300 km subindo o rio Paraguai, na divisa entre Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Bolívia, pertencentes historicamente a eles em 2007. Uma obra rica em informações sobre esse povo das águas pantaneiras, mas que nunca foi exibida na ilha, ganhador de inúmeros prêmios internacionais e também não está disponível para visualização ou download (Galache, 2017, p. 47, grifo meu).

E na sequência desta minha "proposta pedagógica", trechos de "As Hipermulheres[436]", de 2011, dos diretores Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, produzido pelo VNA, poderiam ser exibidos, louvados pela beleza e aspectos etnológicos e antropológicos e, também, serem questionados a respeito dos limites do Cinema Direto na forma e nos métodos do VNA e de sua relação, talvez algo "licenciosa" com o chamado "cinemão" e o *star system*, além das críticas acerca da visão caricaturada da sexualidade feminina, nas palavras de Gilmar:

> Os anos 2000 trazem com ele um grande legado para o cinema nacional indígena. A participação dos realizadores formados pelo Vídeo nas Aldeias foi sem dúvida um grande responsável pela revelação desse Brasil até então desconhecido […]. A análise que faço dessas obras, em relação aos filmes mais recentes produzidos pelo Vídeo nas Aldeias, ou pelos alunos que vieram a se tornar cineastas e seguir em carreira solo depois, é que suas produções se aproximam cada vez mais do perfil do seu mentor, Vincent. Esse, por exemplo, é o caso de Takumã em As HiperMulheres [...] no qual trazem um universo feminino do Povo Kuikuro às telas, a partir da visão masculina, e ainda caricaturando a sexualidade da mulher indígena. Um pouco diferente do caso de Corumbiara e Martírio, com linguagem um pouco mais voltada para a participação principal do próprio diretor, que, inclusive, passa a ser tradutor dos povos filmados. Além disso, todos os filmes dos realizadores indígenas citados acima também foram, em sua maioria lançados primeiramente no exterior, e alguns foram ganhadores de inúmeros prêmios em festivais de cinema. Tive a oportunidade de conhecer Takumã em setembro de 2016, no encontro de cineastas indígenas organizado pelo Coletivo Sete Flechas e a UFF em Niterói, onde ele apresentou sua última produção, *Ete London, London as A Village* (2015), que foi uma experiência dele em um curso de cinema na Inglaterra. O filme conta seu olhar sobre Londres e a relação do povo londrino com sua aldeia. Em conversas com Takumã, não pude deixar de perceber seu modo de ver as produções que ele fez, e as que ele estava produzindo, seu alvo era sempre festivais, divulgação internacional bem como participação em eventos no exterior. Sempre rodeado de pessoas, ele já vem se tornando uma celebridade em meio ao cinema nacional (Galache, 2017,p. 47-48).

Finalizando a proposta, terminado o período letivo os alunos poderiam ser convidados a

[436] Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=116>. Acesso em: 13 nov. 2023.

tentarem realizar um exercício de "auto-etno-historiofotia" com seus celulares, fazendo filmetes sobre as histórias que absorveram no semestre, relacionando-a com suas vidas. Tais vídeos de 2 ou 3 minutos, seriam avaliados não tecnicamente, claro, mas acerca dos conteúdos didáticos que os estudantes foram capazes de assimilar e, acredito, teriam potencial para conseguir um bom engajamento dos discentes com a disciplina.

3.3 - *YVY REÑOI*, SEMENTE DA TERRA[437]: etno-historiofotia da guerra no cone sul de MS

Em 2016, uma de minhas mais importantes fontes orais – e visuais –, Gilmar Galache, talvez o mais lúcido videasta terena vivo, publicou na rede Internet um curta-metragem que iniciava com o desembarque do deputado jair messias, então em pré-campanha eleitoral para candidatura à presidência da república, sendo ovacionado e carregado nos ombros por fanáticos mato-grossenses-do-sul, e finalizava com deprimentes imagens do ataque que passou para a história como "Massacre de Caarapó[438]", associando e acusando a ligação direta entre os signos visuais e questionando ao final: "– Coincidência?". Análises apressadas e rasas levaram-me ao equívoco de julgar, então, exagerada a violenta aproximação semiótica denunciada que, entretanto, viu-se confirmada nos anos subsequentes.

Com a estética que uma leitura apressada talvez possa classificar como algo convencional, porém repleta de fortes imagens de tiroteios, crimes e assassinato perpetrados contra os kaiowá e guarani documentados pelos corajosos videastas de Caarapó, MS, e apoiado numa

---

437 ***"Yvy Reñoi*, Semente da Terra"**. Dirigido e produzido coletivamente por ASCURI sob orientação de ATY GUASU; ano: 2016; duração:15'; disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rXkRg9stDmk>. Acesso em 30 nov. 2021.

438 O *Tekoha Guasu* denominado Dourados *Amambaipeguá* I, que abrange 55 mil hectares, foi identificado pela FUNAI como território indígena em 12 de maio de 2016. Em 12 de junho os indígenas intensificaram o processo de autodemarcação de suas terras reconhecidas com a retomada do *Tekoha Toro Paso*, localizado dentro dos limites da Fazenda Yvu. Dois dias depois, em 14 de junho de 2016, um grupo de mais de 70 pessoas não indígenas em dezenas de camionetes se reuniu na frente da cooperativa Coamo, próxima à ocupação, para discutir o que chamaram de "reintegração de posse" da Fazenda Yvu. Durante o ataque com foguetes, balas de borracha e armas de fogo o indígena agente de saúde Clodiode Aquileu de Souza foi atingido enquanto socorria outros feridos, um deles seu irmão, Jesus de Souza. Clodiode foi uma vítima fatal do atentado, enquanto Jesus, 29 anos, Josiel Benites, 12, Valdilho Garcia, 26, Libério Marques, 43, Norivaldo Mendes, 37 e Catalina Rodrigues de Souza, 50 anos, foram hospitalizados com ferimentos em órgãos vitais como cabeça, tórax e coração. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/massacre-de-caarapo-produtores-rurais-soltos-lideranca-indigena-presa/>; em: <https://site-antigo.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/ataque-a-comunidade-guarani-kaiowa-ms-deixa-um-indigena-morto-e-ate-dez-feridos>; e em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-36538610>. Acesso em: 30 nov. 2023.

trilha sonora impactante (“É a guerra Neguin” do *rapper* MC Marechal[439]) os 15 minutos do curta parecem intermináveis ante o horror que denunciam.

> À 279km de Campo Grande, fazendeiros da região formaram uma milícia armada e atacam as retomadas Kaiowá e Guarani de Tei’ykue encorajados 5 dias após a visita de Bolsonaro à capital. O resultado foi a morte do agente de saúde Clodiodi Aquileu Rodrigues de Souza, uma criança atingida na barriga com munição letal e vários professores feridos com bala de borracha. Nos anos que se sucederam novos ataques foram registrados em todo Mato Grosso do Sul. Agora a violência tende a aumentar. Nossa luta segue (Legendas de ‘*Yvy reñoi*, semente da terra’).

E eis então que agora, após instalado no país[440] o atual pandemônio social, político, sanitário, militar e econômico, ficou evidente a sapiência de Gilmar com sua reflexão áudio-histórico-visual nesta película que talvez pudesse ser pensada como um tipo de “historiofotia micro-histórica ameríndia”, ou seja, uma possibilidade de aplicação audiovisual espontânea e licenciosa das teorias e técnicas de abordagem historiográficas como o Paradigma Indiciário desenvolvidas por, dentre outros, Carlo Ginzburg (1989) e Giovanni Levi (1992).

Uma assistência apressada poderia induzir meu hipotético historiador canônico eurocentrado do subcapítulo anterior a não perceber os diversos índices e indícios espalhados pelos *takes* a deixar pistas das imagens extracampo quase subliminares que conhecedores da cosmologia e cosmopolítica kaiowá e guarani seriam capazes de interpretar e/ou enxergar e, assim, fazer uma leitura rápida e rasa entendendo o filme como mais uma reportagem factual ao estilo do jornalismo televisivo sensacionalista “marrom[441]”. E talvez manifestasse certo descontentamento com possíveis detalhes técnicos insatisfatórios ou, ainda, com a pouca isenção e a não abertura para ouvir o contraditório, mostrar a versão “do outro lado”, deixando assim o documentário flagrantemente tendencioso.

---

[439] O carioca Rodrigo Cerqueira de Souza Machado Vieira é compositor, MC, produtor, apresentador e *rapper* bastante conhecido na cena musical do *rap* e *hip hop*. Disponível em:<https://www.facebook.com/vamosvoltararealidade/?locale=pt_BR>. Acesso em: 13 nov. 2023.

[440] Refiro-me aqui, por óbvio, ao período recente no tempo presente pelo qual passou o Brasil a partir de meados de 2016, quando ocupantes do poder executivo e legislativo implementaram, com aval do judiciário, agendas políticas, econômicas, sociais e educacionais assumidamente neoliberais e tomaram medidas que se revelaram prejudiciais à boa parte dos cidadãos brasileiros, em especial aos povos indígenas e extratos vulneráveis da população, o que culminou com a gestão desastrosa da crise sanitária de Covid-19 e com as tentativas de golpe de estado no desfecho do governo do (felizmente ex-) presidente messias, no período entre final de 2022 e início de 2023.

[441] Imprensa marrom é uma maneira informal e depreciativa de se referir à imprensa sensacionalista, que procura audiência, vendagem, *likes* e seguidores acima de tudo por meio da divulgação exagerada e de forma apelativa e espetaculosa de boatos, fatos, imagens e acontecimentos, sem compromisso com a autenticidade e geralmente sem a checagem das fontes.

Por outro lado, provavelmente ele se renderia à máxima do vulgo que diz que “uma imagem vale mais que mil palavras”, pois não existe chance de sustentar qualquer versão de que não foi um ataque organizado e planejado. Nem de que os ameríndios revidaram à altura, como costumam argumentar os agronegociantes mais truculentos, de que teriam sido provocados ou, ainda, que o ferido mortalmente foi alvejado por seus próprios patrícios antes do conflito. “As imagens falam por si”, diria ele, da mesma forma como fez o Ministério Público Federal: escreveu e sustentou sua afirmação com o material bruto captado pelos heroicos videastas de Tey’kue usado como indício no processo que encarcerou temporariamente alguns dos envolvidos no massacre e talvez os leve a serem julgados pelo tribunal do júri, façanha bastante rara, talvez até inédita, na luta pelas retomadas em MS.

Nem todos têm a ousadia e a coragem demonstrada por estes videastas. Durante os anos de minha pesquisa deparei-me com uma porção de material bruto impactante, mas ainda inédito que, por motivos de falta de recursos técnicos, financeiros, ou por questões de segurança, não foram e, talvez, nunca venham a ser publicizados. Existem imagens bastante graves e desconcertantes, em diversas situações, algumas gravadas em áreas de conflito, durante negociações entre policiais e indígenas. Ou entre a justiça e entidades defensoras dos direitos humanos, com comportamentos antiéticos, parciais e racistas de equipes de jornalistas da grande mídia, ações violentas de funcionários de órgãos do estado agindo de forma ilegal, com momentos de extrema tensão.

Antes de publicizar seus trabalhos, boa parte dos videastas indígenas consultam as lideranças e os mais antigos para obter opiniões a respeito do comprometimento dos envolvidos, para evitar a exposição indevida, haja vista que muitos deles têm a cabeça a prêmio, sendo alvo tanto de pistoleiros contratados por ruralistas (eufemisticamente chamados de segurança patrimonial), quanto por parte de delegados e outras autoridades. Dezenas foram assassinados em meses recentes. Milhões, ao longo dos séculos, como mostrei especialmente nos subcapítulos 1.2.4, 1.2.5 e 2.1. Existem, por exemplo, imagens de delegados e membros da justiça federal fazendo o papel de capatazes zelosos, com atitudes no mínimo eticamente duvidosas, talvez até criminosas, colhidas durante retomadas onde funcionários públicos atuam como se fossem contratados por ruralistas, “tomando conta” de objetos pessoais e pertences de fazendeiros e de suas esposas. Em situações de retomada, existem imagens de tensas negociações entre ruralistas e indígenas através de programas de emissoras de rádio

AM ao vivo, que em nada deixam a dever a clássicos do cinema nacional como os de Eduardo Coutinho ou a documentários famosos como "*Mediastan*[442]" ou "*Citizenfour*[443]".

Caso estas imagens só consigam ser mostradas daqui a vinte anos, como ocorreu com as de Eduardo Coutinho[444], espero que a questão indígena em MS tenha sido resolvida de uma forma que não envergonhe as futuras gerações (Corrêa, 2017).

Conforme observei no subcapítulo 3.1, um dos episódios mais perigosos e aterrorizantes pelos quais os videastas da ASCURI passaram ocorreu durante o deslocamento até o a região do conflito do Massacre de Caarapó para produzir e publicizar as imagens que impactaram a opinião pública e a mídia, numa trama que também nada fica a dever aos clássicos que citei no parágrafo acima. Um dos últimos atos da então Presidenta Dilma Rousseff, pouco antes de ser deposta pelo impeachment/golpe, foi agilizar a homologação como território indígena no dia 12 de maio de 2016 pela FUNAI do *Tekoha* denominado Dourados *Amambaipeguá* I, que abrange 55 mil hectares. O reconhecimento foi uma importante vitória dos povos indígenas kaiowá e guarani da região, que aguardavam havia décadas tal ato. No dia 12 de junho, eles intensificaram o processo de autodemarcação destas terras com a retomada do *Tekoha Toro Paso*, localizado dentro dos limites da Fazenda *Yvu*. Dois dias depois entre 70 e 100 não

[442] Documentário lançado em 2013 com grande sucesso pela organização *Wikileaks*. (Disponível em: https://wikileaks.org/index.en.html). Dirigido por Johannes Wahlstrom e produzido por Julian Assange, Rebecca O'Brien e Lauren Dark, mostra a dificuldade de jornalistas colaboradores do portal que se aventuram numa viagem por diversos países da Ásia Central tentando encontrar outros jornalistas ou empresas de comunicação interessadas em publicar denúncias, pertinentes aos governos daqueles países, recebidas pelo site, desde que obedecessem padrões éticos estabelecidos previamente, e que se recusavam a fazê-lo por sofrerem pressões dos grupos aos quais pertencem. O filme foi realizado como uma resposta do site ao filme ficcional dos estúdios Disney "*The fifth Power*" - no Brasil "O quinto poder" (que foi anunciado como um *blockbuster* que contaria a "verdadeira história do *Wikileaks*") - e foi lançado na Internet no mesmo dia em que este era lançado nos cinemas, transformando-o num retumbante fracasso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9n0Yu7bYF9E>. IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt3169780/>. Acesso em: 14 nov. 2023.

[443] Documentário da diretora Laura Poitras, vencedor do prêmio Oscar da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas na categoria de melhor documentário de 2014. Mostra as imagens impressionantes da fuga de Edward Snowden, analista de sistemas de uma empresa contratada pela agência de segurança nacional NSA do governo Norte-americano; e da entrega de dados confidenciais dos sistemas de espionagem digitais chamados PRISM, que violam a privacidade de cidadãos de todo o planeta, para a diretora do filme e para o jornalista inglês Glenn Greenwald, que foram posteriormente divulgados pelos jornais *The Guardian* e *The Washington Post*. Site oficial: <https://citizenfourfilm.com/>. IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt4044364/>. Acesso em: 14 nov. 2023.

[444] "Cabra marcado para morrer – 20 anos depois" é um clássico documentário brasileiro da década de 1980, que recebeu dezenas de prêmios, realizado por Eduardo Coutinho - considerado um dos maiores documentaristas brasileiros. Conta e retoma, em 1984, com os atores e técnicos originais, a história do filme homônimo que havia iniciado vinte anos antes e que foi interrompido pelo golpe militar de 1964, inserindo trechos do filme antigo e novos depoimentos. IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0134402/>. Acesso em: 14 nov. 2023.

indígenas se reuniram na frente da cooperativa Coamo, próxima à ocupação, depois de planejar via aplicativo *WhatsApp*, como apurou o Ministério Publico Federal após quebra de sigilo dos envolvidos, para discutir a "reintegração de posse" da Fazenda Yvu.

De acordo com as acusações, o grupo de não-indígenas que se direcionou à fazenda entrou no local por lados opostos e com uma pá carregadeira abriu caminho para os fazendeiros que entraram na terra disparando em direção aos indígenas ferindo diversos deles, inclusive um membro da ASCURI da vizinha TI Tey'kue e assassinando o agente de saúde Clodiode Aquileu Rodrigues de Souza, de 26 anos. Mais uma vez outros membros do coletivo foram chamados para mostrar a versão da comunidade dos fatos, pois até então a mídia local e regional informava que o indígena morto havia sido atropelado. Segue a detalhada narração do episódio pelo próprio Gilmar em sua dissertação, que pode justificar e explicar o carácter bélico assumido em "Yvy Reñoy..." e que também empolga e aterroriza tanto quanto os citados "*Mediastan*" ou "*Citizenfou*r":

> O fato é que, a mídia local atua em conjunto com o agronegócio, bem como suas representações políticas, então as comunidades indígenas sempre são apresentadas como retrocesso e empecilho do progresso. Então, no mesmo dia saí de Campo Grande, chegando em Dourados à noite, dali segui com Kiki para a aldeia *Te'ýikue* de madrugada. Eliel havia nos dito que todas as entradas da aldeia estavam fechadas pela polícia, e que havia apenas uma, e passava pela retomada de *Pindo Roky*, que filmamos[445] em 2013. Seguimos por esse caminho, porém a paisagem muda muito devido as plantações sem fim do agronegócio, então acabei pegando um caminho errado, e atolando, ainda de madrugada em algum lugar que não sabia onde. Com medo de sermos identificados, tentamos desatolar o carro até quando amanheceu, foi quando vi que estávamos dentro de uma outra fazenda, ao lado da aldeia. Nesse momento não tínhamos o que fazer, somente deixar o carro e seguir a pé, com equipamento e dez quilos de costela para nossas refeições, logo percebi que estávamos a mais ou menos 10 km da aldeia, porém teríamos que passar em frente a sede da fazenda Johá, seguimos então uma caminhada que durou umas 2 horas, e em se tratando de Mato Grosso do Sul, pela manhã o sol já está queimando. Por volta das 8 horas cruzamos a sede da fazenda, e de longe vimos uma caminhonete D-20 vindo em nossa direção, estávamos sujos por tentar desatolar o carro, abaixamos a cabeça e continuamos, a caminhonete passou por nós uma vez, bem devagar, e seguiu, andou um pouco e lá na frente retornou, passou novamente por nós, e voltou a sede, subiram duas pessoas e vieram até nos, dessa vez mais rápido. Continuávamos caminhando com o passo apertado, sujo e suado com os 10 quilos de costela nas costas, quando fomos abordados por 3 homens da caminhonete, que imediatamente saltaram dela, cada um com duas pistolas na mão, o motorista ficou com o carro ligado. Eram seguranças particulares da fazenda, porém não se identificaram, logo nos questionaram o que estávamos fazendo ali, e disse que estávamos indo pra aldeia, me responderam que era perigoso ali, e eu disse que por isso optamos por aquele caminho. Abaixamos a cabeça e seguimos, eles montaram na caminhonete e foram embora, porém quando vimos que não estávamos mais na vista deles, começamos a correr, e só paramos quando vimos a entrada da aldeia, com troncos queimados, mas ninguém cuidando. Nesse momento respiramos

[445] Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=14jyby3FZOQ>. Acesso em: 15 nov. 2023.

> aliviados, pois se eles quisessem sumir com a gente, aquele era o momento, mas o carro estava atolado ainda na fazenda, tínhamos que pensar nisso, então seguimos para o centro da aldeia, onde fica a escola, sabíamos que ali encontraríamos amigos, de longe vimos uma barricada, cheia de parentes mascarados, com fogo, como conhecíamos o lugar, pegamos um trieiro para evitar um contato direto com o *front*, primeiro buscaríamos nossa referencia para daí sermos apresentados. Mas aconteceu ao contrário, nos viram entrar pelo trieiro, e logo começaram a correr atrás de nós, nos abordaram, e somente pediram para acompanharmos até a barricada e explicar quem éramos. Kiki fala guarani, mas ele ficou tão nervoso que não conseguia se explicar, chegando no grupo grande, todos estavam bravos, nos ameaçando com foices e facão, foi quando uma mulher pula no meio da gente e começa gritar em guarani: É meu cunhado! É meu cunhado! O irmão de Kiki era casado com a irmã dela, e ele nem sabia. Por fim, começaram a aparecer gente que nos conhecia, e fomos apresentados oficialmente à guerra. Voltamos para a escola, e na quadra estava acontecendo o velório do Clodiode, muita tristeza e raiva pairava no ar, Kiki ficou filmando todo o processo até o enterro, e eu fui buscar o carro na fazenda com um amigo da FUNAI. Na volta, fui direto para a retomada *Kunumi*, local onde Clodiode foi morto e ali também enterrado, havia muita polícia, procuradores, e os motoristas aguardando dentro dos carros com o ar condicionado ligado, havia muita revolta no ar, e um sentimento de estar dispostos a tudo em cada olhar de amigo a desconhecidos, filmamos todo o enterro, mas ainda não tínhamos a versão da comunidade sobre a luta, então no outro dia pela manhã percorremos as nove retomadas filmando o que viria a se tornar o filme *Retomada Te'ýikue*, 2016, com depoimentos muito esclarecedores sobre o que de fato ocorreu ali, e que a mídia, TV e radio local, insistia em dizer que era um atropelamento, e que o culpado eram os indígenas (Galache, 2017, p. 82-84).

Pouco tempo depois deste episódio e antes de redigir sua dissertação, Gilmar me contou pessoalmente sobre a "aventura" e explicou um detalhe crucial, mas que ele pouco enfatizou acima e que justifica a paúra pela qual passaram: dentro das mochilas que eles carregavam discretas sob os dez quilos de costela estava escondido o equipamento cinematográfico, conforme as diretrizes de segurança que tinham definido anteriormente. Bastava os pistoleiros e milicianos rurais resolverem fazer uma rápida revista neles naquele local ermo e isolado e tudo estaria perdido, não haveria possibilidade de explicar a situação e a chance deles "sumirem" era quase certa, como já ocorreu com dezenas de professores, lideranças e ativistas ameríndios em situações semelhantes em Mato Grosso do Sul.

Após este relato, possivelmente meu hipotético historiador eurocêntrico passaria a tentar encontrar nos olhares, nas imagens, nos problemas técnicos e nas não imagens de "Yvy Reñoi..." algum vínculo (semiótico, estruturalista, greimasiano, marxista, funcionalista, interacionista, hegeliano, historicamente novo, qualquer um que fosse. "- Algo tinha de ter ali!...", pensaria, mas não verbalizaria, ele) entre as histórias gravadas e as apagadas, entre as

não histórias negadas, os chamados apagamentos de Trouillot (2016) e as tentativas dos vencidos mostrarem que pensam, que não concordam com o estado geral das coisas, e que se manifestam intelectualmente sobre isso, como, aliás, sempre fizeram.

"*Yvy Reñoi*..." pode ser acusado de muitas coisas, menos de ser enfadonho[446], concordaria prontamente meu historiador canônico eurocentrado. Embora ainda tenha uma repercussão mais limitada que os "egressos" do VNA, me parece que nas obras da ASCURI e em sua forma de atuação existe, para além da "representação da história e do nosso pensamento sobre isso em imagens visuais e discurso fílmico" (White, 1988, p. 2), algo além das imagens e discurso fílmico; possivelmente uma representação da história e do pensamento kaiowá, guarani e terena por meio de seus próprios termos visuais. Isto produz certo estranhamento ou enfado numa assistência desavisada, uma vez que esta encontra-se defronte imagens de qualidade, realizadas com tecnologias com as quais está acostumada, porém "contando" histórias que lhes são algo incompreensíveis ou enigmáticas – talvez de maneira similar às reações pretéritas aos Códices descritos por Gruzinski (1999).

Pergunto-me, então, se não caberia aqui uma reflexão: os filmes de difícil assistência e não premiados da ASCURI não trariam uma possibilidade de linguagem diferenciada que nos é custosa ler ou traduzir? Não seria esta uma ponderação importante e paralela às indagações de Eduardo Escorel ou de Eduardo Coutinho, acerca das contradições em termos na práxis do VNA, que relatei no subcapítulo 2.2.1? Não revelariam estes filmes uma dificuldade nossa enquanto acadêmicos/cineastas/historiadores/antropólogos/espectadores (ainda) eurocentrados em aprender e/ou apreender a "linguagem audiovisual ameríndia", ou a ausência de linguagem nos termos que nos é familiar? Em apreender a historicidade e a tradição de raciocínio (Seth, 2013) historiográfico contingentes e submersos nesses filmes? Nos tempos e nas memórias desses filmes? Ou as infinitas linguagens produzidas ou propostas pelos videastas kaiowá, guarani e terena, personalizadas em cada produção? Ou, ainda, as possibilidades de centenas de linguagens audiovisuais, equivalentes às centenas de povos e línguas que ainda resistem no país?

O tempo, as falas sem legenda nem tradução, os erros técnicos não seriam aquilo que esses críticos e cineastas consagrados reclamaram não encontrar nas belas, competentes, corretas,

[446] Na verdade, este talvez seja o filme de maior audiência do coletivo, com exibições em dezenas de mostras e festivais pelo país e no exterior. Tal fato, possivelmente relacionado às cenas de violência explícita, chega a causar incômodo em Gilmar, manifestado em entrevista à Gorges e Benites (2022, p.52).

tecnicamente perfeitas imagens e montagens dos filmes do VNA, porém límpidas em excesso, talvez até insípidas, malcheirosas de tão perfumadas e incensadas? O paralelo que Eliel faz entre a atuação do indigenista do SPI, do colonizador, do caçador de índios escravizados; e a atuação do caçador de talentos da FUNASA, do captador/colecionador de projetos com povos originários, da fotógrafa dissimulada montadora de currículo, do "capitão do mato impositor de oficinas" e outros, não seria uma questão relevante a ser recolocada e refletida/reflexionada? Entender a historicidade dos filmes da Ascuri e, humildemente, buscar exercitar nossa razão eurocentrada, admitindo a possibilidade de historiografias Outras, organizadas sob outras ontologias que podem estar submersas nas enfadonhas e tediosas (segundo nosso padrão ocidental/branco/macho/colonizador) imagens da produção audiovisual autoral de alguns dos ameríndios de MS não seria obrigação de um historiador que se arvora ético?

Quando Gilmar assume sem nenhum pudor que seus filmes não tem *plot*, ponto de virada, clímax[447] etc., não estaria ele dando a dica de que não liga a mínima para a linguagem ou as linguagens do cinema *mainstream* ou do audiovisual etnográfico/alternativo/acadêmico? Quando afirma que, no início, nem colocavam legendas e gravavam as falas nas línguas nativas, com a ideia de provocar a audiência? Quando defende que os nativos entenderiam e apreciariam, enquanto nós, eurocentrados, seríamos seduzidos pela beleza das tomadas e da natureza, ou pelo exotismo dos rituais e dos cotidianos da aldeia e, assim, também apreciaríamos? E, talvez, conclui, ficássemos curiosos e neste caso, se nos sentíssemos estimulados, talvez tentássemos compreender melhor o Outro, em seus termos e tradições de raciocínios visuais, sonoros, estéticos, linguísticos, espirituais etc.?

As questões sobre fora de campo de Belisário e Brasil (2016) não estariam respondidas quando os rezadores, autênticos atores ou atuadores, realizam seus rituais na frente das câmeras de seus semelhantes, aprendizes de lideranças, xamãs ou guerreiros? A câmera de Kiki quando "mostra e não mostra", tal qual o gato de Schrödinger[448], as sereias e outros não humanos sentados nas pedras, cascatas e na beira do belo rio sob as dicas da narração do *Ñanderu* Argemiro Escalante em "*Pirakuá* - Os Guardiões do Rio Ápa", não está sendo pedagógica ao

[447] Conforme Syd Field (2001) e outros teóricos estas são estratégias importantes que não podem faltar em um bom roteiro cinematográfico (vide Apêndice E).

[448] "Gato de Schrödinger" é a alcunha pela qual ficou conhecida a sofisticada experiência mental desenvolvida em 1935 pelo físico austríaco Erwin Schrödinger para demonstrar a dificuldade em explanar verbalmente peculiaridades paradoxais do paradigma quântico. Cf. Schrödinger (1935).

nos ensinar que, conforme se esforça Iullik (2019; 2020) para “traduzir”, o ato de filmar e o ato de assistir o que foi filmado e captado, absorvido pela câmera, vai além do conceito de câmera-corpo citado por Caixeta de Queiroz (1998; 2008). Instintivamente, não responde ele também às perguntas de Seth (2013) sobre como incorporar o raciocínio não ocidental/eurocentrado ontologicamente em imagens? E, ainda, em garantir que, também intuitivamente, o labor cinematográfico/historiográfico destes videastas estaria sendo coerente com as exigências éticas e lógicas de um não apagamento historiográfico visual e de um comprometimento com as situações históricas vividas por seus autores (Trouillot, 2016) como, por exemplo, nas reportagens de Dionédison Terena, ou no caso explicitado aqui de “*Yvy renõi*...”?

Figura 10: Placa de trânsito próximo à região do “Massacre de Caarapó”.

Fonte: O autor.

3.4 - *TA`ANGA YMÃ* - IMAGENS NUNCA MORREM*:* etno-historiofotia da geopolítica kaiowá

Ta'anga em português seria imagem ou representação visual. O dicionário colaborativo organizado pela Professora Dra. Graciela Chamorro traz:

> *ta'ãnga* n. [r-, h-, t-] t- + -a'anga 'imitação', 1. **representação visual**; *che ambopara ichupe ha'ãnga* 'eu desenho/pinto sua representação visual', *ñandesy naha'ãngái, Santa Maria katu ha'ãnga* 'a Nossa Mãe não tem uma representação visual, mas a Santa Maria tem', *che ra'ãnga oje'opa* 'o meu retrato está todo desbotado', *bíbliape he'i ndajajapói arãha ta'ãnga tupã kwéry rehegwa* 'na bíblia diz que não devemos fazer imagens dos seres dos patamares superiores (Chamorro, 2022, p. 489, grifo e itálico no original).
>
> *yma* adv. 1. **passado remoto, antigamente**; *yma ore apytépy ndoikói mbaíry* 'no passado remoto não havia não indígenas entre nós não', *yma ore oroiko teko jojápy* 'no passado remoto nós vivíamos em harmonia e equidade', *yma teko járy kwéra hiagwĩ ore hegwi* 'antigamente os donos-protetores dos seres eram próximos de nós', *ore reko yma ha'e akwe ore reko avaete ka'agwýpy, ñúre, ysyrýre ha vy'agwasu ongusúpy* 'nosso antigo modo de ser era o nosso modo de ser verdadeiro indígena, na mata, pelos campos, nos rios e nas festas nas casas comunais'(Chamorro, 2022, p. 547, grifos e itálicos no original).

Esta tradução, entretanto, como é muito comum acontecer nesta complexa tarefa/arte[449], não é suficiente nem satisfaz o entendimento que o termo parece produzir no corpo, na mente, no espírito e na alma de um kaiowá, de um guarani ou de outros ameríndios. Parece que temos aqui evidenciados alguns dos limites epistemológicos das historiografias eurocentradas: a tradução literal de *Ta'anga* para o português em imagem nem de longe é competente para transcrever, traduzir ou transcriar[450] as imagens e não imagens que carrega consigo dentro da ontologia ameríndia guarani e kaiowá de modo que eu, enquanto historiador ocidental eurocentrado, consiga vislumbrar e compreender com facilidade. Ou mesmo sem facilidade. A pesquisadora, curadora de arte e pedagoga guarani ñandeva Sandra Ara Benites, da Terra Indígena Porto Lindo, em Japorã, MS, faz uma reflexão sobre o que são as imagens na cosmologia guarani, o que ensinam e o que talvez não possam ensinar:

> [Imagem em guarani] é *ta'anga*, palavra que significa "algo capturado" e que, por isso, se tornou uma imagem que não é verdadeira, que não é a coisa em si. Uma fotografia ou uma figura desenhada podem ser *ta'anga*. Temos também *nera'anga*, que designa uma coisa que já não é mais, como se fosse uma sombra ou uma réplica – imagens suas que não são você de verdade. *Nera'anga* pode ser um reflexo, uma fotografia ou um desenho produzidos sem a presença da pessoa retratada. Por isso, indica uma coisa que não tem mais relação com o que é representado. *Ta'anga* e

[449] Cf.: Diniz (2005).

[450] Ibid.

> *nera'anga* têm essa ideia de uma imagem esvaziada de verdade. Nós pensamos que produzir uma imagem pode ser esvaziar alguém. Uma percepção dos Guarani que se revela no significado dessas palavras é que alguém pode querer ser você e, para isso, rouba a sua imagem. Hoje em dia, por um lado, ter a imagem capturada é importante, porque a memória da fotografia serve como prova, como denúncia. Nós, Guarani, usamos a fotografia como arma de luta. Por outro lado, a imagem pode ser perigosa para outros jogos, porque fazer uma fotografia pode ser uma forma de tomar o lugar da pessoa representada. Esses dois termos, *ta'anga* e *nera'anga*, vêm de *a'angá*, que, por sua vez, vem de *angue*, que quer dizer "alma que já não existe". Para nós, *angue* é como se fosse seu rastro. Não é mais você. Pode ser algo que você deixou ou algo que vem do lugar onde você viveu. Mas é só um vestígio de sua presença, e não o seu espírito. Para os guarani, espírito e alma não são a mesma coisa. O espírito, *inhe'˜e gue*, é verdadeiro, é um ser que pode existir até mesmo sem um corpo, sem produzir vestígios de sua presença. *Angue* não é o espírito, mas a imagem esvaziada dele. É uma espécie de "alma", o rastro de uma presença que já não existe – uma presença que pode, inclusive, ser invisível. *Angue* é um tipo de fantasma, sombra, rastro da pessoa. As imagens são formas de fantasmas (Benites, Diniz, 2023).

A ficha técnica do filme informa que são imagens da Retomada Passo Piraju, Cristalina, MS, em 2011. Conforme a legenda da página do filme na rede Internet trata-se de curta documentário que apresenta "uma montagem-afeto da *Aty Guassu* Kaiowá e Guarani realizada em 2011. Filme de arquivo para atualizar a luta no hoje. Um filme contra o Estado. Um filme-guerra"; com edição e montagem de: Gi Kaiowá, Kiki Concianza, Iulik de Farias; fotografia: Raquel Canário, Iulik de Farias; produção: Fernanda Concianza, Gi Kaiowá; pesquisa: Iulik de Farias, Leandro Moretti; coordenação ASCURI: Iván Molina, Gilmar Galache, Eliel Benites; coordenação Ladrak: Iulik de Farias; realização Ladrak e Ascuri em junho de 2021[451]. Apresento a divisão em cenas, transcrição e tradução do curta-metragem no Quadro 3 do Apêndice C, p. 292.

Um conceito da linguagem cinematográfica que considero importante na análise dos filmes da ASCURI – justamente por sua "desconstrução" ou reinterpretação de seu significado convencional desta técnica – é a noção de campo/contracampo[452] e extracampo (ou

[451] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mvNxbbcugDE>. Acesso em: 04 fev. 2022. Existe uma versão com o mesmo nome deste filme porém com cortes no início e no final e sem créditos, apenas com o nome dos apoiadores, publicada no site oficial da Fundação de Cultura de MS. Consultados, membros da ASCURI e do LADRAK desconheciam tal versão e não têm ideia do que pode ter ocorrido. Consultada, a fundação de cultura de MS não retornou pedido de informação até o final desta pesquisa.

[452] O campo é o espaço que é focalizado pela câmara e o contracampo é uma sucessão de tomadas ou planos mostrando ora um, ora o outro interlocutor de um diálogo. É a principal ferramenta do cinema clássico-narrativo, visto que introduz continuidade visual […] a imagens completamente descontínuas. Trata-se da montagem invisível, a qual naturaliza, aos olhos do espectador, a ilusão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico quando, na realidade, encontram-se separados. Assim, campo/contracampo refere-se à prática construída e estabelecida pelo cinema clássico-narrativo a fim de se parecer verdadeiro: a linguagem dominante como única realidade fílmica possível, sobrepondo-se às demais. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/campocontracampopeerre.htm>. Acesso em: 09 Jul. 2023.

extraquadro): o que aparece na tela em um filme estaria “enquadrado” e (independentemente do tipo de filme, documentário, ficção ou outro qualquer) o que não está aparecendo na tela estaria “fora do quadro” mas seria, também, de alguma forma, composto por “imagens” ou informações que, embora não visíveis, de alguma forma carregam algum sentido, dependendo ou não da intenção ou do talento do cineasta e dos demais profissionais envolvidos na obra e, em geral, tem alguma implicação no entendimento da trama, na promoção de emoções ou no despertar de dúvidas e certezas, dentre outras sensações, no espectador do filme.

Já no caso de alguns audiovisuais autorais dos povos indígenas de MS, especialmente das etnias guarani, kaiowá e terena, esta noção estaria formalmente subvertida, ou controvertida: existiriam informações, sentidos e implicações que, embora não estejam enquadradas, não façam parte nem do “campo”, nem do “contracampo”, também não são “extracampo”, mas sim, imagens outras que não são passíveis de serem captadas nem pela ontologia eurocêntrica, nem pelas câmeras chinesas mas, nem por isso, deixariam de estar presentes nos filmes. “*Ta’anga Ymã …*” exemplifica com maestria tal peripécia.

Com duração de pouco mais de 21 minutos, o filme expõe inicialmente um panorama com imagens da região sul de MS desmatada e cercada por latifúndios de monocultura quase que exclusiva de cana-de-açúcar e soja, e por indústrias e usinas do chamado agronegócio a eles relacionados. A seguir apresenta trechos de acampamentos em retomadas, reuniões, discursos, passeatas e ativismo em favor dos direitos e da demarcação das terras dos kaiowá e guarani, todos realizados nos dez anos anteriores, inclusive com imagens de indígenas já falecidos.

Num raciocínio hipotético eu poderia pensar que uma análise historiográfica “*à la* Marc Ferro”, conduzida por um suposto “historiador canônico eurocentrado radical”, talvez trouxesse afirmações como a de que o filme teria sido realizado conforme o modelo das primeiras fases do VNA: teria sido montado e editado por profissionais de audiovisual não indígenas com as imagens captadas por ameríndios de suas reuniões internas e suas peculiares manifestações. A qualidade do som e da trilha sonora, o trabalho de edição e de montagem, sofisticado e surpreendente, os efeitos de sentido extraídos da *storyline* e outras peculiaridades do curta-metragem seriam impossíveis de serem conseguidos por uma equipe amadora de indígenas aprendizes de audiovisual. Por outro lado, os *closes* e *contra-plongée* da cena 05 sequência 1 até 5 (a partir de 02:30), ou a sequência 04 da cena 07 (05:36) ou, ainda, os discursos a partir de 07:40 na cena 09 trariam uma autenticidade e uma evidente cumplicidade

entre operador de câmera e personagem que dificilmente teriam sido conseguidos por um profissional não indígena.

A leveza e o carinho desenhado pelas imagens, o despojamento e a naturalidade dos atores e os sutis e diferenciados movimentos de câmera na mão raramente seriam obtidos por alguém que não tivesse visceral familiaridade com os envolvidos e fizesse parte dos eventos de uma forma orgânica. Tal desembaraço seria quase impossível de ser reproduzido em um *set* de filmagem tradicional e, se assim o fosse, teria exigido o dispêndio de altíssimos recursos na produção para chegar a tão evidente naturalidade, o que não parece ter sido o caso deste filme. Quase uma aula magna de cinema direto! Ou um exercício perfeito de etnografia visual que, com certeza foi filmado por indígenas, e montado, editado e pós-produzido por profissionais não indígenas, poderia concluir meu hipotético colega de ofício. E, desta vez, estaria redondamente, ou melhor, canonicamente enganado!

Iulik Lomba de Farias é um premiado jovem cineasta não indígena[453] que desenvolve trabalhos audiovisuais experimentais (alguns deles em parceria com indígenas), filmes autorais de longa e curta duração, documentários e ficções. Também é pesquisador – formado em cinema pela UFF (Universidade Federal Fluminense), mestre em Antropologia Social pela UFGD, doutorando em Cinema e Audiovisual pela UFF – atua como Técnico Audiovisual da TV UERJ e é membro-idealizador do LADRAK[454] (Laboratório de Dramaturgia e Kinopoéticas).

Em suas pesquisas, utiliza aportes de Bruno Latour (2018), Deleuze e Guatarri (1985, 1990, 1995), Isabelle Stengers (2005) e Viveiros de Castro (1992, 1996, 2002), dentre outros, para tentar desvendar a complexidade do conceito kaiowá e guarani *Ta`anga*, que engloba

[453] "Leão do Mar": Menção Honrosa, Athens International Monthly Film Festival, 2021; Melhor Filme de Arte, London International Monthly Film Festival, 2021; Melhor Curta Latino-americano, 5˚ CUCIF Cuzco Underground Cinema Festival, 2021; "Poema-de-Ameryká": Melhor Montagem 8ª Mostra Audiovisual de Dourados (MAD), 2021; "O cavaleiro Elyseu": Melhor Documentário, IV FICCA (Festival Internacional de Cinema do Caeté) Escola Superior Artística do Porto, Portugal, 2018; Melhor Curta Independente (Filme Antônio de Canudos), 10 Mostra Nacional de Audiovisual, Cineclube Coxiponés, UFMT, 2010. Cf.: <https://midiamax.uol.com.br/midiamais/2021/leao-do-mar-filme-de-dourados-recebe-premio-em-festival-de-londres/>; <https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_20forumdoc_202017_20versao>; <https://www.facebook.com/ficca.festival/photos/a.827061147385398/2000392750052226/?type=3>; <https://portal.ufgd.edu.br/noticias/mostra-audiovisual-de-dourados-anuncia-vencedores-das-categorias-competitivas>; dentre outros. Acesso em: 02 nov. 2023.

[454] Núcleo de experimentação estética, poética e política, que interconecta poesia, performance e cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC4hGd_6JYlmEN5cuTATiBig>; em: <https://www.instagram.com/ladrak_oficial/>; e em: <https://www.facebook.com/ladrakino/>. Acesso em: 02 nov. 2023.

muito mais do que sua tradução literal na língua portuguesa. Realiza uma análise interessante e complexa sobre as relações entre o termo, o que está ontologicamente embutido nele e a forma como isso repercute nas imagens filmadas pelos indígenas. Conforme o pensamento kaiowá, apurou Iulik de Farias (2019; 2020), haveria uma abertura para existências de seres corporificados, ou "envelopados" nas imagens além do que normalmente se consegue ver – bichos cosmológicos e seres xifópagos, que seriam guardiões de lugares topográficos de relevância na cosmologia, como nascentes de rios, cachoeiras e montanhas como, por exemplo, o *teju-jaguá* (lagarto com cabeça de cachorro), a *cajá* (sereia), o *ka'i-jaguá* (macaco com cabeça de cachorro), a *mboi-jaguá* (cobra com cabeça de cachorro), dentre outros, e, em algumas situações, quando estas "imagens" são filmadas, elas também carregam tais índices, ícones, e símbolos diferenciados, significante/significado/referente simultâneos e visíveis para iniciados, ao vivo ou via videotape.

Isto poderia ser confundido com a conhecida ideia de 'extracampo' do cinema convencional (aquilo que diegeticamente se supõe existir ao redor da tela, fora do enquadramento da câmera), mas é bem mais complexo e de difícil compreensão para nós e nossos colegas de ofício. A câmera, ou o resultado de sua operação, também seria ou teria uma espécie de papel de se comunicar ou estabelecer contato ou visualidade com tais seres não humanos (De Farias, 2019).

Foi a câmera de Iulik que captou as imagens, tanto do acampamento e da grande reunião *Aty Guasu* de 2011 (cena 05 até cena 15), quanto da manifestação que se seguiu ao encontro (cena 17), e ainda do trecho em *travelling* (cena 03, 00:31 até 01:58) dentro do automóvel em movimento entre Dourados, MS e a aldeia Panambizinho, na área rural do mesmo município, diversamente do que teria deduzido meu hipotético "historiador canonicamente eurocentrado" alguns parágrafos acima. E a montagem e edição, por seu turno, foi realizada mais de uma

década depois por Gilearde Kaiowá e Admilson "Kiki" Concianza, que, acompanhado de outros membros da ASCURI, o orientaram em diversos outros aspectos sobre a forma como gostariam e entenderiam que aquelas imagens históricas, tomadas muitos anos antes, deveriam ser mostradas, contou-me Iulik em entrevista.

Numa abordagem sob a luz da teoria etnográfica do animismo e perspectivismo[455] ameríndio (Viveiros de Castro, 1996), Iulik procura:

> desenvolver reflexões entorno da relação que cineastas Kaiowá do Cone Sul de Mato Grosso do Sul estabelecem com as imagens (*ta`anga*), suas conexões com a

[455] Conforme Iulik de Farias, a teoria do perspectivismo ameríndio "nos fornece uma imagem bastante complexa da experiência intelectual indígena. A partir da análise de um número incontável de etnografias produzidas entre povos autóctones das chamadas Terras Baixas da América do Sul, [Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima] cartografaram modos de relação entre humanos e não-humanos que atualizaram o entendimento antropológico sobre o regime de não-reciprocidade que caracterizaria a maneira como humanos, animais, vegetais, espíritos e minerais veem a si próprios e apreendem os outros sob sua perspectiva. Essa atualização perspectiva e não-recíproca fez emergir, para a antropologia, novos regimes de visualidade e não-visualidade operantes nas redes relacionais dos indígenas com seus outros; o que colocou um problema para a etnologia: ameríndios e não-índios, dada a multiplicidade de pontos de vistas e de sujeitos capazes de ocupá-los, qual a pertinência de pensar esses regimes de socialidade à luz de noções totalizantes e unificadoras, como, por exemplo, a noção de um mundo uno? […] Um elemento importante do pensamento indígena, que o difere radicalmente do evolucionismo darwinista - ao qual a versão antropológica antecede: se para teoria naturalista-evolucionista a condição que compartilhamos com peixes, onças e gaviões é a de animais, sob as lentes ameríndias a condição que compartilhamos com alguns animais, como peixes, onças e gaviões é a de sujeitos capazes de ocupar um ponto de vista - humanos a sua maneira, portanto; sem que exista níveis hierárquicos de sofisticação, pois o que nos diferencia não é a capacidade de racionalizar e/ou de pensar culturalmente, mas o corpo nos quais estamos circunscritos. [...] O perspectivismo não seria uma forma de relativismo, exatamente pela condição de humanidade não se tratar de algo exclusivo dos humanos que possuem um 'aparente' corpo-humano. [...] Não somos humanos em relação às araras devido ao fato de pensarmos ou 'possuirmos' cultura, somos humanos nós e as araras, todos 'possuidores' de cultura, e o que nos diferencia é o corpo que habitamos. […] Se nós 'humanos' vemos as antas nos pantanais enlamaçados, elas estão a ver umas às outras em um grande *spa* cerimonial. Mas atentemos para o aspecto de que essas atualizações do que se vê, para o pensamento ameríndio, não são espécies de modulações de visibilidade e/ou metáforas míticas; são factual e concretamente mundos diferentes que coexistem, se atravessam e permitam trânsitos de corpos e de seres entre eles. Não um universo visto diferentemente por cada corpo, mas um multiverso experienciado por cada corpo diferente a seu modo. Vários mundos: o da onça, o do índio e o do urubu, várias naturezas simultâneas, várias ontologias e realidades que multiplicam mundos para além do dois: civilizado-selvagem, humano-animal, cultural-instintivo, moderno-primitivo, sagrado-profano, velho-novo, ocidental-oriental, racional-intuitivo. Multiversal portanto, já que a retirada da unidade do humano para a multiplicação da humanidade prolifera mundos: eis o gesto intelectual do pensamento ameríndio, ao qual iremos nos ater. Notemos que na contramão da operação naturalista-evolucionista, o perspectivismo ameríndio não parte nem da unidade do mundo nem da hierarquia identitária do humano, mas convoca a multiplicidade de naturezas e a alteridade para elaborar uma teoria da diferença dos corpos: somos simultaneamente humanos e porcos, e as onças são ao mesmo tempo humanos e onças, a depender de quem vê quem. Isto que aos olhos desavisados pode parecer uma inversão metafórica, a teoria antropológica contemporânea de modo geral nomeia 'virada ontológica'; e inaugura um campo especulativo bastante frutífero acerca do que podem os corpos e seus modos de experiência pragmática nos sistemas de conhecimento ameríndios. Menos que a 'natureza humana' de todos os seres, o pensamento indígena nos apresenta o multinaturalismo como experimentação, especulação e práxis da vida dos diferentes corpos existentes, a partir de mosaicos relacionais de (in)visibilidade. Antes de uma essência humana, o perspectivismo nos dá a ver uma pragmática visual dos modos de apreensão das disposições existenciais do Outro (De Farias; Grünewald, no prelo)."

> cosmologia e regimes de xamanismo. A partir da identificação de agentes cosmopolíticos imbricados nas redes de relacionalidade manejadas por intermédio das imagens, teceremos mosaicos relacionais mobilizados entre as *ta'anga* e os sujeitos humanos e não-humanos, para vislumbrarmos a noção de imagem sustentada pelo pensamento Kaiowá. Em nossa hipótese, o exercício contínuo de conceituação do que viria a ser uma imagem, por parte dos cineastas em questão, pode ser elucidado por agenciamentos cosmopolíticos que balizam ontologicamente os filmes realizados por eles e que propõem interconexões entre realidades simultâneas, evidenciando, assim, a complexidade agentiva das imagens no multiverso Kaiowá (De Farias; Grünewald, 2020, p.8).

Em entrevista Iulik reforça a influência que recebeu do cinema quéchua de Iván Molina e da filosofia kaiowá de Eliel Benites, e explica como selecionaram a trilha sonora:

> eu acabei sendo provocado muito pelas conversas com o Eliel sobre xamanismo Kaiowá, a pensar essa imagem que está para além do cinema, essa imagem que está pra além da fotografia, essa imagem que está para além do suporte, essa imagem que está pra além da representação, que seriam imagens que estariam aí como espécies de corpos, possíveis de serem trazidos para relacionalidade humana. Corpos mais que humanos, mais que imagéticos, mas que se dão a ver na relação com o xamanismo, a partir de uma certa visualidade e também a partir de uma não visualidade! Porque se os espíritos são espécies de imagens, com intencionalidades, com afecções, enfim, essa ideia de imagem, então essa conceitualização kaiowá de imagem, as *ta'angá*, no termo deles, exasperava muito aquilo que uma teoria da significação, uma semiótica, propõe como imagem. Estão para além de um signo, para além de um ícone, as imagens são corpos, acabam interferindo pragmaticamente na vida cotidiana, pragmaticamente na vida xamânica, pragmaticamente na vida ritual. Então o filme Kaiowá não pode ser desconectado dessas relações cósmicas, ou melhor, cosmo-políticas. Estão dentro de uma lógica Kaiowá de política que está para além dos humanos. Se faz política com os *Jára*, se faz política com seres mitológicos, se faz política com a terra, com o território, enfim, todas essas agências não humanas, elas estão conectadas com as imagens e então, com os filmes, certo? Então eu achei que era importante tentar produzir uma certa tradução desse conceito, para também devolver para o campo acadêmico uma outra noção de imagem, uma outra ideia de imagem. [Já] a música do Tom Zé, na verdade, não foi exatamente uma escolha minha, [nas primeiras gravações] das pesquisas de campo estávamos no carro ouvindo Tom Zé e quando eu socializei as imagens, […] os próprios Kaiowá, o Gilearde e o Kiki acharam interessante porque ela fala sobre construir um próprio roteiro, sobre essas forças institucionalizadas, patriarcais, que inviabilizam certas autonomias. E eles acharam interessante essa ideia de estar apto a produzir o próprio roteiro e tem a ver acho com isso que você está colocando, certo? De tecer a sua própria história, partir de fragmentos que talvez fujam até dessa noção identitária, mas que fazem coro com certa necessidade cosmológica e política de se colocar nessa relação contra o Estado, contra as instituições, contra o capitalismo, enfim, contra o agronegócio. Então na verdade foi até uma decisão deles de manter a música, sabe? E de pensar como essa música compõe a ideia de uma narrativa étnica pra além de ela ser ou não uma música de *caraí*, branca. […] [O solo de flauta] *mimby* foi gravado na aldeia Panambizinho. Quem toca é o Valdomiro, marido da Roseli, que é o genro da Ñandesy dona Alda, aquela senhora que está tocando com a Roseli no começo, tocando *takuapú* no começo do filme com a Roseli. Só que ele nem aparece, tínhamos a imagem mas usamos só o áudio. Então é *mimby* Kaiowá, mesmo, Guarani Kaiowá (De Farias. Entrevista ao autor).

Talvez tentar compreender, incorporar, assimilar ou se render a complexos conceitos, ideias ou categorias de termos como *ta-anga*, *sarambi*, *tekoha*, *jara*, *teko*, e outros que os kaiowá e guarani usam para descrever sua história, seu mundo, seu tempo e, assim, desenvolver sua "historiografia", acredito que seriam bons exemplos de procedimentos que poderiam, ou deveriam ser aprofundados e apropriados – no bom sentido, claro – por historiadores interessados em procurar desenvolver um norte para uma historiografia mais ontologicamente ameríndia e menos eurocentrada. Manuela Carneiro da Cunha (2009a), quiçá com outras intenções, num exemplo que talvez possa ser seguido, enriqueceu e amplificou o conceito ocidental de cultura ao tentar compreender e assimilar as várias nuances que a categoria assume na cosmologia de ameríndios amazônicos: desenvolveu a complexa ideia de distinguir cultura com e sem aspas (cultura e "cultura"[456]). Talvez esta poderia ser uma chave para tornar as explanações sobre *ta'anga* um pouco mais compreensíveis para nós, historiadores eurocentrados: imagem no universo ontológico ocidental e cartesiano, e "imagem" para diferenciar o conceito de imagem expandido de *ta'anga* numa almejada tentativa de compreensão da epistemologia ameríndia; a câmera da TV Globo capta imagens, as câmeras da ASCURI, por sua vez, poderiam capturar imagens e/ou "imagens".

Estas últimas teriam uma abrangência expandida e englobariam seres reais que, porém, seriam inconcebíveis sob a lógica cartesiana de nossa epistemologia, somente possíveis de serem contemplados ou compreendidos quando articulados por tradições de raciocínio e filosofias inerentes à ontologia intrínseca a certos pensamentos ameríndios. E que, por óbvio, não poderiam estar dissociados de suas obras de arte e de vida, sejam elas mitos, filmes, reuniões, passeatas ou historiografias não canônicas.

Em entrevista inédita, Eliel Benites me esclareceu um pouco mais o complexo conceito e sua relação com o tempo conforme a cosmologia guarani e kaiowá:

> […] Tem esta discussão mesmo de imagens, ele [Iulik de Farias] está fazendo isso, no doutorado dele, muito interessante, sobre o *Ta'anga Imã*, a 'imagem antiga'. Na verdade a palavra *Ta'anga Ima* já é um conceito muito interessante na língua indígena Guarani Kaiowá. *Ta'anga* é a fixação da imagem do espírito, isso significa *Ta'anga*, é quando o espírito se materializa num objeto, aí ele fica estável, ele fica visível, por exemplo como a gente enxerga a luz (ou tudo), não é? E é o fundamento do *Ta'anga* imagem, e é o fundamento do cinema, certo? [...] Cinema é luz e som! Então, para começar a discussão, este é o conceito indígena de *Ta'anga;* e *Ymã* é antigo, tempos primários, originários, quando os espíritos estavam aqui na terra,

[456] Grosso modo, cultura, sem aspas, seria o conceito como é entendido antropologicamente; e "cultura", como o que se diz sobre cultura, ou como o termo tem sido apropriado por comunidades indígenas e tradicionais.

> quando criou o tempo-espaço, primeiras ações, primeiros eventos, é o evento de um espírito. Então *Ta'anga Ymã* tem tudo a ver com isso. Essa palavra *Ymã* não é só passado, ele é a matriz dos tempos, e é a partir dela que o nosso tempo vai se criando. E a dimensão do tempo, é a criação, o processo contínuo da maturidade. Por exemplo, quando a nossa trajetória pessoal vai se construindo a gente está ampliando a dimensão do nosso próprio tempo, que está ligado ao tempo dos guardiões, ao tempo do espírito. Nisso o cinema é fundamental, nessa linha. E é a própria história! (Benites Eliel; Entrevista ao autor).

Imagino que ao continuar procedendo sua apressada leitura cartesiana, meu hipotético historiador "teoricamente eurocentrado" – ou talvez até mesmo um etno-historiador ético e bem-intencionado – eventualmente viessem a fazer uma abordagem semelhante à de um jornalista da grande mídia apressado, ou à de um roteirista de programa de TV aberta dominical: as imagens de "*Ta'anga Ymã...*" seriam tomadas como fonte; como ponto de partida para uma apuração; como ilustração sob uma voz *over;* ou, como exercício de pesquisa de campo, a ser fichada e arquivada. Possivelmente elas viessem a se tornar fonte para referenciar uma tese ou dissertação sobre a forma organizacional das *Aty Guasu*, ou sobre as dinâmicas da geopolítica do povo guarani e kaiowá. E informações como a data, local e apoiadores fornecidas nas cenas 02 e 03, informações técnicas e de autoria das cenas 17, sequência 16 em diante, ou a enigmática canção de Tom Zé[457], na trilha sonora inicial, seriam ponto de partida para apurações mais detalhadas que viessem a revelar novas fontes para posteriores críticas e análises.

Ou, ainda, o belo e insistente cartaz[458] com grandes imagens de crianças guarani e kaiowá, textos e fotos onde se pode reconhecer também a imagem de Marçal de Souza Tupã-I que, subitamente aparece de soslaio na cena 17, sequência 01 (14:28) – e a partir daí reaparece rapidamente inúmeras vezes (15:18, 15:30, 15:38, 16:13, 16:42) para, finalmente ressurgir transpassado por uma espécie de lança na cena 17, sequência 13 (16:50) e em outras – numa leitura "*à la* Marc Ferro" poderia servir de pista para investigar relações entre as reuniões e manifestações documentadas entre as cenas 05 e 15, a passeata realizada a partir da cena 17 e

---

[457] "Canção de nora (casa de bonecas)" do disco "Estudando o pagode – na opereta segrega mulher e amor", disponível em: <https://tomze.com.br/>. Acesso em: 06 nov. 2023.

[458] Trata-se de material de divulgação da campanha "Povo Guarani, Grande Povo! Movimento pela vida, terra e futuro", lançada em 2007 (quatro anos antes dos eventos documentados no filme), realizada com apoio do Centro de Investigação e Promoção do Campesinato – Cipca (Bolívia), Mestres e Dirigentes Guarani e Equipe de Pastoral Aborígene – Endepa (Argentina), Lideranças Guarani e Coordenação Nacional de Pastoral Indígena – Conapi (Paraguai), Comissão de Professores e Lideranças Guarani kaiowá, Conselho Indigenista Missionário – Cimi, Operação Amazônia Nativa – Opan, Coordenadoria Ecumênica de Serviço – Cese e Norad (Brasil). Disponível em: <https://vimeo.com/7131527>; em: <https://cimi.org.br/2007/09/26522/>; e em <https://cimi.org.br/2008/03/27136/>. Acesso em 03 nov. 2023.

a autoria do cartaz.

Tal abordagem descrita acima, cartesiana, canônica e eurocentrada, não estaria incorreta ou equivocada mas creio que insuficiente em sua essência e seu potencial historiográfico/historiofótico, incapaz de vislumbrar e assimilar que, além da evidente beleza das imagens, das raras autenticidade e intimidade conseguidas pelo operador de câmera, da historicidade explicitada nos discursos e no cotidiano de uma retomada e de uma passeata promovida por indígenas nativos da região central do continente sul-americano, dos movimentos de câmera ousados, descritivos ou poéticos, das informações históricas registradas transformadas em fontes audiovisuais, do competente trabalho de campo de antropologia visual, além de inúmeros outros aspectos técnicos, teóricos e semiológicos canônicos, emerge um universo ameríndio de "imagens" não visíveis mas de maneira algumas ausentes para uma audiência sensível ao multiverso guarani.

Refletindo em torno das mesmas questões, mas pelo aspecto tecnológico e do desenvolvimento tecnocientífico, tomando por base epistêmica a filosofia da tecnologia e o conceito de código técnico de Andrew Feenberg (2010), em uma abordagem bem distinta da que proponho aqui, Gorges e Queluz (2019) parecem, entretanto, chegar a conclusões bastante próximas:

> […] ao refletirmos sobre as imagens produzidas pela ASCURI, a partir de Faye Ginsburg (1993; 2016) e de sua noção de estéticas "incrustadas" (*embedded aesthetics*), vemos como um discurso que se pauta apenas sobre a qualidade do valor das imagens é limitado. Casos como o da ASCURI nos chamam para fora das imagens, nos levam a pensá-la como algo que também faz parte das relações sociais, isto é, que precisa ser pensado junto com seus processos e circulações, na medida em que suas imagens afetam a sociedade ao circularem, bem como ela é permeada pela relação que se constrói com os rezadores. […] Aproximando a metodologia defendida pela ASCURI - a religação com os rezadores - com a discussão proposta por Feenberg (2010; 2017), ao interpretar a tecnologia como permeada de valores e passível de ser alterada, é possível ver a ASCURI inserida em uma arena de disputa por processos de democratização, na medida em que ela […] vem resistindo a um modelo de tecnologia (no caso representado pelo cinema hegemônico), que coloca acima de tudo o orçamento, o lucro, as divisões de trabalho, as hierarquias de decisões. Em contrapartida, defende uma produção coletiva, pautada na educação tradicional e na relação com os rezadores. Um dos passos que ela vem realizando neste processo, corresponde a desvelar essa caixa preta dos vídeos e audiovisuais, revelar a ambiguidade da tecnologia, tirar da invisibilidade os valores que ela carrega e ampliar campos de participação, trazendo a perspectiva indígena. Essa abertura, promove maior interação e pode gerar intervenções democráticas a partir de novos usos dessa tecnologia (Gorges; Queluz, 2019, p. 55).

Já Ana Lúcia Ferraz (2022), em suas experiências com o filme etnográfico[459] e indígenas da aldeia Potrero Guassu, em Paranhos, MS, dentre outras comunidades, narra as possibilidades de abordagens que a Antropologia vem experimentando para tentar destrinchar a complexidade do conceito de imagem na ontologia ameríndia de MS. Acredito que são inspirações, que sinalizam possibilidades de aprendizado para desenvolver aquilo que pretendo por etno-historiofotia e que poderíamos incorporar em nosso ofício. Proponho que, num exercício de interdisciplinaridade, onde se lê etnografia e antropologia, leia-se história e historiografia:

> […] Diferentes conceitos de imagem se justapõem neste momento. Para dar conta da experiência dos Guarani, partimos da luta pela terra com as Retomadas, para então chegar aos saberes sobre as plantas, os remédios, os pássaros, aproximando-nos de noções de corpos e de pessoas específicas […]. Pude discutir essas concepções cosmológicas buscando construir uma abordagem que possibilitasse o diálogo e a compreensão do que fazem os Guarani em suas performances de canto-dança para as câmeras [...] A noção de pessoa característica dos povos Guarani e a ideia de transformação que dialoga com o universo mítico tecido nas relações com o território são as chaves de compreensão do que importa conhecer neste caso. Pensar as relações entre etnografia e imagem depende então de quais sejam os interlocutores e do regime de imagem posto em determinada situação. [Procuramos] adotar o ponto de vista do cacique de uma Retomada para narrar o problema da terra na região do cone sul de MS. As retomadas são muitas e falam do processo de descolonização e recuperação da terra-cultura sob o protagonismo da vigorosa cosmovisão guarani. É a percepção da força da terra, de sua agência o que anima os homens e as mulheres que recuperam suas terras ancestrais no Mato Grosso do Sul[…]. Não postular o que seja o vídeo ou o que sejam os elementos fotografados, deixar a compreensão ampliar-se pelo encontro verdadeiro e compreensivo com a lógica do povo estudado. Meu principal interlocutor de pesquisa entre os Guarani Nhandeva da fronteira paraguaia narra a visão que ele teve em um sonho em que "o meu avô estava vestido em mim", diz ele. Entender essa afirmação leva-nos a compreender as presenças invisíveis que habitam esse território, da pluralidade de seres que podem habitar um corpo e da agência das potências invisíveis que se fazem ver no mundo onírico. O movimento de reconceitualizar imagem, entendendo o caráter agentivo desta, e a maneira como atualiza presenças do passado em sua exibição, evidencia o grande processo de descolonização que vivemos nas últimas décadas, do protagonismo Guarani ao redefinir não apenas epistemologicamente os conceitos, mas também quais são os sujeitos políticos no processo de luta pela terra. Reconhecer a presença dos *Nhanderus* na vida e na cosmologia guarani, sua ação e participação, leva-nos a acompanhar um giro ontológico na antropologia. Estamos interessados em aprofundar a compreensão nessa escuta dos seres da terra que estão sinalizando que o planeta é um ser vivo e que precisa de cuidados A configuração de um regime guarani da imagem ou do audiovisual leva-nos a afinar a percepção para poder ver-ouvir tais presenças, a agência das águas, da mata, dos ventos, dos animais, todos antigos humanos criados pelos *Nhanderus*. Uma imagem que guarda presenças e por isso afeta, contém as qualidades do mundo filmado. Ampliar de tal forma nossa percepção incluiria aprender a cuidar da Terra, nossa ancestral que nos oferece tudo o que há. O desafio proposto por Isabelle Stengers[460] de incluir os não

[459] Disponível em: <https://vimeo.com/338318496>. Acesso em: 04 nov. 2023.

[460] STENGERS, Isabelle. Including non-humans in political theory: Opening Pandora's box. *In*: BROWN, Bruce; WHATMORE, Sarah (Orgs.). **Political matter: *Technoscience, democracy and public life***.

> humanos na política é realizado de forma categórica pelos povos Guarani […]. [Abre] as perspectivas num panorama amplo da terra devastada pela lógica do agronegócio que vê nela um recurso extraível. Mas inverte as posições protagonizantes quando encontra os povos Guarani com sua imensa sabedoria do diálogo interespecífico em defesa da vida na Terra. Um novo regime da imagem se configura quando aprendemos a ler a semiologia armada pelo ponto de vista da cosmologia animando o território com presenças não humanas (Ferraz, 2022, p. 120-123).

Talvez esta abertura a outras "imagens" e outros "Outros" proporcionada pelo giro linguístico da Antropologia a que se refere acima Ana Lúcia Ferraz (2022) possa ter faltado à Teoria da História de Hayden White. ¿Quiçá tivesse ele, além do conceito cartesiano canônico de imagem, que, conforme apontou Santiago Júnior (2014, p. 491-497) o levou a conceber a ideia de historiofotia – para depois abandoná-la, por supostamente não ter dado conta de adequá-la às suas abstrações acerca dos tropos e a História -, tivesse tido contato também com as *Ta'angas*, não teria ele construído uma Teoria de Outras Histórias ou uma Teoria da História Outra? O conhecimento da filosofia guarani e kaiowá que Eliel Benites destila a seguir, em entrevista, tentando expandir meu/nosso universo epistemológico com correlações entre cinema, histórias, *ta'anga* e a História, não poderia ter alterado o rumo e "provocado mais algumas voltas" no *linguistic turn* de nossos colegas de ofício?

> [...] Um dado oficial atual leva 5 anos, tem de ficar 5 anos na instituição, superior a 5 anos ele já tem de ir para arquivo, já se torna material histórico. Então eu vejo o vídeo, ele atravessa, voltando ao material da instituição, por exemplo dados da educação, depois de 5 anos ela fica material histórico para entender a realidade daquele momento passado, através dos dados e informações que você vai analisar ou entender o tempo daquele momento. Então eu vejo o vídeo: por exemplo, o vídeo que a gente fez em 2008, 2009, tem aquele "A lenha principal", por exemplo, é um filme que representa aquele momento, o conjunto de subjetividades, de sentimentos, está naquele filme. Então, para a gente entender uma parte da ASCURI naquele momento, a gente assiste estas coisas, assiste esse vídeo para sentir de volta o sentimento daquele tempo. Então eu vejo assim, o vídeo está se tornando um novo canal, um meio pelo qual a gente vai acessar o sentimento e o tema de determinado tempo e espaço. Então o vídeo é um material histórico. Eu vejo que os materiais, dados, informações históricas ela já é [...]. Ao meu ver o que é história? A história na verdade são rastros, caminhos de sentimentos, de trajetos, que não são homogêneos, são diferentes, cada momento não é cronológico. Acho melhor começar a refletir desse ponto. A História oficial é cronológica! É uma das formas de entender a própria história é a história cronológica. Existem mais ainda. E uma delas… A grande questão é como vamos entender cada momento da trajetória? E uma das estratégias é voltar ao tempo através dos "veículos" para entender aquele momento. Os veículos são os dados, informações. A Carta de Pero Vaz de Caminha é um veículo; dados de cartas; o "Fico!" da independência do Brasil é um veículo, é uma forma de voltar naquele tempo. E a reza, o canto, também é assim. O Guarani-kaiowa cantando, começa a sentir o tempo no qual ele conviveu com seus métodos tradicionais, numa aldeia antigamente. Então eu vejo que o vídeo é uma das

Mineapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010.

> estratégias, no sentido para entender o passado que aconteceu. Para nós o passado é passado, mas tem outro sentido em termos de passado mesmo, mas no sentido que entraria como elementos, instrumentos, veículo pelo qual a gente vai voltar a entender diferentes tempos e espaços (Benites, Eliel, Entrevista ao autor).

As explicações de Eliel Benites me parecem ir ao encontro das lembranças de Seth (2013) e trazem uma complexidade agentiva que lembra a lógica historiográfica pós-colonial proposta pelo indiano: a historiografia eurocentrada, da forma como está posta no tempo presente, não dá conta de uma epistemologia guarani e deveria, caso se pretenda ética e coerente, seguir com o exercício da argumentação e da crítica, porém se transformando, também, em um exercício de tradução. Do tempo, do espaço, do tempo-espaço e das "imagens" Outras, conforme segue Benites:

> […] Quando fala cronologia, fala História no mundo... no conceito ocidental. Quando a gente lida com os povos indígenas, [tem] uma História diferente, ela está além da História oficial acadêmica que nós acostumamos na universidade, na História. Até porque, esta História da cronologia, uma sequência no tempo, ela é necessária porque é o mundo moderno, a gente chama o mundo do *caraí*. E, nesse contexto, ela é importante, e através dela entendemos o mundo, o passado, para entender o presente. Mas quando a gente fala no contexto indígena, ela não serve! Ela não tem sentido, quando a gente fala numa História indígena! Se a gente quer entender a História na sua totalidade, ela tem que levar em consideração essa cronologia, mas também a especificidade de um povo, como ele percebe o tempo-espaço. O próprio termo História já não existe mais! Já existe um pouco mais. O que se aproxima? A ideia do tempo-espaço! O próprio tempo, ele não é cronológico, ele é o tempo, é o sentido e o poder do sentido de determinada ação que vai modelando o próprio tempo e espaço. Por exemplo: o sentido de dar o objetivo da sua existência; e como você tem determinado objetivo da existência você vai modelando, vai construindo o lugar, o porquê você estuda, o porquê nós construímos casa de reza, o porquê nós fizemos uma roça, é porque tem um objetivo! Então o poder do objetivo da existência, ele dura um determinado tempo. Só que depois cada parte vai ter seu mundo de novo. Então esta sucessiva renovação do objetivo da existência é o tempo para nós, porque para nós a aldeia, o *Tekohá*, é [o] melhor caminho para nos aproximarmos de nossas divindades. Então não tem como esta cronologia da História traduzir tudo isso! E não dá também, através de tantas histórias estar enquadrado na história oficial, porque [nos] empobrece nesse processo. Então, um exemplo, a construção de uma aldeia: a aldeia indígena, tirando o mundo moderno, ela tem um tempo, uma temporada, daí acaba e vai se recompondo sucessivamente. Hoje não consegue mais, a gente não [consegue] viver dessa maneira porque tem o mundo dos brancos, tem a propriedade privada, etc. Não tem como. Então, para explicar isso, é muito difícil, no mundo da própria História oficial. Por isso, hoje, reduzir, dizer que a História é como temos nos dados oficiais, ela é uma unilateralidade, está no contexto do mundo moderno, é necessário hoje ter uma crítica, dizer que existem umas outras Histórias, que poderiam, pelo menos, compreender melhor o outro mundo, que é do indígena, aqui, especificamente, o do Guarani Kaiowá (Benites, Eliel, Entrevista ao autor).

Estas ponderações sofisticadas e irrefutáveis de Eliel Benites "flertam" com o pensamento pós paradigma quântico (Capra, 1986) e me sugerem que temos em *Ta'anga Ymã* um claro e

distinto terceiro exemplo de possível etno-historiofotia ameríndia. *"Jepea'Yta..."* conta um extrato temporal (Koselleck, 2014) um pouco mais longo, com imagens e falas mostrando o processo e os problemas conforme a ontologia kaiowá, guarani e terena, mas quase ao pé da letra com o conceito de historiofotia proposto por Rosenstone (2010), de forma descritiva, com dados e detalhes – à maneira indígena, claro. *"Yvy reñoi..."*, por seu turno, encurta o horizonte temporal e se aproxima de uma micro-história étnica visual autoral, uma "micro-etno-historiofotia", relatando e traçando reflexões sobre uma história factual, emergencial "presentíssima" e urgente. Já *"Ta'anga Ymã..."* se afasta claramente da historiofotia de Rosenstone (2010) tanto física quanto temporalmente, tanto formal quanto conteudisticamente, tanto descritiva quanto analiticamente. *"Ta'anga Ymã..."* recusa explicitamente o paradigma cartesiano, ou, eventualmente, até o paradigma linguístico, para se sustentar, ou se equilibrar na epistemologia ameríndia – talvez aquilo que Viveiros de Castro (1996) e De Farias (2019) tentam compreender/empreender como/com o perspectivismo ameríndio, neste caso, "historiográfico-audiovisual".

Porventura, os guarani, kaiowá e terena de *Ta'anga Ymã*, com sua "onto-lógica" própria, poderiam, nas imagens iniciais, estar percorrendo um trajeto guiado e preenchido por não humanos vagando envelopados em imagens não representacionais (De Farias, 2019) das ex-florestas e de seus ex-habitantes, explicitados nas empresas, armazéns e monoculturas do agronegócio que as destruíram e as transformaram, para incentivarem, encorajarem e fortalecerem, em seguida, os remanescentes da diáspora que sofreram a se reunirem e se organizarem para refletirem sobre estratégias para reorganizar e restabelecer os *Tekohas* e o cosmos, antes que o céu desabe (Kopenawa, Albert, 2015). E, nas imagens finais, instigarem e darem cobertura espiritual para que os guerreiros lutem, à sua moda, com as armas possíveis e disponíveis (Corrêa, 2014), nas manifestações e exigências em plena capital do agronegócio, demandando seus direitos e terras recuperados.

Em um exemplo de como se poderia se desenvolver um projeto de uma possível leitura "etno-historiofótica" eu, ou um colega de ofício disposto a desvendar a historicidade nos meandros do pensamento guarani (ao contrário de meu hipotético historiador canônico eurocentrado radical do início deste subcapítulo), poderia imaginar que, além das informações disponibilizadas de imediato pelo filme de forma explícita e "visível" e tornadas fonte, fichadas e arquivadas, mais informações e historicidades estariam latentes. As imagens dos

enormes armazéns das indústrias do agronegócio de Dourados, MS, a partir da cena 03, poderiam estar cercadas, imersas ou de alguma forma vinculadas aos *angwe*[461] dos antepassados mortos após a implementação da CAND; ou as imagens dos intermináveis oceanos de canaviais e de soja estariam impregnados pelos espíritos das florestas decepadas e de seus moradores, humanos e não humanos, despejados de suas aldeias e ninhos, e/ou assassinados por "seguranças" dos agronegociantes ou por caçadores gaúchos, mineiros, paulistas ou paranaenses; ou ainda, os gigantescos treminhões seriam perigosos *ange'ỹ*[462], espíritos malignos a ameaçar as crianças e tentar atropelar os guerreiros acampados nos dramáticos barracos nas beiras das rodovias em frente a seus reclamados *Tekohas;* mas que somente poderiam ser "vistos" por alguns ameríndios ou alguns operadores de câmera iniciados. Como ensinou Seth (2013):

> […] houve sempre muitos, e muito possivelmente uma maioria da população mundial, cujo mundo é povoado por deuses que agem no mundo e acima do mundo, e cuja atividade deve ser registrada em qualquer relato do mundo, assim como existem pessoas cuja temporalidade, assim como é vivida, permite que os seus ancestrais mortos intervenham diretamente nos seus afazeres. É certamente o caso na Índia, que o mundo do camponês é povoado não apenas por humanos, mas também por deuses e espíritos. Se já não podemos mais relegar o tempo do camponês a um tempo passado, isso não requer que também procuremos encontrar um lugar na história para os camponeses e os seus deuses? (Seth, 2013, p. 176).

O projeto teria por objetivo procurar este lugar. E em sua execução perceberia que, no

[461] ***angwe***2 n. [hi-/iñ-] 1. assombração, fantasma [equipara-se à imaginação fantástica não indígena], *ka'aru pytũ osẽse angwe tapére, semitério ypýpe* 'à tardinha, escurecendo, costuma sair fantasma pelo caminho, perto do cemitério', *angwe rehegwa ñemombe'upy oĩ heta televisãope ha internépe* 'histórias de fantasmas têm muitas na televisão e na internet', *angwe oiko ha'e ae, nome'ẽi ereñemomba'e hese* 'fantasmas e assombrações existem por si mesmos, não dá para se apropriar deles', *che ména ohecha pyhare angwe* 'meu esposo viu de noite uma assombração' Conf.: angusu, angwéry. **angwe**3 n. 1. alma terrena errática de humanos recém-falecidos; *ñamói ha jari kwérynte opurahéi va'erã angwéry pe omondo hagwã ka'aru koty, ipyahúva ndaikatúiry ha'eño oha'ã pe purahéi angwery pygwa, ha'e kwéry oñe'ẽ rupínte va'erã gwamói pe ha ojari pe* 'somente os avôs e as avós podem cantar para as almas terrenas erráticas dos humanos, para fazê-las ir ao poente, jovens não podem cantar sozinhos este canto para as almas terrenas dos humanos falecidos, têm que fazê-los com seus avôs e suas avós', *mitã nde ererahái va'erã omanoahápy ikatu gwi angwéry ojechuka térã ohenói ichupe* 'você não pode levar as crianças em velórios, a alma terrena errática da pessoa falecida pode se mostrar para ela e chamá-la', *che ména ohecha pyhare che ru angwe* 'meu esposo viu à noite a alma terrena de meu pai', *angwéry ha'e ne alma opytaséva ko yvýpe, anína ha'e ojepotase oikovéa rehe, kéntere ha ne rymba kavajúre, kurére, vakáre, jagwáre 'angwéry* é a tua alma terrena que quer ficar aqui na terra e se encarnar em seres vivos, em pessoas, animais domésticos como cavalo, porcos, vacas e cachorros', *angwe eremondo va'erã gwetã my, ka'aru kotyo* 'a alma terrena de quem morreu deve ser enviada para o poente'.(Chamorro, 2022, p. 79, grifos e itálicos no original).

[462] ***ange'ỹ*** n. [iñ-] ãng(a) 'alma' + -e'ỹ 'sem', 1. seres sem alma; *umi mba'e ãnge'ỹ gwi jagwerokyhyje va'erã kuña ipuru'áva, ikatu gwi ojepota hese ha ho'a mitã ãnge'ỹ tekohápy* 'temos que fazer com que a mulher grávida tenha medo (se proteja) dos seres desalmados, que podem possuí-la, se aninhar na sua barriga e fazê-la parir um bebê sem alma' • N. Cult.: estes seres mitológicos são considerados presos às pedras e ao subsolo, incapazes de se reproduzir, vivem à procura de mulheres para engravidar. Conf.: *ánga* (Chamorro, 2022, p. 78, grifo e itálicos no original).

filme, o presente, o passado e o presente-passado, montados, editados, mixados, misturados, mastigados e cuspidos, como numa *chicha*[463], são servidos ao espectador/historiador que, eurocentrado, fica/ficamos com duas opções: ou se sente constrangido em não degustar, toma partido e arrisca seu estômago e sua vida, como aqui nesta Tese; ou se recusa e joga ao chão a cuia com a enigmática iguaria e segue tentando "terminar o serviço" que não foi finalizado nos 523 anos de ocidentalização/colonização/globalismo.

Como têm tentado uma porção de deputados e donas de casa, jornalistas e socialites, empresários e profissionais do direito, agronegociantes e influenciadores digitais, policiais e historiadores, que seguem procurando dar fim ao etnocídio e enquadrar os ameríndios a uma suposta ordem e progresso do agronegócio independente, ou à morte.

[463] Bebida fermentada feita de milho, batata-doce, mel, melado, mandioca e outros cultivares ou plantas nativas, típica dos guarani e kaiowá (Chamorro, 2022, p. 116).

Figura 11: Oficina de audiovisual da ASCURI.

Fonte: O autor.

CONCLUSÕES POSSÍVEIS

No trajeto percorrido até aqui, inicialmente apontei o consenso que existe acerca da situação histórica precária em que se encontram os indígenas de Mato Grosso do Sul desde o contato – ou mesmo antes dele – até o tempo presente, no que se refere a seus direitos e territórios usurpados; e também os problemas em relação à sua representação social prejudicada nas mídias tradicionais e nas digitais, na opinião pública, nos livros didáticos em geral e nas historiografias em especial.

Levantei a possibilidade de que um dos fatos que pode ter contribuído para manter esta situação de desinformação generalizada seria a constatação que obtive, ao realizar uma sondagem documental preliminar a partir do contato, de que poucas historiografias foram ou são escritas por membros destes povos originários e que, boa parte, senão a maioria destas historiografias canônicas, que alcunhei genericamente, para fins didáticos, como historiografias eurocentradas, se apoiam em visões de mundo e posturas políticas bastante diferenciadas das daqueles povos Outros.

Esta mesma sondagem documental me pôs alerta ao fato de que pesquisadores mais recentes de diversas tendências, até divergentes entre si, também são, entretanto, quase unânimes em apontar que, embora agredidos, submetidos e doutrinados coercitivamente de diversas formas, esses povos originários tenderam, de alguma maneira, a, de forma genérica, manter sua autonomia de pensamento e de atitudes. Este alerta me levou a estudar mais detalhadamente alguns dos raros casos onde essa autonomia foi documentada e estudada pela historiografia canônica. E, também, a buscar pensadores e pesquisadores que tenham, de alguma forma, se colocado em contraponto às tais interpretações canônicas e procurado elaborar reflexões, críticas ou propostas de constructos teóricos que se contrapunham às tais versões hegemônicas do pensamento histórico eurocentrado.

Encontrei em Sanjay Seth, Michel-Rolph Trouillot, Serge Gruzinski, David Graeber e David Wengrow, Eliel Benites, Gilmar Galache, Robert Rosenstone, Iulik Lomba de Farias e Reinhardt Koseleck, dentre outros, robustas e consistentes argumentações e pensamentos, críticos e arrojados, até algo sublevadores, que me levaram a direcionar meu raciocínio de forma indutiva a questionar se, no tempo presente, a exemplo de seus antepassados, os ameríndios não seguiam mantendo sua autonomia de pensamento e atitudes; e ainda, se, por

seu lado, as historiografias canônicas não seguiam, também, ignorando, mascarando ou se omitindo acerca destas autonomias.

Caso minha indução estivesse correta, eu deveria ser capaz de localizar em meu objeto de estudo, o audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul, sinais concretos destas autonomias e, por conseguinte, tentar compreender, documentar e demonstrar tais descobertas. Para tal, seria necessário realizar um movimento que, contraditoriamente, utilizasse as ferramentas disponibilizadas pelas próprias disciplinas que sustentam boa parte do que chamei genericamente de historiografias canônicas eurocentradas para, de alguma forma, senão desconstruí-las, ao menos "trincá-las" para encontrar fissuras por onde fosse possível vislumbrar as possíveis autonomias ameríndias supostamente manifestadas em meus objetos de estudo, seus filmes.

Com esse intuito (além do de subsidiar os leitores leigos acerca de tais temas), na sequência ofereci um painel sucinto a respeito das relações entre a ciência História e o cinema e audiovisual; e outro, acerca da história da região Centro-Oeste e das principais etnias que lá têm realizado filmografias, os guarani, terena e kaiowá. No primeiro painel, observei a defasagem no início dos estudos acadêmicos da sétima arte pela ciência História e destaquei o chamado "giro linguístico", capitaneado, dentre outros por Hayden White, que tornou possível que, na sequência, Robert Rosenstone desenvolvesse a ideia de Historiofotia, que me viria a servir de "modelo" a ser expandido, com o objetivo de atuar como ferramenta metodológica e conceitual para tentar enxergar uma possível historicidade presente no audiovisual autoral dos indígenas de Mato Grosso do Sul por meio de uma historiografia *emic* não escrita, mas "filmografada". No segundo, além da história indígena e etno-história da região, destaquei algumas críticas e reflexões importantes produzidas por pesquisadores ameríndios sobre sua própria história.

A seguir, ajustando o foco sobre a produção audiovisual dos povos originários, descrevi a gênese e o trajeto da apropriação pelos mesmos das ferramentas tecnológicas disponíveis para o registro de suas versões da História, destacando o importante papel desempenhado por Vincent Carelli e sua organização Vídeo nas Aldeias, mas, também, apontando questionamentos e ponderações acerca desse papel e de algumas consequências advindas dele por alguns cineastas e acadêmicos não indígenas, bem como, por videastas e pesquisadores ameríndios sul-mato-grossenses.

Aproximando-me ainda mais da cena audiovisual ameríndia de MS, disponibilizei o

mapeamento dos videastas e coletivos relacionados ao audiovisual que localizei na região durante a pesquisa de campo com informações sobre suas trajetórias e suas obras. Boa parte destes ameríndios manifestaram claramente sua historicidade em seus trabalhos, em seus depoimentos e em seus *modi operandi*, sendo que o coletivo ASCURI me pareceu o mais idiossincrático deles. Na sequência, detalhei a cronologia da ASCURI e de seus principais partícipes e mentores, destacando novas reflexões e críticas articuladas por seus membros acerca da História recente do audiovisual dos povos originários no país e na região para, ao final, proceder a análise dos três filmes selecionados inicialmente.

Em "*Jepeá-Yta* – A lenha principal", o mais antigo, pude observar e demonstrar o quão conscientes seus autores e atores estavam acerca da situação histórica em que se encontravam e como se colocavam em pé de igualdade com a sociedade envolvente e com os meios de comunicação de massa tradicional e digital nas queixas acerca das restrições à que estão submetidos e nos clamores reivindicando seus direitos. Trata-se de um exemplar exercício de historiofotia das relações dos indígenas com o audiovisual, o poder público, suas carências e suas violências, reais e simbólicas. Ficou evidente a historicidade latente no filme, quase um tratado sobre a história do audiovisual indígena no tempo presente.

"*Yvy-Reñoi*, Semente da Terra", já conta com outros atores, outro tema, outro estilo e conta outra História – porém umbilicalmente ligada à do primeiro filme: a guerra (às vezes) dissimulada que a elite do agronegócio, a mídia, e parte dos pequenos e médios fazendeiros, dos poderes judiciário, executivo, legislativo e da classe média do cone sul de Mato Grosso do Sul promove contra os indígenas. Realizado alguns anos após o primeiro filme, fica evidente o visceral comprometimento ético e a coerência histórica dos videastas com seu povo e sua luta, com frequência arriscando a própria vida. Nesta espécie de "micro-história audiovisual" ficou latente a historicidade e a habilidade dos ameríndios em traçar argumentos e análises coerentes e potentes sem a necessidade da palavra escrita. E em "*Ta'anga Ymã* – Imagens nunca morrem", embora seja um documentário com "'imagens' de arquivo", foi possível demonstrar como especificidades da epistemologia guarani e kaiowá podem complexificar nossas categorias ontológicas e ampliar horizontes da fruição e interpretação fílmicas, de modo a alargar as possibilidades de conceitos limitados de nossas historiografias eurocentradas baseadas, no caso desse exemplo, na ideia de imagem representacional.

Conforme o percurso realizado descrito acima, acredito que posso concluir que cumpri os

objetivos propostos nesta Tese, ou seja, demostrei que: 1º.) caso observado com atenção, é possível vislumbrar claramente uma historicidade nos filmes realizados por alguns ameríndios de MS, em especial nos da ASCURI analisados nos itens 2 até 4 do terceiro capítulo. 2º.) Que, se esta historicidade for estudada com uma abertura intelectual para epistemologias outras que as costumeiramente associadas ao paradigma cartesiano eurocentrado e que, se esta abordagem for permeada por preocupações com as posturas éticas e políticas do pesquisador em relação às questões do tempo presente, ou do tempo da realização e escritura de sua pesquisa, de forma a considerar a cosmopolítica apontada pelas reflexões intelectuais, atitudes e batalhas históricas promovidas por partes destes povos, seria possível realizar um exercício de leitura e de tradução ou interpretação dos filmes para além da categoria de fontes ou referências bibliográficas. 3º.) Que eles poderiam ser pensados como possibilidades de manifestações de algum tipo de historiografia não canônica, corporificada não por palavras impressas em livros, artigos ou trabalhos acadêmicos, mas por imagens em movimento gravadas por mecanismos audiovisuais contemporâneos. 4º.) E que, trariam consigo, inexoravelmente, além desta historiofotia, componentes intrínsecos ao universo intelectual, físico, sensorial, artístico, emocional e mental de seus autores, como, por exemplo, seu forte caráter espiritual ou uma atenção especial aos aspectos cosmológicos, ecológicos, imagéticos e extraimagéticos de sua História e das Histórias de seus povos. 5º.) E, por último mas não menos importante, que, uma vez que se tenha abertura teórica e intelectual para a cosmopolítica intrínseca a esses filmes e esses povos, seria possível, com esta abordagem, propor que, uma vez que esta leitura está eivada de características étnicas dos autores, nomeá-la com a noção de etno-historiofotia.

Assim sendo, creio que posso pensar que, em resposta às questões que deram origem a esta pesquisa: embora talvez ainda não exista uma quantidade proporcionalmente expressiva de historiadores indígenas na academia realizando trabalhos historiográficos, algo como uma “etno-história audiovisual ameríndia” ou uma “antropologia visual autoral indígena” tem sido realizada, e seria razoável alcunhá-la com a noção de etno-historiofotia. Acredito que seria crível, para sustentar a hipótese de tomar o audiovisual autoral ameríndio de MS como uma historiofotia alternativa à historiografia canônica, estabelecer uma argumentação análoga à que existe na relação entre a medicina ocidental, tecnológica e asséptica, e a medicina de alguns dos povos originários, ameríndios, ou orientais. Óbvio que generalizando, mas é

possível pensar que ambas funcionam, às vezes. Ambas falham e têm problemas. A medicina indígena forneceu – e fornece – boa parte dos pontos de partida da medicina ocidental industrializada. Com algum otimismo é possível crer que, aos poucos, parece que a medicina dos povos originários vai sendo mais respeitada. Ela sempre existiu, precedeu a medicina acadêmica em séculos, talvez milênios. Ambas acompanham o ser humano desde tempos imemoriais. Raciocínio idêntico talvez se poderia aplicar, também, às ciências jurídicas: arriscando cair numa teleologia, pode-se pensar que, lentamente, os povos originários têm conseguido fazer valer seus "jurídicos tradicionais", que o direito consuetudinário e o direito positivo em última instância travam batalhas e trocam conceitos desde sempre, uma vez que são frutos de humanos em sociedade.

Por óbvio que não se tratou de uma solução exata e fechada, nem de uma verdade absoluta, testada e provada. E nem poderia ser, uma vez que, conforme explicitei no início do texto, o ponto de partida da pesquisa foi a lógica indutiva, que, por natureza e por definição, talvez em função de nossas limitações intelectuais e físicas enquanto seres humanos, não permite tal certeza. Uma solução para os impasses apontados talvez seja a sugerida por Sanjay Seth: não negar as historiografias existentes e seus métodos e práxis questionadoras, investigativas, analíticas e críticas, mas levantar o problema, descrever, evidenciar, gritar a nudez dos reis do ofício e apresentar a vislumbrada possibilidade de vesti-las com outras roupagens, ou com outras *Potys*, como tentei fazer. Acredito, portanto, que futuras pesquisas que avancem no caminho aqui apenas insinuado, poderão conseguir agregar maior sustentação e firmeza teóricas e, principalmente, coerência e ética intelectuais na práxis exercitada por nós, historiadores eurocentrados, na lida com as historicidades de povos Outros, tentando utilizar para tal, além de nossos conhecimentos acumulados ao longo de séculos de ocidentalização e/ou colonização/globalização, os ferramentais desenvolvidos e disponibilizados – no caso em pauta, pelos filmes realizados de próprio punho – por esses mesmos povos Outros, diferentemente do que tem sido costumeiramente realizado em boa parte das historiografias que temos até aqui, conforme lembrei ao longo do primeiro capítulo.

Acredito, portanto, que restou razoável evidência de que os exemplos oferecidos pelos filmes, pelos depoimentos e pelas reflexões apresentadas são mais do que suficientes para sustentar a pertinência dos constructos teóricos dos autores, indígenas e não indígenas, referenciados ao longo do percurso, e permitem a sugestão de que se acate ideia da criação deste

neologismo: a noção de etno-historiofotia, que, por óbvio, buscaria abarcar o que demonstrei observar nos filmes da ASCURI. Quiçá, futuras pesquisas venham permitir a ampliação da noção para um conceito que encampe outras filmografias das centenas de etnias Ameríndias e doutras paragens d'além-mar.

Enquanto ainda houver mar.

Isto posto, finalizo, deixando, com todo o respeito, a sugestão, ao corpo docente e à administração do Programa de Pós-Graduação em História e da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGH/UFGD), de que passem a considerar a possibilidade de envidar esforços no sentido de planejar a implantação de uma nova linha de pesquisa ou área de concentração, bem como uma disciplina na graduação que contemplem o "Cinema Indígena", ou a "História do Audiovisual Autoral Indígena" que, uma vez implementadas, contribuiriam para dirimir a defasagem que parece existir entre os estudos em História e Cinema, conforme lembrei no capítulo primeiro, possivelmente ajudem a minimizar os problemas da representação social prejudicada dos ameríndios, como apontei na introdução e nos capítulos segundo e terceiro e, ainda, concorram para transformar o curso desta universidade, tradicionalmente considerada extraoficialmente por suas semelhantes como "periférica", em vanguarda nesta, no meu entender, premente e importante área de pesquisa.

Enquanto ainda existirem cinema, indígenas e pesquisa...

REFERÊNCIAS

AGUILERA URQUIZA, Antônio Hilário (Org.) **Culturas e história dos povos indígenas em Mato Grosso do Sul.** Campo Grande: UFMS, 2013.

_____; PEREIRA, Levi Marques; PRADO, José Henrique. **Cultura e história dos povos indígenas**. Módulo 2, Campo Grande: Editora UFMS, 2014.

AJI AÇÃO DOS JOVENS INDÍGENAS DE DOURADOS. Disponível em: <http://www.jovensindigenas.org.br/>. Acesso em: 28 nov. 2021.

ALVES, Maria Helena Benites. **Análise da representação dos índios kaiowá e guarani no cinema: filme Terra Vermelha.** Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem), UFMS, 2012.

APOLINÁRIO, Erick (Terena) Marques Polidoro; FERREIRA, Larissa. Audiovisual - dos maracás às pickups - um relato de experiência. *In:* **V Seminário Povos Indígenas e Sustentabilidade**: do campo ao campus e do campus ao campo, trajetória de saberes. Simpósio Temático 5 - Formação acadêmica no âmbito das Tecnologias da Informação e Comunicação, Campo Grande, MS: NEPPI / UCDB, 2013, Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.vsustentabilidade.blogspot.com.br/>. Acesso em: 02 fev. 2014.

ANZALDÚA, Gloria. **Bordelands/ La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de; et al. **Cineastas indígenas: um outro olhar: guia para professores e alunos.** Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2010. Disponível em: <http://www.a-peoesp.org.br/sistema/ck/files/3_Freire_J%20R%20B_A%20heranca%20cultural%20indi-gena.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2023.

ARAÚJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias.** Bragança Paulista-SP: Editora Urutau/Margem da Palavra, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUMONT Jacques. **A imagem.** Campinas: Papirus, 1993.

_____; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto e Grafia. 2010.

_____; _____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

AVÁ MARANDU "Os guarani convidam": Cultura e direitos humanos dos povos Guarani. Pontão de Cultura Guaicurú. Catálogo. Campo Grande, MS, 2010.

BALANDIER, Georges. A noção de situação colonial. **Cadernos de Campos**, n. 3. Tradução de Nicolás Nyimi, Campanário, 1993.

BALDUS, Herbert. Os Oti. *In:* **Revista do Museu Paulista** (Nova Série), n. 8, p. 79-92, 1954. Disponível em: < http://biblio.etnolinguistica.org/baldus_1954_oti>. Acesso em: 01 nov. 2014.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & Sociedade.** Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011.

_____. Cinema e História: entre expressões e representações. *In*: Nóvoa, Jorge; _____ (Orgs.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 55-106.

_____. Cinema-História: múltiplos aspectos de uma relação. **Revista Dispositiva,** v. 3, n. 1. 2016. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/11551/9291>. Acesso em 05 jun. 2021.

BARTOLOMÉ RUIZ, Castor. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2004.

BAZIN, André. **O Cinema, ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENITES, Eliel. **A Busca do *Teko Araguyje* (jeito sagrado de ser) nas Retomadas Territoriais Guarani e Kaiowá**. Tese (Programa de Pós-Graduação – Doutorado em Geografia, Faculdade de Ciências Humanas – FCH). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2021.

_____. ***OGUATA PYAHU* (Uma nova caminhada) no processo de desconstrução e construção da educação escolar indígena da reserva indígena Te'ýikue**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação), Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, MS, 2014.

_____; NASCIMENTO Adir Casaro. **A escola como espaço de encontro dos saberes: uma abordagem a partir das experiências dos professores indígenas da escola Ñandejára Polo da Aldeia Te'yikue, Caarapó-MS**. *In*: V Seminário Povos Indígenas e Sustentabilidade: do campo ao campus e do campus ao campo, trajetória de saberes. Campo Grande, MS: NEPPI / UCDB, 2013, **Anais eletrônicos.** Disponível em: <http://www.vsustentabilidade.blogspot.com.br/>. Acesso em: 02 fev. 2014.

_____; NOGUEIRA, José Francisco Sarmento; POLIDORO, Eric Marques. FIDA (Fórum de discussão sobre a Inclusão Digital nas Aldeias): Realizadores indígenas e suas reflexões. *In:* **IV Reunião Equatorial de Antropologia e XIII Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste**. 04-07 ago. 2013, Fortaleza, CE, Anais.

_____; PEREIRA, Levi Marques. Os conhecimentos dos guardiões dos modos de ser – teko jára, habitantes de patamares de existência tangíveis e intangíveis e a produção dos coletivos kaiowá e guarani . **Tellus**: Campo Grande, MS, a. 21, n. 44, pp. 195-226, abr. 2021.

BENITES, Sandra; DINIZ, Clarissa. A memória precisa caminhar. **Zum**, n. 24, abr. 2023. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-24/a-memoria-precisa-caminhar/>.

Acesso em: 04 nov. 2023.

BENITES, Tonico. **A escola na ótica dos Avá Kaiowá: impactos e interpretações indígenas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

BENSA, Alban. Da micro-história a uma antropologia crítica. *In:* REVEL, Jacques. **Jogos de Escala.** Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 39-76.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores. França, Brasil nos anos 50.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BESPALEZ, Eduardo. **As formações territoriais na Terra Indígena Lalima, Miranda/MS: os significados históricos e culturais da Fase Jacadigo da Tradição Pantanal.** Tese (Doutorado em Arqueologia), Museu de Arqueologia e Etnologia, USP, São Paulo, 2014.

BITTENCOURT, Circe M.; LADEIRA, Maria E. **A História do Povo Terena**. Brasília: MEC, 2000.

BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. Org. Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BOIDIN, Capucine. Pensar la modernidad/colonialidad en guaraní (XVI-XVIII). **Cuadernos de Antropología Social** n. 44, p. 7-25, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires Jul. 2016.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo (org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.

BRAND, Antônio Jacó. "O bom mesmo é ficar sem capitão": o problema da "administração" das reservas indígenas Kaiowá/Guarani, MS. **Tellus**, [S. l.], n. 1, p. 67–88, 2014. Disponível em: https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/view/5. Acesso em: 30 out. 2023.

_____. **O confinamento e seu impacto sobre os Pãi/Kaiowá.** Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

_____. **O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá Guarani: os difíceis caminhos da palavra**. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

_____. Os complexos caminhos da luta pela terra entre os Kaiowá e Guarani no MS. **Tellus**: Campo Grande, MS, ano 4, n. 6, p. 137-150, abr. 2004.

_____; COLMAN, Rosa Sebastiana. Os Guarani na fronteira do Brasil, Paraguay e Argentina: Uma viagem de intercâmbio Guarani. **Interethnica**, [S. l.], v. 14, n. 2, 2014. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/15364. Acesso em: 30 jun. 2023.

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

BRÔ MC'S. **Eju Orendive**. Dourados: Central Única das Favelas – Cufa MS. Clipe oficial legendado, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>. Acesso: 12 jan. 2023.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem.** Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CÁCERES, Natanael Vilharva. **Memória Indígena: Artesanato Narrativo e Tradição Oral em Porto Lindo.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História – PPGH, Faculdade de Ciências Humanas – FCH). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2021.

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

_____. Comunicação intercultural: Vídeo nas aldeias. **Geraes – Revista de Comunicação Social**, 49, 1998. p. 44-49.

CAMINHA, Pêro Vaz. **Carta ao rei D. Manuel, comunicando o descobrimento da Ilha de Vera Cruz**. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4185836>. Acesso em: 04 jan. 2021.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

CAPRA, Fritjof. **O Ponto de Mutação**. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. **O Tao da Física**. São Paulo: Cultrix, 1985.

CARDOSO, Ciro; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os casos do cinema e da fotografia. *In*: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia.** Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. *In:* ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de; CARVALHO, Ernesto Ignacio de; CARELLI, Vincent (Orgs.). **Vídeo nas Aldeias 25 Anos: 1986 - 2011.** Olinda: Video nas Aldeias, 2011.

_____; *et al.* Conversa a cinco. *In*: **Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena.** Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006. Disponível em: <https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat__logo_2006__corrigido_>; em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>. Acesso em: 18 out. 2023.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac e Naify, 2009a.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). **História dos índios no Brasil.** São Paulo:

Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Rodrigo Amaro de. **Rimas de Si, Batidas de Outrem (e Vice-Versa): estratégias de visibilidade e regimes de alteridade dentre os rappers kaiowá (Reserva Indígena de Dourados/MS).** Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2018.

CARVALHO, Silvia M. Schmuziger. Chaco: encruzilhada de povos e "*melting pot*" cultural, suas relações com a bacia do Paraná e o Sul mato-grossense. *In:* CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). **História dos índios no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 457-474.

CASTELO, Sander Cruz; CECATTO, Adriano; FERNANDES, Márcio Régis. Imagem e ensino de História. *In:* Antonio Germano Magalhães Jr.; Fátima Maria Leitão Araújo. (Org.). **Ensino & linguagens da História**. Fortaleza: EdUECE, 2015, p. 235-266.

CAVALCANTE, Thiago Leandro V. Etno-história e história indígena: questões sobre conceitos, métodos e relevância da pesquisa. **História**, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 349-371, jan.-jun. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-90742011000100017&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 24 Jun. 2023.

CAVALCANTI, Carlos. **Como entender a pintura moderna**. Rio de Janeiro: Rio Sociedade Cultural, 1975.

CHAMORRO, Graciela (Org.). **Dicionário Kaiowá-Português**. Belo Horizonte: Javali, 2022. (no prelo). Disponível em: <https://www.editorajavali.com/dicion%C3%A1rio-kaiow%C3%A1-portugu%C3%Aas>. Acesso em: 23 Jun. 2023.

_____. Pa'i Chiquito – Biografia. *In:* **Os Brasis e suas memórias**. [s.d.]. Disponível em: <https://osbrasisesuasmemorias.com.br/biografia-pai-chiquito/>. Acesso em: 13 nov. 2023.

_____. **Terra madura yvy araguyje: fundamento da palavra guarani.** Dourados, MS: UFGD, 2008. Disponível em: <https://omp.ufgd.edu.br/omp/index.php/livrosabertos/catalog/view/40/30/95>. Acesso em: 24 Jun. 2023.

_____;COMBÈS, Isabelle (Orgs.). **Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura, transformações sociais.** Dourados, MS: UFGD, 2015. Disponível em: <https://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/EDITORA/catalogo/povos_indigenas_em_mato_grosso_do_sul.pdf>. Acesso em: 24 Jun. 2023.

CHARTIER, Roger. Imagens. *In*: BURGUIÉRE, André (org.). **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993, p. 405-408.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601. Acesso em: 20 fev. 2022.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**. São Paulo: Brasiliense, 1975.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência: ensaios de antropologia política.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

CONSCIANZA, Fábio. ***Porahéi Marangatu Tee*: Cantos Verdadeiros Sagrados Kaiowá de Panambizinho, Município de Dourados, Estado de Mato Grosso do Sul.** Dissertação (Programa dePós-Graduação em Educação e Territorialidade – PPGET). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2022.

CORRÊA, Mari. **Vídeo nas Aldeias**. 2004. Disponível em: <http:// www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=21>. Acesso em: 01 nov. 2023.

CORRÊA, Miguel Angelo. **O audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul: mapeamento e análise.** Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS, 2015.

_____. **O audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul como instrumento de luta por direitos: um *Mbaraka* na mão e uma câmera na cabeça**. *In:* XIII Congresso Internacional de Direitos Humanos, 2016, Campo Grande, MS: UCDB/UFMS, **Anais eletrônicos** Disponível em: <https://cidhsite.files.wordpress.com/2017/05/ ar_gt2_11.pdf>. Acesso em: 23 maio 2017.

_____. **O audiovisual indígena e o jornalismo na faixa de fronteira de Mato Grosso do Sul:** perspectivas do documentário autoral. *In:* **XII Congresso Internacional de Direitos Humanos**, 2015a, Campo Grande MS.

_____. **O índio e o cinema em Mato Grosso do Sul: mapeamento e análise.** Campo Grande, MS: UFMS, 2017.

_____. **Produção audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul: bordunas e filmadoras HD na integração midiática.** *In:* V Simpósio Internacional de Ciberjornalismo, 2014, Campo Grande, MS: UFMS, **Anais eletrônicos**. Disponível em: <http://www.ciberjor.ufms.br/ciberjor5/files/2014/07/miguel.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2014.

_____; BANDUCCI JÚNIOR, Álvaro. Convergência midiática e apropriação das novas tecnologias pelos povos indígenas de Mato Grosso do Sul: perspectivas para o surgimento de um "cinema de índio"? **Revista GEMInIS**, Ano 7 n. 2, São Carlos: UFSCAR, 2016. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/275>. Acesso em 08 ago. 2021.

_____; _____. **Produção audiovisual dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul: reflexões sobre a apropriação das técnicas cinematográficas e a alfabetização coercitiva.** *In:* V Seminário Povos Indígenas e Sustentabilidade: do campo ao campus e do campus ao campo, trajetória de saberes. Campo Grande, MS: NEPPI / UCDB, 2013, **Anais eletrônicos**.

COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de

Janeiro: Nórdica, 1983.

COSTA, Ana Carolina Estrela da; NEVES, André Luís Lopes; MARIN, Nadja Woczikosky. Mirando mundos possíveis: uma experiência videográfica virtual para (Re)existir e curar. **Proa: Revista de Antropologia e Arte,** Campinas, SP, v. 11, n. 1, p. 359–371, 2022. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16658. Acesso em: 17 nov. 2023.

COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. Glória Anzaldúa, a consciência mestiça e o feminismo da diferença. **Revista Estudos Feministas**, v. 13, p.691-703, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação.** São Paulo: Scritta, 1995.

DAHER, Joseane Zanchi. **Cinema de índio: uma realização dos povos da floresta**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), UFPR, Curitiba, 2007.

DAVI, Tânia Nunes. Cinema e história: representações do autoritarismo em Memórias do Cárcere de Nelson Pereira dos Santos. **Fênix: revista de história e estudos culturais,** v. 4, a. IV, n. 4, p. 01-26, dez 2007. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/726>. Acesso em 20 fev. 2022.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

DE FARIAS, Iulik Lomba. **TA'ANGA YMÃ: perspectivismo, cosmopolítica, e imagens kaiowá e mbya – o convívio entre a visualidade e a não-visualidade**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). UFGD, 2019.

_____; GRÜNEWALD, Leif. Aprisionando espíritos e fazendo imagens: por uma cosmopolítica das imagens Kaiiowá. REMEA – **Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**, [S. l.], v. 37, n. 2, p. 08–27, 2020. Disponível em: < https://periodicos.furg.br/remea/article/view/11112>. Acesso em: 19 fev. 2022.

_____; _____. **Imagens que matam, imagens que nunca morrem: imagens-corpo e xamanismo ameríndio.** No prelo.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUARTE, Waneide Garay. **Currículo de Língua Materna na Escola Indígena da Reserva de Sassoró**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação e Territorialidade –

PPGET, Faculdade Intercultural Indígena – FAIND). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2022.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zaha, 2002a.

ELOY AMADO, Luiz Henrique. O despertar do Povo Terena para os seus direitos: movimento indígena e confronto político em Mato Grosso do Sul. **Movimentação**, v. 4, p. 83-104, 2017.

EREMITES DE OLIVEIRA, Jorge. Conflitos pela posse de terras indígenas em Mato Grosso do Sul. **Ciência e Cultura**. Vol. 68 n.4 out. - dez. 2016, São Paulo: SBPC. 2016. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252016000400002>. Acesso em: 06 dez. 2018.

_____. Sobre os conceitos e as relações entre história indígena e etnoistória. **Prosa** Uniderp jun. 2003. v. 3, n. 1, p. 39-48.

ESCOREL, Eduardo. Nós aqui e vocês aí. *In*: **Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena.** Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006. Disponível em: <https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat__logo_2006__corrigido_>. Acesso em: 18 out. 2023.

FAUSTO, Carlos. No Registro da Cultura. *In:* ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller; *et al*. (Orgs.). **Vídeo nas Aldeias 25 Anos: 1984 - 2011.** Olinda: Vídeo nas Aldeias, p. 160-168, 2011.

_____. Sangue de lua: reflexões sobre espíritos e eclipses. **Journal de la Société des Américanistes**, v. 98, n. 1, p. 63-80, 2012.

FEENBERG, Andrew. **A teoria crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e tecnologia**. Ricardo T. Neder (Org.). Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina, UNB, Capes, 2010. Disponível em: <https://www.sfu.ca/~andrewf/coletanea.pdf>. Acesso em 20 fev. 2022.

FELIPE, Marcos Aurélio. Do outro lado do espelho: história e problemáticas do Vídeo nas Aldeias (VNA). **Visualidades**, Goiânia, v. 17, p. 34, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/56629>. Acesso em: 18 out. 2023.

FELIPPE, Guilherme Galhegos. Animismo no Chaco do século XVIII. **Tempo**, vol. 26, n. 2, p. 342-362, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/t3nzkQLvXBXy67j794zhQqJ/?lang=pt>. Acesso em: 18 fev. 2022.

FERRAZ, Ana Lúcia. Metamorfoses da imagem nas ciências sociais: três experiências com o filme etnográfico. **Sociedade e Estado**, v. 37, n. 1, p. 111-126, jan. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/8Qs4RRzTYC8Fsd8kg4SHvhN/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 04 nov. 2023.

FERREIRA, Eva Maria Luiz. **A participação dos índios kaiowá e guarani como**

trabalhadores nos ervais da Companhia Matte Laranjeira (1902 – 1952). Dissertação (Mestrado em História), UFGD, Dourados, MS, 2007.

FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? *In:* **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FLORES FERNANDES ARAÚJO, Hugo André. Amigos fingidos e inimigos encobertos: O governo geral e a insurreição pernambucana (1642 – 1645). **Prohistoria**, Año XVII, núm. 21, ene. - jun. 2014, p. 27 - 53.

FOSCACHES, Nataly Guimarães. **Análisis del racismo contra los Kaiowá y Guaraní em los periódicos brasileños.** Dissertação (Mestrado em Máster em Estudios Latinoamericanos), Universisdad de Salamanca, USAL, Espanha, 2010.

FURLONG, Guillermo. **Entre los abipones del Chaco.** Buenos Aires: Talleres Gráficos San Pablo, 1938.

_____. Indigenas y mestizos. *In:* **Historia social y cultural del Rio de la Plata: 1536-1810 – El transplante social,** Buenos Aires: TEA, 1969.

GADDIS, John Lewis. **Paisagens da História – Como os historiadores mapeiam o passado**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GALACHE, Gilmar. **Koxunakoti itukeovo yoko kixovoku, fortalecimento do jeito de ser terena: o audiovisual com autonomia**. Dissertação (Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais), Universidade de Brasília, 2017.

GALETTI, Lylia da Silva Guedes. **Sertão, fronteira, Brasil: imagens de Mato Grosso no mapa da civilização.** Cuiabá: UFMT / Entrelinhas, 2012.

_____; LEONZO, Nanci. **Nos confins da civilização: sertão, fronteira e identidade nas representações sobre Mato Grosso.** 2000. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, V. Vídeo e Diálogo cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. **Horizontes Antropológicos – Antropologia Visual**. Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 49-67, 1995.

GARDNIER, Ruy. Os Arara & Conversas no Maranhão. **Contracampo Revista de cinema**. v. 79. 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artigos.htm>. Acesso em 01 out. 2023.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar Projetos de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1995.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes do paradigma indiciário. *In*: **Mitos, Emblemas, Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual,** [S. l.], v. 31, n. 21, p. 85-105, 2004. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65584. Acesso em: 15 nov. 2021.

GOODY, Jack. **O roubo da história: como os ocidentais se apropriaram das ideias e invenções do Oriente**. São Paulo: Contexto, 2008.

GORGES, Maria Claudia. **Cinema de casa de reza: as relações entre tecnologia e cultura presentes nas práticas fílmicas da Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI) de Mato Grosso do Sul.** Tese. (Doutorado em Tecnologia e Sociedade). Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

_____; BENITES, Eliel. "A gente filma com o espírito": estratégias para colocar o olhar guarani dentro da câmera. **Faces de Clio**, [S. l.], v. 8, n. 16, p. 32–56, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/38724. Acesso em: 14 nov. 2023.

_____; QUELUZ Maria Lopes Pinheiro. Cinema de Casa de Reza: as práticas desenvolvidas pela ASCURI em suas oficinas de formação audiovisual. **Revista Vazantes**, v. 03, p. 47-57, 2019. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/42567>. Acesso em 20 fev. 2022.

_____; _____. Cinema de mutirão: entrevista com Gilmar Galache e Eliel Benites, idealizadores e integrantes de Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI) de Mato Grosso do Sul. **Tom UFPR**. Curitiba, n. 10, v. 5, p. 36-48, dezembro 2019a. Disponível em: <https://issuu.com/tom_ufpr/docs/tom_ufpr_v5_ _n10_ _2019>. Acesso em: 14 fev. 2022.

GRAEBER, David. Alteridade Radical é só outra forma de dizer Realidade: Resposta a Viveiros de Castro. **Práxis Comunal**. Belo Horizonte. v. 2, n. 1, p. 277-323, 2019. Disponível em: <file:///home/hpzeinamint/Downloads/lucasparreira,+Projeto+-+Diagrama%C3%A7%C3%A3o-v2n1_versao3-277-323.pdf>. Acesso em 11 Jun. 2023.

_____; WENGROW, David. **O Despertar de Tudo: uma nova história da humanidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GRUZINSKI, Serge. **A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México Espanhol.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. O Renascimento Ameríndio. *In*: NOVAES, Adauto (Org). **A Outra Margem do Ocidente**. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

HAUBERT, Maxime. **La vida cotidiana de los indios y jesuitas em las misiones del Paraguay.** Madrid: Temas de Hoy, 1991.

HECK, Egon. **Pirakuá – o buraco do peixe.** Conselho Indigenista Missionário – CIMI, 27 jun. 2011. Disponível em: <https://cimi.org.br/2011/06/32298/>. Acesso em: 07 nov. 2023.

_____ ; CORRÊA, Miguel Angelo . **Semilla de sueños - nueva versión**. 2009. Vídeo. Disponível em: <https://vimeo.com/7131527>. Acesso em: 12 Jun. 2023.

IEGELSKI, Francine. Tempo, História e Historiografia: entrevista com François Hartog. **TEMPO**, Niteroi. v. 26, p. 255-267, 2020. disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/7kjgrbVkYkDP6sr8K7ZbQmp/?lang=pt>. Acesso em: 13 nov. 2021.

IJUIM, Jorge Kanehide; QUEIROZ, Tatiane K. B.; APOLINÁRIO, Erick (Terena) Marques Polidoro. Mídia Índia como alternativa para decolonizar a práxis jornalística. *In*: SARDINHA, Antonio Carlos; LIMA, Verônica Maria Alves; LARA, Eloina Castro; BELMONTE, Valeria. (Orgs.). **Decolonialidade, comunicação e cultura.** Macapá, AP: Editora da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP, 2022, v. 1, p. 130-157. Disponível em: <https://www2.unifap.br/poscult/files/2022/07/E-book-decolonidade-FINAL-1.pdf>. Acesso em: 14 out. 2023.

IMOTO, Flávia Almeida. **Cinema indígena: as possibilidades de um novo espaço de resistência cultural.** Trabalho de conclusão do curso (Pós-Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos), CELACC/ECA, USP, 2009.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

JEPEA'YTA - A LENHA PRINCIPAL. Direção: Gilmar Galache e Nataly Foscaches. Produção: Buena Onda Marginal Clube, MS. Realização: ASCURI. Ano: 2012. Duração: 25'. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=eOvyY7Vy9sQ >. Acesso em: 01 ago 2021.

JOÃO, Izaque. **Jakaira Reko Nheypyru Marangatu Mborahéi: Origem e Fundamentos do Canto Ritual Jerosy Puku entre os Kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri'y, Mato Grosso do Sul**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História – PPGH, Faculdade de Ciências Humanas – FCH). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2011.

JURUNA, Cacique. **O índio com a palavra**. Folha de São Paulo. Caderno Folhetim 25 dez. 1977 p. 2. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/resultados/buscade_talhada/?utf8=%E2%9C%93&fsp=on&all_words=cacique+juruna+magalhC3%A3es+pinto+&phrase=gravador&words=&without_words=&initial_date=01%2F01%2F1970&final_date=01%2F01%2F1978&date[day]=&date[month]=&date[year]=&group_id=0&theme_id=0&commit.x=40&commit.y=15>. Acesso em: 22 out. 2013.

KASEKER, Mônica Panis. Apontamentos sobre o conceito de Etnojornalismo. *In:* HRENECHEN, V. C. de A. T. (Org.) **Comunicação e jornalismo: conceitos e tendências** (p.36-45), v. 3. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019.

KLEIN, Tatiane Maíra. **Práticas midiáticas e redes de relações entre os kaiowá e guarani em Mato Grosso do Sul.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), USP, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomani.**

São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do Tempo: estudos sobre Historia.** Rio de Janeiro: Contra Ponto, 2014.

KRENAK, Ailton Alves Lacerda. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____; COHN, Sérgio. **Encontros.** Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

KUBOTA, Renan Carvalho. **Estereoscopia em avatar: significação no cinema 3d.** Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem), UFMS, 2012.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil.** Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. *In*: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 99-132. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/164/4/Cinematografo.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2022.

LAMBERTI, Eliana; MARTINS, Patricia. A Fronteira: Conceitos e Articulações. *In*: **Reexportação e Turismo de compras na fronteira**. Pelotas: UFPEL, 2010. p. 40-97.

LANGER, Protásio Paulo. **Os Guarani-Missioneiros e o Colonialismo Luso no Brasil Meridional: Projetos Civilizatórios e Faces da Identidade Étnica (1750-1798).** Porto Alegre: Editora Martins Livreiro, 2005.

LATOUR, Bruno. Qual cosmos, quais cosmopolíticas? Comentário sobre as propostas de paz de Ulrich Beck. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 69, p. 427-441, [2004] 2018. Disponível em: <file:///home/hpzeinamint/Downloads/145662-Texto%20do%20artigo-291568-1-10-20180427.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2023.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História – novos objetos.** Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LESCANO, Marcilene Martins. **Roças Kaiowá: Cuidados Práticos, Rituais e Técnicas de Cultivo na Reserva Taquaperi.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação e Territorialidade – PPGET, Faculdade Intercultural Indígena – FAIND). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2021.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo II, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. *In*: BURKE, Peter. **A Escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992. p. 133-166.

LÓPEZ, Alejandro Martín; ALTMAN, Agustina. The Chaco skies. A socio-cultural history of power relations. **Religion and Society**: Advances in Research, v. 8, p. 62-78, 2017.

LOPES, Inair Gomes. ***Kaiowá rembi'u ypy*: alimentação tradicional como estratégia de etnoconservação da diversidade biocultural no *tekoha* Pirakua**. Dissertação (Mestrado em Educação e Territorialidade), Faculdade Intercultural Indígena – FAIND, Programa de Pós-Graduação em Educação e Territorialidade – PPGET, Dourados, MS: UFGD, 2022.

LOPES, Inaye Gomes. **A histórica presença indígena na região dos rios Apa e estrelão (*nhanderu marangatu*): kai*owá Rekohague* e a luta pelos *tekohakue*.** Dissertação (Mestrado em História – Programa de Pós-Graduação em História – Linha de pesquisa: História Indígena e do Indigenismo), Dourados, MS: UFGD, 2022a.

LÜBBE, Hermann (2016). Esquecimento e historicização da memória. **Estudos Históricos**, 57 (29), 285-300, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-21862016000100285&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 02 nov. 2021.

LUIZ FERREIRA, Eva Maria; LANDA, Beatriz dos Santos. Encontros de estudantes indígenas de Mato Grosso do Sul: desafios, protagonismo e interculturalidade no ensino superior. **Movimento-Revista de Educação**, v. 07, n. 13, ago. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/mov.v7i13.40809>. Acesso em: 06 nov 2023.

MACEDO, André Luan Nunes. A História do conceito de Eurocentrismo na História Intelectual. **Revista de Teoria da História**, v. 23, p. 257-281, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/61801>. Acesso em: 08 jun. 2023.

MACIEL, Nely Aparecida. **História Da Comunidade Kaiowá Da Terra Indígena Panambizinho (1920-2005)**. Dourados, MS: Editora UFGD, 2012.

MAFFESOLI, Michel. O Imaginário é uma Realidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 1, n 15, pp.74-81, ago. 2001.

MALDONADO, Caroline Herminio. **O conflito entre os guarani e kaiowá e fazendeiros em MS: análise discursiva na mídia online**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), UFMS, 2014.

MALERBA, Jurandir. Os historiadores e seus públicos: desafios ao conhecimento histórico na era digital. **Revista Brasileira de História**, 37 (74), 135-154, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882017005001106&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 31 out 2021.

MARCELINO, Douglas Attila. A narrativa histórica entre a vida e o texto: apontamentos sobre um amplo debate. **Topoi**, 25 (13), 130-146, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/gTr3tWZHLBQDcfXb3znqwZb/?lang=pt>. Acesso em: 02 nov 2021.

MARTINS, Elemir Soare. **Transformações nos papeis desempenhados pelas lideranças tradicionais na Reserva Indígena de Caarapó, a partir da entrada de líderes evangélicos (1980-2017)**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História – PPGH, Faculdade de Ciências Humanas – FCH). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2020.

MARTINS, Gilson Rodolfo. **Arqueologia do Planalto Maracaju - Campo Grande**. Campo Grande, MS: UFMS, 2003.

_____ ; KASHIMOTO, Emília Makiko. **12.000 anos: arqueologia do povoamento humano no nordeste de Mato Grosso do Sul.** Campo Grande: Life, 2012.

MARTINS-COSTA, Alexandre Fiori de Almeida. **Giro Linguístico e Historiografia: o debate na revista History and Theory (1960 – 1992)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) UFSC, 2015.

MESQUITA, Rodrigo. A linguagem audiovisual do Brô MC's: uma proposta de uso didático na perspectiva intercultural. **Revista Nós - Cultura, Estética e Linguagens** v.03 n.02 – agosto, 2018, p. 220 – 235. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revista-nos/article/view/8161>. Acesso em: 12 out. 2023.

MEIHY, José Carlos Sebe; HOLANDA, Fabíola. **História Oral: como fazer como pensar**. São Paulo: Contexto, 2011.

MELIÀ, Bartomeu. **El Guaraní conquistado y reducido: ensayos de etnohistoria**. 4.ed. Asunción: Cepag, 1997.

_____ . *El "modo de ser" guaraní en la primera documentación jesuítica* (1594-1639). **Revista de Antropologia**. V.24, pp. 1-24, São Paulo: FFLCH-USP, 1981. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amelia-1981-modo/Melia_1981_ElModoDeSerGuarani.pdf>. Acesso em: 18 Jun. 2023.

_____ . GRÜMBERG, Georg; GRÜMBERG, Friedl. **Los Paĩ-Tavyterã Etnografia Guarani del Paraguay contemporáneo**. Asunción: Centro de Estudios Antropologicos. Universidad Católica "N.S. de la Asunción", 1976. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/GIL00011.pdf>. Acesso em: 16 set. 2023.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

MIRANDA, Claudionor do Carmo. **Territorialidades e práticas agrícolas: premissas para o desenvolvimento local em comunidades Terena de Mato Grosso do Sul.** Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local), Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, MS, 2006. Disponível em: <https://site.ucdb.br/public/md-dissertacoes/7876-territorialidade-e-praticas-agricolas-premissas-para-o-desenvolvimento-local-em-comunidades-terena-de-ms.pdf>. Acesso em: 13 set. 2023.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MONTEIRO, Maria Elizabeth Brêa. **Levantamento histórico sobre os índios Guarani Kaiowá**. Museu do Índio/FUNAI. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2003.

MOTA, Lucio Tadeu. A presença indígena no vale do Rio Tibagi/PR no início do século XX. **Antíteses**, [S. l.] v. 7, n. 13, p. 358-391, jul. 2014. Disponível em:

<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/14968>. Acesso em: 11 nov. 2021.

_____. Etno-história: uma metodologia para abordagem transdiciplinar da história de povos indígenas. **Patrimônio e Memória** (UNESP), v. 10, p. 5-16. 2014a.

_____ . **Os Xetá no vale do Rio Ivaí 1840-1920**. 1. ed. Maringá: Eduem, 2013.

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos luz, câmera e ação.** São Paulo: SENAC, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. *In*: PINSKY, Carla Basssanezi (Org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

NASCIMENTO, Letycia Gomes. **Etnocomunicação indígena como prática de liberdade decolonialista e ancestral na formação comunicativa da Webrádio Yandê**. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. Transcrição e tradução integral anotada das cartas dos Índios Camarões, escritas em 1645 em Tupi Antigo. **Boletim do museu paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 17, p. 1-49, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2021-0034>. Acesso em: 10 mai. 2023.

NEPPI. **Núcleo de Estudos e Pesquisa das Populações Indígenas**. Disponível em: <https://site.ucdb.br/pesquisa-e-inovacao/6/grupos-e-nucleos-de-pesquisa/596/neppi/598/>; e em: <https://neppi.eco.br/rede-de-saberes/>. Acesso em: 01 set. 2014.

NEUMANN, Eduardo; BOIDIN, Capucine. A escrita política e o pensamento dos Guarani em tempos de autogoverno. **Revista Brasileira de História**, v. 37, n. 75, p. 97-118, 2017

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NIMUENDAJÚ, Curt. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani**. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1987a. Disponível em: <https://www.berose.fr/IMG/pdf/nimuendaju_1987_lendasapapocuvaguarani.pdf>. Acesso em: 28 Jun. 2023.

_____ . Apontamentos sobre os Guarani. Campo Grande, MS: **Tellus,** Vol. 24, pp. 311-360, 2013 [1908].

_____ . **Etnografia e indigenismo: sobre os Kaingang, os Ofaié-Xavante e os índios do Pará.** Campinas: Unicamp, 1993. Disponível em: <https://www.berose.fr/IMG/pdf/nimuendaju_1993_etnografiaeindigenismo.pdf>. Acesso em 25 Jun. 2023.

_____ . **Mapa Etno-Histórico**. Rio de Janeiro: IBGE, 1987b. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/indl/pagina/detalhes/1563>. Acesso em 29 Jun. 2023.

NOGUEIRA, José Francisco Sarmento. **Relações multi/interculturais e identitárias a**

partir do uso de tecnologias digitais: um olhar sobre o ambiente da Escola Municipal Ñandejara na reserva Te'ýikue em Caarapó, no Mato Grosso do Sul. Tese (Doutorado em Educação), Campo Grande, MS: UCDB, 2015. Disponível em: <https://site.ucdb.br/public/md-dissertacoes/15737-jose-francisco-sarmento.pdf>. Acesso em: 15 maio 2023.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Covilhã, PT: LabCom Books, 2010.

NÓVOA, Jorge. A relação cinema-história e a razão poética na reconstrução do paradigma histórico. **O olho da história**, Salvador, n. 10, abril 2008. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/jorge-1.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2022.

_____ ; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história.** Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009

OHARA, João Rodolfo Munhoz. Ética, escrita e leitura da história: os problemas da expectativa e da confiança. **Revista de História,** 178, 1-28, 2019. Disponível em:<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/142982>. Acesso em 02 nov. 2021.

OLIVEIRA, Ariadne Freitas Bianchi de. ***Hip hop* como processo comunicacional e sociabilidade para jovens indígenas de Dourados – MS.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social) Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), São Bernado do Campo, SP, 2015.

OLIVEIRA, Eder Alcantara. **História dos Terena da Aldeia Buriti: Memória, Rituais, Educação e Luta pela Terra.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História – PPGH). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2013.

OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. Formas de dominação sobre o indígena na fronteira amazônica: Alto Solimões, de 1650 a 1910. **Caderno CRH** (UFBA), v. 25, p. 17-31, 2012.

_____. **O nascimento do Brasil e outros ensaios: "pacificação", regime tutelar e formação de alteridades.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

_____ . **"O nosso governo": os Ticuna e o regime tutelar.** São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1988.

_____ . **Ensaios de Antropologia Histórica**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

OLIVEIRA, Luciana de. Bro MCs *Rap* Indígena: o pop e a constituição de fóruns cosmopolíticos na luta pela terra Guarani e Kaiowá. **Revista Eco-Pós**, v. 19, p. 199-220, 2016.

_____. Cosmopraxis comunicacional dos povos indígenas kaiowá e guarani: resistência e luta por visibilidade. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 19, p. 46-58, 2020.

_____. Na aldeia, na mídia, na rua: reflexões sobre a resistência Kaiowá e Guarani em

diálogo com o contexto de golpe político no Brasil e com o campo hegemônico da comunicação. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 12, n. 1, abr. 2018. Disponível em: https://doi.org/10.22409/ppgmc.v12i1.9865. Acesso em: 23 Jan. 2020.

_____; ALTIVO, Bárbara Regina; FIGUEROA, Júlio. Pensar a comunicação intermundos: fóruns cosmopolíticos e diálogos interepistêmicos **Galaxia,** n. 46, p. 1-17, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202147910>. Acesso em: 29 out. 2023.

OTRE, Maria Alice Campagnoli. **Comunicação popular-alternativa desenvolvida por jovens indígenas das aldeias do Jaguapiru e Bororó em Dourados / MS**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), UMESP, São Bernardo do Campo, SP, 2008.

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PALMIÉ, Stephan; STEWART Charles. Introduction: For an Anthropology of History. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v. 6, n. 1, p. 207-236. Summer, 2016. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.14318/hau6.1.014>. Acesso em 07 jun. 2023.

PAPPIANI, Angela. Programa de Índio: criando uma ponte sonora entre as culturas. **Novos Olhares**, [S. l.] v. 1, n. 1, p. 107-118, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51452>. Acesso em: 16 out. 2023.

PAVÃO, Sônia. **Conhecimentos Tradicionais Guarani e Kaiowá como fontes de autonomia, sustentabilidade e resistência**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação e Territorialidade – PPGET, Faculdade Intercultural Indígena – FAIND). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2021.

PEDRO, Gileandro Barbosa. ***Ore Rekohaty*** **(Espaço de pertencimento, lugar que não se perde): Do esbulho das terras à resistência do modo de ser dos Kaiowá da Terra Indígena Panambi – Lagoa Rica em Douradina MS (1943 – 2019).** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História – PPGH, Faculdade de Ciências Humanas – FCH). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2020.

PERALTA, Anastácio. **Tecnologias Espirituais: Reza, Roça e Sustentabilidade entre os Kaiowá e Guarani.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação e Territorialidade – PPGET, Faculdade Intercultural Indígena – FAIND). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2022.

PRADO, José Henrique. Parentesco e cosmopolítica na atuação da chefia ameríndia: experiências etnográficas junto aos Kaiowá de Mato Grosso do Sul, Brasil. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 39-66, jan./jun. 2019.

_____; AGUILERA URQUIZA, Antonio Hilário. “Temos o dever sagrado de defender o que é nosso”: a trajetória e a luta política de Marçal de Souza Tupã’i. **MovimentAção**, [S. l.] v. 4, n. 06, p. 125-143, dez. 2017. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/movimentacao/article/view/7639>. Acesso em: 28 nov. 2021.

PENAFRIA, Manuela, **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s).** *In*: **6º. Congresso SOPCOM**, 2009, Lisboa. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2021.

PEREIRA, Levi Marques. Contribuições de Antonio Brand para a história indígena, para o indigenismo e para a consolidação das instituições de pesquisa em Mato Grosso do Sul. **Tellus**, Campo Grande, MS, n. 23, p. 235–241, 2014. Disponível em: <https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/view/266>. Acesso em: 30 out. 2023.

_____. O movimento étnico-social pela demarcação das terras guarani em MS. **Tellus**, Campo Grande, MS, ano 3, n. 4, p. 137-145, abr. 2003. Disponível em: <http://www.gpec.ucdb.br/projetos/tellus/index.php/tellus/article/view/59>. Acesso em: 10 nov. 2023.

_____. **Os Terena de Buriti: formas organizacionais, territorialização e representação da identidade étnica.** Dourados, MS: UFGD, 2009.

_____. **O território e a organização social kaiowá: inter-relações entre séries sociológicas e séries cosmológicas.** *In*: AGUILERA URQUIZA, Antônio Hilário (Org.). Culturas e história dos povos indígenas em Mato Grosso do Sul. Campo Grande: UFMS, 2013, p.47-62.

_____. **Parentesco e organização social kaiowá**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Estadual de Campinas, SP, 1999.

PEREIRA, Lucia. **As Políticas Públicas para a Saúde Indígena e a Política de Saúde das Mulheres Kaiowá da Reserva de Amambaí, MS: Aproximações e Impasses.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Antropologia – PPGA, Faculdade de Ciências Humanas – FCH). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2020.

PESAVENTO, Sandra (org.). **História cultural: experiências de pesquisa.** Porto Alegre: EDUFRGS, 2003.

PESAVENTO, Sandra; LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica (orgs.). **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representação.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

PIKE, Kenneth L. **Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior**. Glendale, Califórnia: Summer Institute of Linguístics, 1954. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015004829167&seq=6&view=2up>. Acesso em: 25 ago. 2023.

PIMENTEL, Spency Kmitta. **Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani.** Tese (Doutorado em Antropologia), USP, São Paulo, 2012.

PIRES, Valentim. ***Ore Mbo'e Ypy Omboheko Mitã* – Aproximações aos Conhecimentos e Práticas para a construção da criança Guarani na Aldeia Pirajuy, Paranhos, MS**. Dissertação (Mestrado em Educação e Territorialidade). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2022.

PONTÃO DE CULTURA GUAICURU. Disponível em: <http://www.pontaodeculturaguaicuru.org.br/index>, e em <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=JhWZp8UFPJo>. Acesso em: 09 jan. 2013.

POVO GUARANI - grande povo! **Revista da Comissão de lideranças e professores Guarani Kaiowá e Conselho Indigenista Missionário** - regionais Sul e Mato Grosso do Sul. S. l. 2007.

PRESS, F.; SIEVER, R.; GROTZINGER, J.; JORDAN, T.H. **Para Entender a Terra**. Trad. Rualdo Menegat (Coord.) *et al.* Porto Alegre: Bookman, 2006.

PREZIA, Benedito. **Marçal Guarani: a voz que não pode ser esquecida.** São Paulo: Expressão Popular, 2006.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (Orgs). **Epistemologias do sul** (p.73-116). Coimbra: Almedina, 2010.

RAMOS, Alcides Freire. Sob o signo da estética do lixo: as parcerias de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Bastita de Andrade. **Fênix: revista de história e estudos culturais,** vol. 4, ano IV, n. 4, dez 2007. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/858>. Acesso em: 20 fev. 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2013.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. Pervivencia de hechiceros en las misiones Guaraníes. **Folia Histórica del Nordeste**, n. 6, p. 199-217, 1984.

RODRIGUES, Flora Alice Lima. **Visões sobre a conquista de México: os relatos de Bernardino de Sahagún e seus auxiliares indígenas.** 2016. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2016.

RODRIGUES, J. Barbosa. **Campo Grande meu amor: resumo histórico e geográfico do município**. São Paulo: Editora do Escritor, 1978.

_____. **História de Campo Grande**. São Paulo: Editora Resenha Tributaria Ltda., 1980.

ROSA, Marcelo Caetano de Cernev. Considerações sobre duas formas diferentes de se fazer etnologia. **Terra e Cultura**, Londrina, v. 37, n.37, p. 39-55, 2003. Disponível em: <http://periodicos.unifil.br/index.php/Revistateste/article/view/1343>. Acesso em 18 fev. 2022.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de

Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. **O olho da história,** Salvador, v.1, n.5, p.105-116, 1997.

_____. **Romantic revolutionary: a biography of John Reed.** New York: Alfred A. Knopf, 1975.

ROSSINI, M. S.. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 7, n. 12, p. 118-128, 1999. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/download/6596/3917>. Acesso em: 20 fev. 2022.

_____. Perspectivas dos filmes de reconstituição histórica no cinema brasileiro dos anos 70. **Fênix: revista de história e estudos culturais,** v. 6, p. 1-15, 2010. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/212/197>. Acesso em: 20 fev. 2022.

ROUCH, Jean. "The Camera and Man". *In*: HOCKINGS, Paul (Org.). **Principles of visual anthropology**. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003. Disponível em: <https://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>. Acesso em: 29 set. 2023.

RUSSO, Kelly. Vídeos educativos e o diálogo entre culturas: professores indígenas e a apropriação da linguagem audiovisual. **TEIAS**: Rio de Janeiro, v.8, n. 15-16, 2007.

SANTANA, Jorge Alves; TRINDADE, Israel Elias. BRÔ MCs os agenciamentos discursivos transculturais Guarani-Kaiowá. Dossiê: Vivências em Educação com Indígenas e Quilombolas. (Unitins : Palmas, TO). **Humanidades & Inovação**, v. 4, p. 221-234, 2017. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/393>. Acesso em: 13 out. 2023.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**, v. 8, p. 151-177, 2012. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270>. Acesso em 18 fev. 2022.

_____. Historiofotia, tropologia e história: além das noções de imagem nos escritos de Hayden White. **História.** São Paulo: UNESP. v. 33(2), p. 489-513. 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221032780023>. Acesso em 11 fev. 2022.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. História e Culturas Indígenas - Alguns desafios no ensino e na aplicação da Lei 11.645/2008: de qual História e Cultura Indígena estamos falando? **História & Perspectivas**, v. 28, p. 179-209, 2015.

SANTOS, Eduardo Natalino dos. Usos historiográficos dos códices mixteco-nahuas. **Revista de História (USP)**, São Paulo, v. 153, p. 69-115, 2005.

SANTOS, Pedro A. C dos; NICODEMO, Thiago Lima; PEREIRA, Mateus H. F. Historiografias periféricas em perspectiva global ou transnacional: o eurocentrismo em

questão. **Estudos Históricos**, v. 30, p. 161-186, 2017.

SANTOS, Ricardo Ventura; NETO, Verlan Valle Gaspar. Entre ossos e cientistas: um mergulho na pré-história americana. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.16, n.3, pp.811-814, jul.-set. 2009.

SCHADEN, Egon. O estudo do índio brasileiro – Ontem e hoje. **Revista de História**, [S. l.], v. 5, n. 12, p. 385-401, 1952. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35200>. Acesso em: 25 jun. 2023.

_____. Caracteres específicos da cultura Mbüá-guaraní: subsídios e sugestões para um estudo. **Revista de Antropologia** (Universidade de São Paulo), v. 11, n. 1/2, jun. - dez., 1963, p. 83-94.

_____. Os primitivos habitantes do território paulista. **Revista de História** (Universidade de São Paulo), v.8, n.18, 1954. p. 385-406. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/36385>. Acesso em: 01 jan. 2015.

SCHULER, Evelyn. Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a experiência Waiãpi do "Vídeo nas Aldeias". **Sexta Feira**: Antropologia, Artes e Humanidades, São Paulo: Pletora, n. 2, 1998. p. 32 – 41. Disponível em: <https://www.usp.br/revistasexta/files/n2-web_1.pdf>. Acesso em: 29 set. 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Tempo, historicidade e história ou a falta dela. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v.47, n.2, p. 109-120, jun. 2013. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2013000200012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 24 fev. 2022.

SETH, Sanjay. **História e Pós-Colonialismo**. Lisboa: Imprensa de História Contemporânea, 2021.

_____. Razão ou Raciocínio? Clio ou Shiva? **História da Historiografia**, v. 6, n. 11, p. 173-189, [2004] 2013.

_____. Sociologia histórica e teoria pós-colonial: duas estratégias para desafiar o eurocentrismo. **Expedições: Teoria da História & Historiografia,** v. 7, n.1, Jan.-Jul. 2016. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/article/view/5244>. Acesso em: 17 Jun. 2023.

SCHRÖDINGER, Erwin. Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik. **Die Naturwissenshaften**, 48, 1935.

SILVA FILHO, Carlos Alberto José da. **O audiovisual como fator de desenvolvimento local na comunidade indígena terena da aldeia buriti em Dois Irmãos do Buriti/MS**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local), UCDB, Campo Grande, MS, 2008.

SOUZA, Aguilera de. ***Tenondê Orãrã*: sabedoria Indígena para a boa educação das crianças na Reserva Indígena De Dourados (RID) – MS.** Dissertação (Programa de Pós-graduação em Educação e Territorialidade, Faculdade Intercultural Indígena – FAIND).

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2021.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

STEEN, Paula Alzugaray Van. **O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

STENGERS, Isabelle. The cosmopolitical proposal. *In*: LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (Eds.). **Making things public: atmospheres of democracy.** Cambridge: MIT Press, 2005, p. 994-1003.

TACCA, Fernando de. Rituaes e festas Bororo: a construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon . **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 45, n. 1, p. 187-219, 2002. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27152. Acesso em: 16 out. 2023.

TA`ANGA YMÃ - IMAGENS NUNCA MORREM. Coordenação ASCURI: Iván Molina, Gilmar Galache, Eliel Benites; Coordenação Ladrak: Iulik de Farias; Realização Ladrak e Ascuri. Ano: 2021. Duração: 21'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mvNxbbcugDE>. Acesso em: 04 fev. 2022.

TEATRO Imaginário Maracangalha. **Tekoha: Ritual de Vida e Morte do Deus Pequeno.** Disponível em: <http://imaginariomaracangalha.blogspot.com/p/tekoha.html>. Acesso em: 01 Jul. 2023.

TETILA, José Laerte Cecílio. **Marçal de Souza Tupã'I: um guarani que não se cala.** Campo Grande: Editora UFMS, 1994.

TORRES, Sonia. La conciencia de La mestiza / Towards a New Consciousness – uma conversação interamericana com Gloria Anzaldúa. **Revista Estudos Feministas,** v. 13, p. 720-737, 2005.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado: poder e a produção da história.** Curitiba: Huya, 2016.

VARGAS, Vera Lúcia Ferreira. **A dimensão sociopolítica do território para os Terena**. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2011.

VERA, Fidencio. ***Mba'e megua* problematização e percepção das crises a partir da ideia de risco na visão dos Guarani e Kaiowá: a política anti-indígena e a ascensão do Governo Bolsonaro.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação e Territorialidade – PPGET, Faculdade Intercultural Indígena – FAIND). Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2022.

VERON, Geisabel. **A Língua Kaiowá nos anos iniciais do Ensino Fundamental I da Escola Municipal Indígena PA'I Chiquito-Chiquito Pedro da Terra Indígena Panambizinho/MS**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação e Territorialidade – PPGET, Faculdade Intercultural Indígena – FAIND). Universidade

Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS, 2022.

VIDEO ÍNDIO BRASIL. 2008a, Campo Grande. Disponível em: <http://www.cinecultura.com.br/videoindiobrasil/?conteudo=programacao1>. Acesso em: 29 jan.2012.

_____. CineCultura; Associação de Amigos do Cinecultura. Catálogo. Campo Grande, MS, 2008b.

_____. 2009. Associação de Amigos do Cinecultura; Pontão de Cultura Guaicuru. Catálogo. Campo Grande, MS, 2009.

_____. 2010. Associação de Amigos do Cinecultura; Oficina de criação teatral; Pontão de Cultura Guaicuru. Catálogo. Campo Grande, MS, 2010.

_____. 2014. Cinecultura Liberty Mall. Brasília, DF, 2014. Disponível em: < http://cinecultura.com.br/ >. Acesso em: 27 mai. 2015.

_____. 2014a. Armazém Cultural Helena Meireles, 27-31 mai. 2015, Esplanada Ferroviária. Cine Cultura Liberty Mall; Associação dos amigos do cinema e da cultura; Secretaria do Audiovisual; MinC; Governo Federal. Catálogo. Campo Grande, MS, 2015.

VÍDEO NAS ALDEIAS. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>. Acesso em: 08 jan. 2021.

VIEIRA, Carlos Magno Naglis. Sociodiversidade indígena no Brasil e em Mato Grosso do Sul. *In:* AGUILERA URQUIZA, Antônio Hilário (Org.) **Culturas e história dos povos indígenas em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS, 2013, p. 13-51.

VIEIRA, Higor Marcelo Lobo. **Trajetórias individuais e processos coletivos do *rap* indígena: territórios e territorialidades do grupo BRÔ MC's**. Dissertação (Mestrado em Geografia), UFGD, Dourados, MS, 2014. No prelo.

VIUDES, Priscila. **Índios nas páginas d'O Progresso: representações da desnutrição infantil no jornal (2005).** Dissertação (Mestrado em História), Dourados, MS: UFGD, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem (e outros ensaios de antropologia)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. **Revista de Antropologia**, [S. l.] v. 35, p. 21-74, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111318>. Acesso em: 12 nov. 2021.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**. 2 (2) Out. p. 115-144, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs#>. Acesso em: 02 nov. 2023.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**,

93(5), p. 1193–1199, 1988. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1873534>. Acesso em: 25 nov. 2021.

_____. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX.** São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura.** São Paulo: EDUSP, 1994.

WORTH, Sol; ADAIR, John. **Through Navajo eyes**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YVY REÑOI, SEMENTE DA TERRA. Dirigido e produzido coletivamente por ASCURI sob orientação de ATY GUASU. Ano: 2016. Duração: 15’. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rXkRg9stDmk>. Acesso em 30 nov. 2021.

APÊNDICE A – DIVISÃO EM CENAS: *"JEPEA'YTA* – A LENHA PRINCIPAL"

QUADRO 1 – DIVISÃO DO FILME "*JEPEA'YTA* – A LENHA PRINCIPAL" EM CENAS

CENA	IMAGEM	SOM
CRÉDITOS INICIAIS 00:00	FADE IN Logo "Buena onda marginal club" apresenta (símbolo do infinito) FADE OUT	Música de flauta Entra a voz de Kiki cantando em Guarani sobre o som de *mimby* (flauta kaiowá), segue até o final da cena 1
	00:33 FADE IN para PLANO GERAL Três pessoas aparentemente jovens atravessam um pasto carregando no ombro um tronco, meio desajeitados FADE OUT	
	FADE IN Letreiros sobre fundo branco: Um filme de Nataly Foscaches e Gilmar Galache Facilitadores: PNUD Segurança alimentar e nutricional MDGiF Governo Federal - BRASIL Realização: ASCURI FADE OUT	
CENA 1 00:56	FADE IN para CLOSE em CONTRA-PLONGÉE embaixo da fogueira nas mãos do ancião Planos curtos de detalhes das mãos, da cuia do tereré, do pé, enxada, olhos, rosto dos jovens carpindo, boca do ancião, PLANO PRÓXIMO SUBJETIVO do ancião vendo os jovens carpindo	FADE IN - volta som do *mimby* (flauta kaiowá) do início Som de capinagem com enxadas
	Ancião chama os jovens (na língua Guarani)	Legenda: - Venham aqui!
	Jovens (Abrísio da Silva Pedro e Admilson "Kiki" Concianza) param de carpir e, meio desajeitados, com a enxada nas costas, chegam perto do ancião, sentam em banqueta para ouvi-lo CLOSE nas mãos do ancião	
	CLOSE no ancião	Legenda: - Busquem lenha para fazer fogo e para cozinhar a comida ...

	CONTRA-PLONGÉE dos dois jovens preocupados ouvindo	
	CLOSES e SUPER CLOSES intercalando mãos do ancião e olhos dos jovens Ancião fala:	… procurem lenha boa. Não tragam lenha que não presta. Depois de três dias o fogo pode apagar mas a lenha principal mantém a brasa acesa Assim faziam os antigos, mas as pessoas de hoje em dia não fazem isso ... (som de galo cantando ao fundo) ... pegam qualquer graveto para fazer fogo
CENA 2 02:36	PLANOS GERAIS do campo, mato, belas imagens de cavalos bebendo água com reflexos no rio PRIMEIRO PLANO criança sentada no chão mexendo com algo	
	TRAVELLING de costas acompanhando os jovens caminhando na estrada de terra Kiki pergunta para Abrísio	- Onde a gente vai encontrar essa lenha?
	Abrísio	- Sei lá!
	Kiki aponta para esquerda:	- Vamos para lá
	Abrísio:	- Não existe mais esta lenha...
	PLANO MÉDIO CONTRA-PLONGÉE das costas dos jovens seguindo pela estrada de terra e conversando	FADE OUT som do *mimby* (flauta tradicional do povo guarani)
	FADE OUT tela escura	
CENA 3 03:24	FADE IN - CLOSE nas mãos e depois rosto de jovem indígena usando celular	
	Eliel Benites usando monitor LCD com fone de ouvido no pescoço SUPER CLOSE olhos de Eliel Eliel fala:	- Essa necessidade da gente usar a mídia de uma forma geral como ferramenta, para a gente expressar nossa realidade, nossa cosmologia,
	03:37 Plano próximo com Panorâmica vertical de indígena paramentado usando filmadora Plano conjunto dos indígenas paramentados tocando flauta, um tambor pequeno e *takuapu*.	FADE IN Música de flauta e percussão com tema terena
	PANORÂMICA VERTICAL de *Ñandesy* cantando e tocando *mbaraka*	CORTE SECO canto kaiowá

	03:50 SUPER CLOSE boca da *Ñandesy* 03:55 PLANO CONJUNTO da *Ñandesy* e duas crianças na frente de fogueira cantando	FADE OUT
	03:57 Entra novamente CLOSE no rosto de Eliel Legenda: Eliel Benites realizador kaiowá aldeia Tei'ykue – MS 04:13 Durante fala do Eliel CORTE SECO para PLANO CONJUNTO dele usando uma filmadora num auditório ou estúdio entre outros indígenas	TRANSIÇÃO: Que a mídia oferece um olhar de fora sobre o indígena. Nós precisamos construir um olhar de dentro da comunidade, da luta, de toda a questão indígena, por exemplo, a questão da terra, a questão da cultura, da língua da crença, a realidade, as dificuldades, e expressar isso de dentro para fora
CENA 4 04:19	CORTE SECO para o rosto de Devanildo Ramires olhando uma tela LCD 04:28 CORTE SECO para um CLOSE em papagaio dentro de gaiola amassada com campos ao fundo, enquanto fala de Devanildo continua 04:38 volta CLOSE do rosto de Devanildo Legenda: Devanildo Ramires, realizador Kaiowá, aldeia Tei'ykue – MS PLANO CONJUNTO de vários indígenas sentados assistindo filme num computador MAC Legenda: Oficina de cinema, aldeia cachoeirinha – MS Transição para o rosto de Eliane Juca da Silva	CORTE SECO - A sociedade não tem uma opinião formada, é onde a mídia se aproveita disso e forma opinião falando mal sobre o indígena, coisas negativas, ao contrário disso a gente está querendo fazer com essa mídia, a internet, audiovisual, fotografia, inverta essa publicação que está sendo feita
CENA 5 04:55	TRANSIÇÃO CLOSE no rosto de Eliane Legenda: Eliane Juca da Silva, realizadora Kaiowá, aldeia Jaguapiru, MS 05:15 CORTE SECO para imagens em preto e branco de oficina do FIDA, PAN horizontal onde aparecem vários indígenas sentados sob uma árvore folheando algo e conversando, Eliel, Gilmar, e outros Legenda: FIDA - 2011 Fórum de Discussão sobre a Inclusão Digital nas Aldeias	- A gente está se organizando para a gente poder conduzir essas novas mídias que estão chegando na nossa aldeia, fazendo o debate, seminário, fórum, para que essas mídias fossem úteis para nossa comunidade, para que essas mídias possam ser utilizadas por nós
CENA 6 05:21	CORTE SECO para CLOSE no rosto de Eliel, que segue falando	… compreender conceitos, da mídia de uma forma geral e expressar através dela nosso conhecimento, nossa lógica de pensar, para a sociedade compreender que não é só negativa nossa realidade, existem coisas positivas que podem contribuir de uma forma significativa para a sociedade
CENA 7 05:41	CORTE SECO para CONTRA-PLONGÉE do teto de choupana na contraluz, 05:44 CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO de criança	Som de mulheres cantando com *mbaraka* (*MBORAHEI*)

	manipulando pequena câmera fotográfica e mostrando para uma indígena adulta, menininha sorri ao mostrar a imagem para mãe (PRIMEIRO SORRISO DEPOIS DE 5 MINUTOS DE FILME!) 05:49 CORTE SECO para plano subjetivo de indígena usando câmera filmando dança e músicas típicas 06:00 PLANO CONJUNTO de indígenas numa OGAPYSY rezando, cantando tocando *takuapus* e *mbarakas* 06:04 CORTE SECO para *mbaraka* sendo tocado na frente de camiseta com logo do TEKO ARANDU CORTE SECO para CLOSE do perfil de Kiki balançando numa rede	
CENA 8 06:10	Voz de Kiki Legenda: Ademilson Concianza Verga, realizador kaiowá, aldeia Panambizinho – MS CORTE SECO para vários *takes* de Kiki atuando	- Essa coisa de ser ator, eu gosto de tudo, de filmar, de gravar, de fazer roteiro, eu gosto muito disso, [inaudível] meu sonho eu queria ser ator, até eu consegui ser ator, não é, consegui ser ator...
CENA 9 06:28	CORTE SECO para Ambrosio Vilhalba atuando no longa metragem Terra Vermelha Trecho do filme onde Ambrósio, Abrísio e Kiki são assediados pelo "Cabeçante" (ou "gato") interpretado por Matheus Nastergalle, Legenda: "Terra Vermelha/2008 - Gullane Filmes" PLANO PRÓXIMO de dois indígenas assistindo oficina de vídeo	Matheus: - Falando que não tem dinheiro para comprar comida, hein! Vamos trabalhar? Abrísio reponde "- Não!" Fusão em 06:40 para depoimento de: Adilisemari Vilhalva
CENA 10 06:44	CORTE SECO para: vários trechos de cenas de *making off* de indígenas com câmera e microfone filmando várias cenas na aldeia Guyra Roka Legenda: *Making of* Oficina Ava Marandu/2010 Aldeia Guyra Roka 07:03 CORTE SECO para CLOSE no rosto de Adilisemari Vilhalva Legenda: Adilisemari Vilhalva Realizadora Kaiowá, aldeia Guyra Roka, MS	- Foi muito legal a primeira vez que nós pegamos a câmera de fotografia, nós tiramos foto e filmamos muitas coisas Nós fazia o ritual, nós filmou as pessoa pintando, como que nos fazíamos antes, a reza, como que se batiza criança, bebê, aí fizemos muita coisa lá,
CENA 11 07:12	CORTE SECO para CLOSE em Martinho Vilhalva Legenda: Martinho Vilhalva, realizador kaiowá, aldeia Guyra Roka, MS	- Aí o outro teve a filmagem que a gente fez foi lá em Cachoerinha, Miranda, foi a argila, que os Terena fazia
CENA 12 07:21	CORTE SECO para CONTRA-PLONGÉE de 2 senhoras Terena sentadas, uma fazendo vasilha de cerâmica e cantando na língua, com semblante sério e meio triste (embora a legenda diga que está	Uma Senhora cantando em língua Terena Legendas: Mas como estou contente, porque alguém chegou em minha casinha, quando estamos fazendo cerâmica, oh, como estou

	contente) Legenda: Trecho de *Ipuné Kopenoti Teinoe*/2010, Oficina Vídeo Índio Brasil, aldeia Cachoeirinha.	contente.
CENA 13 07:49	CLOSE no rosto de Ivanusa Legenda: Ivanusa Slva Pedro, realizadora Kaiowá, aldeia Panambizinho, MS	- Foi uma coisa muito interessante para mim, é a primeira vez que eu peguei a câmera, aquela câmera fotográfica para tirar foto, e adorei fazer esse curso, mesmo que tenha uma filha, né, foi tão difícil fazer isso, mas consegui, corte, minha filha era bem pequenininha, não é, a gente tava gravando, filmando, não é, sempre ela fica comigo
	08:03 TRAVELLING / PLONGÉE / CLOSE sobre bonecas de brinquedo quebradas no chão de terra, chega até criança sentada manipulando câmera fotográfica digital	
	08:18 CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO de criança em pé no quintal, com câmera na mão. Criança tira retrato do cinegrafista que está filmando-a e mostra o resultado no visor da câmera para a mãe, que olha, e fala em guarani para ela mostrar para o cinegrafista. A criança sorri e mostra o visor com a foto para o cinegrafista	Legenda: Tira foto dele - Então eu fui pesquisando para fazer o filme, eu fiz sobre a pesca aqui, sobre *kunumi pepy* ai
	08:33 CORTE SECO para CLOSE no rosto de Ivanusa 08:39 CORTE SECO para plano conjunto de família fazendo ritual do *Kurumi Pepy* na frente de casa de reza com dois meninos sentando nos banquinhos Legenda: Kunumi Pepy/2010, Oficina Ava Marandu, aldeia Panambizinho	- Aí eu fui pesquisando e relatei um pouquinho e a gente filmamos sobre isso Som de galo cantando ao fundo Fusão com depoimento de Célio
CENA 13 08:53	CORTE SECO para CLOSE rosto de Célio Legenda: Célio da Silva Reginaldo, realizador terena, aldeia Buriti	FUSÃO com som do ritual de *Kurumi Pepy* - Eu o Gilmar e o Daniel Alcântara fizemos um projeto muito bonito, foi sobre a história do São Sebastião, que é a imagem ai que o pessoal da outra aldeia nossa vizinha, então a gente foi lá filmar, tentar buscar o máximo possível daquele fato que ocorreu com nossos irmãos quando foi chegado aqui, que morreram de febre amarela e... Fusão do som com som de música de folia de reis
	09:01 CORTE SECO para vários trechos do filme Bandeira sobre festa em aldeia Terena, parecido com festa de folia de Reis, pessoas orando e tocando instrumentos de percussão e sanfonas. Legenda: Bandeira/2011, coletivo terena de cinema, aldeia Buriti	
CENA 14 09:31	CORTE SECO para CLOSE na metade do rosto do Abrísio	- ...um dia eu vou fazer, se tiver uma oportunidade, aí o pessoal chegou aqui para fazer um filme, produção lá da RAI, da Itália, e começaram a procurar ator e atriz, ah, você, quero que você faça uma oficina. Como, que oficina?, eu pensei que era aquela oficina lá, tipo borracharia (risos)
	09:42 CORTE SECO para imagens iniciais do título do filme *BirdWatches* projetadas numa tela Legenda da imagem: Terra Vermelha	
	10:00 CORTE SECO para cena do longa-metragem *Birdwatches*	Menina: - Que isso?

	(Terra Vermelha): plano conjunto, duas garotas adolescentes de biquíni fumando maconha conversam com dois indígenas que estavam orando na beira do rio Legenda: Terra Vermelha/2—8, Gullane Filmes	Abrísio: - É um celular para falar com *Ñanderu* Menina zombando: - é um celular! Ah ah ah
	10:12 SEQUÊNCIA Adolescentes tiram roupa e entram de biquíni no rio, fumando maconha; jogam olhares sedutores e zombadores para Abrísio PLANO CONJUNTO, aparecem da mata moças indígenas para pegar água do rio	CORTE SECO, volta depoimento de Abrísio: - Aí comecei a entender o que era *set*, o que era produção, nem sei o que que acontecia atrás da câmera, ah, você fica parado, você faz aquilo, tal e tal, e atrás aquela correria danada, eu pensei os cara são louco! FUSÃO para voz de Eliane
CENA 15 11:00	CORTE SECO, CLOSE no rosto de Eliane	- Primeira oficina que eu participei foi o Vídeo Índio Brasil, Ava Marandu, e Terra Vermelha, foi o filme que eu participei, as oficinas que a gente fez só deixou a gente com mais esperança, mas, como a gente somos jovens que querem se envolver mais com isso, fazer seu filme, produzir seu material, então a gente não tem aqui equipamento, essas coisas, e a gente não tem onde pedir recurso, para os patrocinadores, que eles venham trazer projetos pra gente, na nossa comunidade
CENA 16 11:12	CORTE SECO para Terena Célio na frente de monitor	- Hoje nossa dificuldade aqui na aldeia é muito grande, a gente precisa mostrar a questão da agricultura, a questão fundiária, a questão da nossa cultura ... CORTE SECO para a fala de Eliane - … mostrar a maneira da vivência das pessoas aqui...
	11:17 CORTE SECO para CLOSE no rosto do Terena Célio com cocar e paramentado	
	11:21 CORTE SECO para trecho de filme de guarani tocando instrumento com arco e corda na boca (*guyrapa'i*) Legenda: Porahey/2010, Oficina Ava Marandu, aldeia Te'yikue	
CENA 17 11;33	CORTE SECO para rosto de Eliane	...a maneira que nós come, o que que nós come aqui, o que nós recebe na nossa aldeia, como que nós faz, o que que nós faz aqui, o que é mais importante para nós, ... 11:42 TRANSIÇÃO para música do ritual do filme *Kuñatai*. 11:55 TRANSIÇÃO para depoimento de Célio: - ...Falar do nosso artesanato, que a gente está buscando, a gente procura espaço para apresentar nossa dança, com esses adolescentes que nós temos aqui ...
	11:42 CORTE SECO para cena de filme com *Ñanderu* e *Ñandezy* orando, cantando e dançando em ritual com menino sentado Legenda: Kaiowá Kuñatai/2010, Oficina Ava Marandu, aldeia Panambizinho	
CENA 18 12:02	CORTE SECO para CLOSE no rosto de Célio	- Eu tenho procurado fazer isso, e a gente tem saído para vários lugar, mas não é muito bom só o pessoal ver só nossa dança, e tal e

	12:15 CORTE SECO para CLOSE no Gilmar tocando flauta de bambu dissonante, parecida com som do início	tal, eu vejo que tinha que ver nossa necessidade nessa área 12:15 TRANSIÇÃO para som de Gilmar tocando flauta de bambu
CENA 19 12:25	CORTE SECO para Trecho de filme com crianças brincando de cavalgar em cavalos de papelão Legenda: A dança do cavalinho/2010, aldeia Cachoeirinha 12:33 CORTE SECO para CLOSE no rosto de Eliana	Continua som flauta do Gilmar em *off* TRANSIÇÃO para fala de Eliana: - Eu queria que continuasse isso daí, né? Mas de repente acaba, né? Como que a gente vai viver como que a gente vai aprender mais, de repente acaba e a gente fica sem nada mesmo né? É aprendendo que a gente chega em algum lugar né?
CENA 20 12:42	CORTE SECO para CLOSE no rosto do Eliel	- Mas se não tem apoio, muitas vezes vira temporário, e muitas vezes os jovens se iludem com isso, não é?
	12:48 CORTE SECO para CLOSE no rosto de Abrísio 12:54 CORTE SECO para as mãos de alguém manipulando pequena câmera digital	- Tem muita molecada que se interessa muito, fica abandonado mesmo, é, falar a verdade mesmo, pega uma cachaça, vai para a cachaça...
	13:01 CORTE SECO para CLOSE em Danieli operando câmera e participando de uma oficina de vídeo 13:16 CORTE SECO para CLOSE no rosto de Danieli (cortando do nariz para baixo) Legenda: Danieli Alcântara, realizadora Terena, aldeia Buriti	- Todos esses projetos que vem, eles só acendem uma luz, para gente, e é uma luz que se acende e se apaga, porque? Por que ele só dá um inicio, só dá uma empolgação e depois frustra a gente, ele ensina a gente a gostar, a gente a querer fazer mais, a gente fica com vontade, para que? Para depois a gente ficar frustrado com tudo isso
CENA 21 13:25	CORTE SECO para CLOSE no rosto do Eliel	- Ninguém leva muito a sério, essa questão da mídia, mesmo, muito temporário, né, vem os projetos, anima o jovem, mas depois nunca mais volta, então isso às vezes deixa as pessoas muito desanimadas
CENA 22 13:42	CORTE SECO para CLOSE no rosto de Ambrósio	- Tem que continuar isso, tem de ter essa continuidade, e essa continuidade, esta continuando, devagar, mas é devagar que chega lá
CENA 23 13:49	CORTE SECO para CLOSE no rosto de Eliel 13:59 CORTE SECO PARA PLANO PRÓXIMO de Eliel junto de outro indígena assistindo monitor Legenda: Vídeo Índio Brasil / 2009 Campo Grande - MS	Precisa de formação técnica, precisa de compreensão da sua história, do seu contexto, da política, dos conhecimentos tradicionais
CENA 24 14:00	CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO de Iván Molina ministrando oficina com câmera para indígenas sentados dentro de uma *Ogapysy* 14:12 CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO de Iván dando aula ao ar livre CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO de Iván filmando em uma	Depoimento em espanhol de Iván Molina Legenda: - Dar continuidade a uma primeira capacitação, a possibilidade de ver o que produzem, como se expressam, como é a vida dos povos indígenas e essa mesma, ligada a outro elemento importante, e acredito que falta no momento, e é como

	mostra de fotos indígenas. IVAN faz uma PAN HORIZONTAL até apontar sua câmera para a câmera do cinegrafista que o esta filmando Legenda: Iván Molina, cineasta Quechua/Bolivia 14:23 CORTE SECO para CLOSE no rosto de Ivan Legenda: Ivan Molina. Cineasta Quechua/Bolívia	habitualmente, como o não indígena vê o indígena, creio que agora temos que ver como o indígena vê o não indígena a partir do vídeo
CENA 25 14:38	CORTE SECO para CLOSE no rosto Eliel 14:50 CORTE SECO para CLOSE em câmera filmando, set com crianças Legenda: Making of: A dança do cavalinho/2010, aldeia Cachoeirinha	- Por exemplo na questão da informática, nesta questão da expressão jornalística, nós necessitamos também de pessoas capacitadas para trabalhar a edição de cinema indígena, teatros, animações, e outras várias formas de expressão que fazem parte do nosso contexto TRANSIÇÃO para trilha sonora da animação em espanhol
	15:02 CORTE SECO para CLOSE rosto de Devanildo assistindo animação em um monitor, 15:14 CORTE SECO: plano geral, jovens indígenas paramentados dançando sendo filmados por outro indígena também paramentado	
CENA 26 15:21	CORTE SECO para CLOSE no rosto de Devanildo 15:31 CORTE SECO para TRAVELLING em indígena com câmera em *steadcam* filmando numa calçada de cidade	TRANSIÇÃO PARA depoimento de Devanildo com som de mata/grilos ao fundo: - As coisas vão evoluindo e a gente vai precisar também de material, de equipamento, de audiovisual, de uma ilha de edição, os cursos para serem feito 15:37 TRANSIÇÃO para depoimento de Abrísio: - A infraestrutura da tecnologia está...
CENA 27 15:40	CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO de Abrísio manipulando câmera digital simples 15:44 CORTE SECO para CLOSE no rosto de Abrísio	Continua depoimento de Abrísio: - ... está lá embaixo ainda, não está no nível das demais pessoas ai, e a tecnologia, por exemplo, você está querendo ensinar alguém, por exemplo tirar uma foto aqui não em equipamento!
CENA 28 15:56	CORTE SECO para CLOSE no rosto de Fabiane Legenda: Fabiane Duarte, realizadora Kaiowá, aldeia Guyra Roka	- As pessoas que mexem com a câmera, tem de ter uma câmera fotográfica ou uma câmera que filma todas as coisas que acontecem. Volta o som de flauta dissonante ao fundo 16:02 CORTE SECO para depoimento: - Se a gente tivesse câmera aqui, seria melhor ainda, a gente precisa muito de câmera aqui para filmar nosso trabalho Volta o som de flauta dissonante
	16:02 CORTE SECO para SUPER CLOSE na testa e olho (cortando do nariz para baixo) 16:06 CORTE SECO para cena de filme: PAN HORIZONTAL acompanhando ator que entra em barracão, caminha até balcão, pega rifle e sai dizendo "- Agora que índios vão se me pagar" Legenda: Guerreiro Guarani/2010, Ava Marandu, aldeia Guyra Roka	
CENA 29	CORTE SECO para sequência de "Guerreiro Guarani": PLANO GERAL fora de foco com imagem de alguém caminhando com rifle no	CORTE SECO para depoimento de Fabiane mesclado com sons de

16:26	campo 16:29 CORTE SECO, ator com rifle persegue e atira em mulheres e crianças que estão correndo 16:44 CORTE SECO: CLOSE no rosto de Fabiane que finaliza depoimento	flauta dissonante e pássaros: - Tá escrito assim no papel: diretrizes e direitos com os povos indígenas nas aldeias: em todas as aldeias diz que tem que ter uma câmera fotográfica, por causa que se acontecer alguma coisa eu tenho que gravar, tem de tirar foto, aí a pessoa tem prova de como que foi
CENA 30 16:47	CORTE SECO para CLOSE no rosto de Francismar (em alguns momentos parcialmente fora de campo) Legenda: Francismar Vilhalva, realizador Kaiowá, aldeia Guyra Roka	- Com a gravação já dá para mostrar um pouco pro governo, para que olhe um pouco mais ai
	16:57 CORTE SECO para CLOSE no rosto de Eliel (em alguns momentos parcialmente fora de campo)	- Precisamos de estrutura física, estrutura para a gente se estabelecer como realizador
CENA 31 17:08	CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO de cinegrafista indígena orientando indígena a manusear câmera 17:14 CORTE SECO para CLOSE no rosto de indígena olhando para o visor de uma filmadora Legenda: Vídeo Índio Brasil / 2008 Campo Grande MS 17:17 CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO de outro cinegrafista indígena orientando indígena a manusear câmera 17:21 CORTE SECO para CLOSE no rosto de indígena	- Porque vontade a gente tem, a gente tem muita disposição, a gente já teve várias oficinas básicas, que ensinou para gente o que é básico, para a gente fazer. Então a gente já tem tudo isso, a gente não quer continuar nesse básico. Lógico que a gente vai tentar disseminar esse conhecimento que a gente já tem. Mas a gente precisa levar isso adiante
CENA 32 17:32	CORTE SECO para PLANO CONJUNTO de jovens indígenas tocando violão Legenda: Orquestra Kaiowá, Vídeo Índio Brasil/2008	Som de violões executando a música “Mercedita” 17:42 Som de violões continua ao fundo em *off* com o depoimento: - A gente pode passar de novo para as crianças, mostrar o que é, que na realidade, hoje em dia as crianças nem sabe mais o que é isso, não é? 17:50 FADE OUT/IN trilha sonora dos trechos dos filmes exibidos
	17:43 CORTE SECO para CLOSE no rosto de Danieli Alcântara 17:50 CORTE SECO para PLANO CONJUNTO Legenda: Jerosy Puku / 2010 Ava Marandu Aldeia Panambizinho	
CENA 33 18:03	CORTE SECO para CLOSE no rosto de Danieli, cortado abaixo do nariz 18:09 CORTE SECO para *Making off* de filme não identificado em aldeia Terena com PAN HORIZONTAL em indígena tocando flauta doce e rezador tocando *takuapu* 18:16 CORTE SECO para SUPER CLOSE em olho de ancião Legenda: Mauricio Pedro	Quando morre um ancião, morre com ele as histórias, e a gente não pode deixar isso acontecer mais no nosso meio indígena, a gente precisa documentar isso, arquivar isso em vídeo, porque isso serve como documento na escola, como material didático, os professores utilizam isso, passam esse conhecimento pros alunos. Esses alunos futuramente serão disseminadores desse conhecimento, dessa história, e a gente não pode deixar isso morrer
	18:16 CORTE SECO para SUPER CLOSE nos olhos e nariz do idoso Maurício Pedro Legenda: Maurício Pedro	Ancião falando na língua Terena: - Antigamente, no começo era de cavalo mesmo

CENA 34 18:35	CORTE SECO para CLOSE no rosto de indígena que continua o depoimento	- Também a gente queria ter mais essa coisa para gente filmar e fotografar também, que hoje em dia o pessoal nem sabe o que é que é isso, não é?
	18:44 CORTE SECO para CLOSE em mãos quebrando sementes sobre uma pedra CLOSE no rosto de Eliane	TRANSIÇÃO para depoimento de indígena: - Eu acho que o governo poderia dar mais oportunidade para nós que somos indígenas irmos buscar esse recurso, nessa questão, buscar ação para nossa comunidade jovem
CENA 35 19:03	CORTE SECO para CLOSE no rosto de Eliel	- Ter uma linha de política de financiamento, uma linha regular de financiamento de projetos para os indígenas
	19:13 CORTE SECO para CLOSE nas mãos operando câmera fotográfica digital simples avançando fotos no display 19:20 CORTE SECO para vários TAKES de PLANO CONJUNTO com senhora envolta por crianças operando computador CORTE SECO para CLOSE no rosto de Eliana	- Então, às vezes eles esquecem a gente, eles trazem uma coisa, enchem a gente de esperança e depois vão embora. Então desse lado, o governo deve estar consciente de que quando ele manda o projeto ou ele abre a porta para as comunidades buscarem recurso, acho que ele tem de entregar na mão dos indígenas, não é?
CENA 36 19:34	CORTE SECO para CLOSE nos braços do Gilmar operando um computador Mac 19:39 PAN por mesa de edição com fitas mini-DV empilhadas, identificadas com nomes dos projetos: VIB (Vídeo Índio Brasil) 2010, PNUD, AVA MARANDU. Vários TAKES com PLANOS DETALHE dos nomes dos projetos nas lombadas das fitas Mini-DV	- Se coloca um projeto, mas não levando em consideração a especificidade. Porque, se lança um edital de projeto, por exemplo, lança para todas, e o indígena tem de se adaptar a esse edital, muitas vezes não faz parte da sua realidade, algumas exigências, ...
CENA 27 20:00	CORTE SECO para PLANO GERAL FECHADO em CONTRA-PLONGÉE de estrada de terra com ciclista indígena seguindo devagar, distanciando-se da câmera, olhando para os lados a procura de algo FADE OUT	Segue depoimento de Eliel: - ...e fica difícil para a comunidade indígena pegar esses projetos e fazer a sua realidade. -Volta som de flauta dissonante do início.
CENA 38 20:29	FADE IN em fogueira fora de foco Vários cortes secos em sequência: 20:38 CLOSE na fogueira em foco 20:46 PLANO PRÓXIMO em PLONGÉE de alguém com pá e foice manipulando um vasilhame de cerâmica que está sendo cozido numa churrasqueira improvisada no chão 20:57 CLOSE em peixe grelhado numa fogueira sendo cortado 21:16 CLOSE no rosto de indígena comendo peixe 21:20 PLANO MÉDIO de criança sorrindo e pulando em câmera lenta (SEGUNDO SORRISO DO FILME) 21;31 PAN VERTICAL e CLOSE de jovem indígena paramentado e	O fogo é o elemento. Ele faz parte da existência de todos os seres, não é. E é necessário, o calor, sinônimo de vida, existência, de luta, de persistência, e de luz. O fogo faz com que se aqueça toda a família, mas também, nesse momento ocorre a educação indígena, a educação tradicional, e a relação tradicional de uma família em uma casa. Ele faz cozinhar todos os elementos, faz preparação dos alimentos, a culinária tradicional. Isso significa que o fogo representa uma família. Porque sempre tem aquelas lenhas mais grossas e as mais finas, não é? Aquela lenha mais grossa, ela permanece nela a brasa acesa, mesmo que aparentemente o fogo está apagado. E a gente reflete isso no nosso movimento. Hoje parece que essa

	com rosto demonstrando seriedade 21:39 CLOSE no rosto de idoso sério, depois de um tempo abre um sorriso feliz e aparecem dentes visivelmente cariados 21:54 CLOSE em fogueira 22:04 CLOSE no rosto de Eliel que segue depoimento	questão da mídia, essa discussão, essa formação, essa perspectiva, que construíram em relação a nós, muitas vezes, aparentemente acabou, mas ainda está nesta brasa acesa, escondida. E nós precisamos retomar, fazer com que essa brasa acenda a labareda do fogo, para que retome, esquentar toda a família dos realizadores, retomar de novo toda a luta. Reconstruir o objetivo, porque muitas vezes a gente, com muita luta, muita dificuldade, as pessoas vão desanimando, mas existe ainda a brasa que é a base de todo fogo. E isso é uma lição para nós, porque os indígenas sempre foram assim, aparentemente parecem exterminados, acabados, muita dificuldade, resistiram durante os quinhentos anos… 22:21 FADE IN sons de mata, grilos e cantos de crianças indígenas dançando ao redor da fogueira seguem junto de depoimento de Eliel - ... E assim a gente tem experiência nisso. A esperança é que move muito a realidade, os sonhos, não é? Se nós não tivermos uns sonhos, não temos porque existir. O sonho faz com que a realidade se construa. Segue som de crianças cantando felizes ao redor da fogueira
	22:25 PLANO GERAL com várias crianças e jovens dançando e pulando de mãos dadas ao redor de grande fogueira em câmera lenta levantando poeira, perde foco, FADE OUT	
CENA 39 23:12	FADE IN PIP com imagem de indígena operando uma câmera Legenda: Em memória de Zenildo FADE OUT	-
CENA 40 23:22	FADE IN PIP com imagem de Kiki em CONTRA-PLONGÉE cantando FADE OUT	Solo *a cappella* de bela canção em Guarani que segue até o final
	23:29 Créditos finais: Um filme de Nataly Foscaches e Gilmar Galache Produção: Buena Onda Marginal Clube Tradução Guarani: Eliel Benites Realização: ASCURI Facilitador: Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – PNUD/Brasil Apoio: Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas – NEPPI Ponto de Cultura Teko Arandu Fórum de Discussão sobre a inclusão digital nas Aldeias – FIDA Agradecimentos: Antonio Brand, Renata Oliveira Costa, Ambrósio Vilhava, Nelson Conscianza, Dona Auta Guimarães, Fábio	

	Conscianza Verga, Valdemir Vieira, Carlos ko Dias, Iván Molina Imagens adicionais: Acervo Vídeo Índio indígena Brasil, Acervo Avá Marandu, Coletivo Terena de Cinema Realizadores indígenas: Abrísio Silva Pedro, Ademilson Conscianza Verga, Gilmar Galache, Adelise Mari Vilhalva, Fábio Conscianza, Josemar Vilhalva, Sidivaldo Júlio Raimiundo, Marlinho Vilhalva, Franscismar Vilhalva, Eliel Benites, Elivelton Kaiowá, Tatiane Benites, Celio da Silva Reginaldo, Djalma Benites Kaiowá, Eliane Juca da Silva, Fabiane Duarte, Oderlinho Vilhalva, Laerte Pereira Albuquerque, Daniel Alcântera, Ivanusa Silva Pedro, Edson Vogarin www.ascuri.org	
	24:04 Na última cena, os versos finais da bela canção de Kiki são repetidos em português:	Pãi chiquito que nos ensina a cantar e dançar O nosso *Ñanderu* Ele reza pra chover, batizar as crianças Agora ele se foi, ele se foi Descansar para sempre Para sempre Para sempre Para sempre...

FONTE: O autor. Revisão de tradução: Daniela Jorge João. Revisão de decupagem: o autor e Daniela Jorge João. Revisão ortográfica: Eliane da Silva.

APÊNDICE B – DIVISÃO EM CENAS: *"YVY REÑOI,* SEMENTE DA TERRA"

QUADRO 2 – DIVISÃO DO FILME "*YVY REÑOI*, SEMENTE DA TERRA" EM CENAS

CENA	IMAGEM	SOM
CENA 1 00:00	PLANO GERAL a partir da janela de um grande avião em voo com a asa em primeiro plano sobre região de campos e algumas matas ciliares no horizonte Letreiros: CAMPO GRANDE – MS JUNHO 2016	Música orquestral
CENA 2 00:05	CORTE SECO para PLANO GERAL da escada de avião pousado em aeroporto. J. Messias B. rapidamente desce a escada e cumprimenta aeroviários	Barulho de turbinas de avião em funcionamento mixado com coro de apoiadores e fanáticos gritando palavras de ordem de apoio
CENA 3 00:08	CORTE SECO para PLANO FECHADO em J. Messias B. caminhando pelo pátio do aeroporto dando depoimento para a câmera	Multidão de apoiadores e fanáticos gritando palavras de ordem com barulho de turbinas e com depoimento para câmera: - Chegando em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, é, dois dias aqui, conversando com a população, dizer né, que o Brasil tem cura, dá para a gente buscar uma maneira de salvar o nosso Brasil, eu sei que 2018 está muito longe ainda, mas a gente vai aguentar se Deus quiser, tá ok? esse povo maravilhoso e temos tudo aqui que nenhum país do mundo tem. Valeu? Um abraço aí!
CENA 4 00:36	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO FECHADO em apoiadora que recepcionou o líder no aeroporto com legenda.	Multidão de apoiadores fanáticos gritando palavras de ordem com barulho de turbinas e com depoimento para câmera: - Mito, a gente tá esperando você em 2018, a gente acredita em você, e não acredita na mídia comprada.
CENA 5 00:44	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO FECHADO em outra apoiadora que recepcionou o líder no aeroporto com legenda	Coro de apoiadores fanáticos gritando palavras de ordem com barulho de turbinas e com depoimento para câmera: - Ele é o cara! Eu vou votar nele para Presidente se Deus quiser!
CENA 6 00:46	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL do Hall do aeroporto com PAN HORIZONTAL que mostra centenas de apoiadores pulando, gritando, palavras de ordem e acenando bandeiras	Multidão de apoiadores fanáticos gritando palavras de ordem com barulho de turbinas

CENA 7 00:54	CORTE SECO para PLANO MÉDIO com CÂMERA NA MÃO em CONTRA-PLONGÉE de J. Messias B. com megafone, sentado nos ombros de apoiadores com dezenas fanáticos, discursando para a turba	Grupo de apoiadores fanáticos gritando palavras de ordem mixado com barulho de turbinas e com discurso: - É meu compromisso agora de campanha, já que estamos no estado aqui, que o agronegócio fala alto, pode ter certeza, a partir de 2019 o cartão de visita do produtor rural para o MST vai ser um cartucho 765... Interrompido por gritos de “mito!”, louvações e delírio da multidão 01:28 Acordes de teclado ao fundo
CENA 8 01:30	CORTE SECO para Tela escura com legenda lado esquerdo da tela: “ALDEIA TEI'YKUE CARAPÓ-MS. À 297 km de campo grande, fazendeiros da região formaram uma milícia armada e atacaram as retomadas kaiowá e guarani de Tei'ykue encorajados cinco dias após a visita de Bolsonaro a capital. O resultado foi a morte do agente de saúde Clodiodi Aquileu Rodrigues de Souza, uma criança atingida na barriga com munição letal e vários professores feridos com bala de borracha.”	Acordes iniciais de teclado de: "Guerra (É a guerra neguinho)” de MC Marechal
CENA 9 01:52	Tela escura	Acordes iniciais de teclado de: "Guerra (É a guerra neguinho)” de MC Marechal
CENA 10 01:57	CORTE SECO para PLANO SEQUÊNCIA com CÂMERA NA MÃO PLANO GERAL de inúmeros indígenas em pasto, desarmados, e em pânico, alguns paramentados, outros indígenas com paus nas mãos, apontando algo no céu, PAN VERTICAL mostra indígenas acenando apavorados para um helicóptero 02:33 CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL em pasto mostra dezenas de caminhonetes ao fundo e fumaça vinda do lado direito da tela, a câmera vai se deslocando para o lado esquerdo onde é possível ver duas pessoas em cima da caminhonete se aproximando e fumaça de tiros	Barulho de helicóptero MIXADO com vozes de indígenas em português e guarani e com "Guerra (É a guerra neguinho)” de MC Marechal: “Eu vejo a multidão de cego só crescendo olho na terra Querem as joias da coroa, forças, fronteiras se alteram Geral quer ser rei, conspiram pro tempo que não espera Impérios caem com novos reis, os tempo passam a ser de guerra Rua sangra, tensão triplica, eu vi camisa com desenho do mundo escrito Isso aqui é de quem se antecipa Eu incorporo o Sun-Tzu bolação vietnamita Osama Bin que dinamita os bucha que desacredita Gritaria, choradeira, tiro, cheiro, desespero Se entregaram, desistiram, meus irmão escreveram Na calada, somos rato, rap é o eco dos bueiros Geração nos ouviram e os que não podiam ter rádio, leram Os que não sabem ler me viram, distinguiram o coração Mensagem clara de que a tropa precisa ta em formação Precisa da informação, mas precisa pra que no fim

		Possa provar que as bala vindo não estão tão perdidas assim É a guerra, neguinho! Pronde correr não tem Fumaçou, ouço chamar meu nome, não vejo ninguém Vários sumiram, famílias tão sem notícia Mancha vermelha nas de cem e envelope na mão do polícia” FADE OUT
CENA 11 02:54	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO com indígena paramentado, de boné, óculos escuros e camuflado em PRIMEIRO PLANO narrando a dinâmica dos ataques sofridos	Depoimento do indígena em Guarani: Legenda: - O ataque começou 10:10 da manhã, la na baixada - Cortaram o arame passaram com a pá carregadeira. Foram nessa direção e começaram a soltar fogos de artifício - E ao mesmo tempo que soltavam um fogos, atiravam com armas de fogo. - Nós fomos até lá perto, onde meu filho quase foi atingido. - Fomos recuando para trás bem devagar assim que percebemos o tiroteio mesmo, - Aqui começou o tiroteio, indo daqui para lá. - Nós não corremos, ficamos aqui até às 14:30, desdas 10 horas da manhã. - Simão foi atingido aqui, perto da criança de 10 anos. - Só que… do lugar em que o carro estava atiraram na gente. - Esse disparo que atingiu a criança também era para me atingir. Eu sai da direção do tiro que acertou a barriga da criança
	03:04 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO com indígena apontando com as mãos onde começou o ataque	
	03:12 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL no descampado com dezenas de caminhonetes ao fundo	
	03:20 ZOOM em caminhonete branca onde se vê pessoa em pé na carroceria, mascarada e vestida de preto atirando	
	03:25 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL no descampado com dezenas de caminhonetes, pistoleiros caminhando pelo pasto em direção aos indígenas, fumaça de tiros	
	03:31 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CONTRA-PLONGÉE do indígena prosseguindo o depoimento	
	03:32 CORTE SECO, CONTRA-PLONGÉE de indígena de perfil mostrando onde foi o tiroteio, CLOSE nos colares que ele está usando	
	03:55 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL das caminhonetes no pasto com fumaça de tiros ao fundo	
CENA 12 04:00	CORTE SECO para PLANO GERAL em CONTRA-PLONGÉE com pedaços de motocicleta destruída e incendiada em PRIMEIRO PLANO e indígenas adultos e crianças ao fundo	Depoimento do indígena em Guarani: Legenda: - Quebraram todas as motos, olha aí, depois atentaram fogo nelas. - Olha aqui a do meu parceiro. - Aí acertaram o Simião também, que é o meu cunhado
	04:06 CORTE SECO para PLANO GERAL em CONTRA-PLONGÉE com pedaços de motocicleta destruída e incendiada em PRIMEIRO PLANO, acampamento e indígenas adultos e crianças ao fundo	

CENA 13 04:17	CORTE SECO para CONTRA-PLONGÉE em PRIMEIRO PLANO no do indígena que segue o depoimento	Depoimento do indígena em Guarani: Legenda: - Foi o japonês que acertou todos nós
CENA 14 04:21	CORTE SECO para PLANO GERAL com CÂMERA NA MÃO mostrando pasto onde uma retroescavadeira passa por cima das motos e recua, e indígenas em desespero tentando se aproximar, alguns com capacete nas mãos	Mulher indígena gritando desesperada em idioma guarani Homem gritando em português: - Deixa!, Deixa, deixa!
CENA 15 04:34	CORTE SECO para PLANO AMERICANO de indígena atrás de porteira de madeira dando depoimento explicando dinâmica do ataque	Depoimento do indígena em Guarani: Legenda: - Então primeiro o japonês apontou pra gente lá embaixo daquela árvore - Então eu estava aqui eles pensavam que eu estava armado mas eu não tinha nada. - De la, ele mirou para certar minha cabeça, mas eu baixei e pegou aqui. - No segundo tiro, eles gritaram para acertar na minha cabeça, mas acertou aqui. - E no 3º tiro, gritaram para acertar na minha perna, aí pulei para trás, e pegou aqui”
	04:40 CORTE SECO para PLANO CONJUNTO com CÂMERA NA MÃO com outro cinegrafista com mochila nas costas e CÂMERA NO TRIPÉ em PRIMEIRO PLANO filmando o indígena que dá o depoimento, atrás da porteira de madeira que o salvou dos tiros	
	04:50 CORTE SECO novamente para PLANO AMERICANO de indígena atrás de porteira de madeira dando depoimento explicando dinâmica do ataque e mostrando as marcas de tiro nos mourões da porteira de madeira onde ele se protegeu	
CENA 16 05:08	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL em pasto de corpo de indígena baleado sendo carregado por outros quatro. TRAVELLING acompanhando grupo com o corpo e se deslocando por estrada de terra batida	Som de tiros e pessoas caminhando no pasto Barulho de retroescavadeira manobrando Voz de mulher apavorada em guarani
	05:34 CORTE SECO para PLANO GERAL onde é possível ver muita fumaça no horizonte, casebres com telhados de palha, motos destruídas, câmera volta para indígena baleado sendo levado.	
CENA 17 05:41	CORTE SECO para PAN VERTICAL com PLANO GERAL mostrando o céu e vai se deslocando levemente para uma estrada de terra batida onde é possível ver fumaça no horizonte e diversos indígenas atônitos espalhados pela área	Vozes de indígenas conversando em Guarani
CENA 18 05:52	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO CONJUNTO noturno de indígena furioso, conversando com policiais e sendo aclamado por outros indígenas. Um dos policiais está filmando-o com um celular e tenta interrompê-lo.	- Essa é decisão do meu povo: nós vamos trazer o corpo Que fazer o velório nesta fazenda. Gritos dos indígenas. - E a gente vai velar aqui Policial interrompe a fala do indígena:

		- Agora deixa eu falar, combinado não é esse... Indígena interrompe fala do policial: - Pela justiça! Gritos de apoio dos indígenas.
CENA 19 06:14	CORTE SECO para PRIMEIRO PLANO de indígena com rosto borrado por *pixels* dando depoimento.	Depoimento do indígena em Guarani: Legenda: "- Ficamos assustados Por que atiraram para cima da gente e começaram a gritar - Foi quando me acertaram com uma bala de borracha mas estava de jaqueta - Na hora não senti, mas quando estava correndo começou a arder muito. - Eu pensei que fosse bala de verdade Quando vi meu parceiro caído no chão já morto - Era o Clodiodi, que caiu na nossa frente e começou a chorar
	06:26 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL com vários Indígenas conversando entre bicicletas, moto e automóvel	
	06:31 CORTE SECO para PLANO FECHADO de indígenas perfilados cantando, dançado e tocando *mbarakás* em cerimônia do velório de Clodiodi	
	06:38 CORTE SECO para CÂMERA NA MÂO em PLANO ABERTO com muitos Indígenas paramentados em cerimônia ritual do velório de Clodiodi	- Foi Quando percebi que os fazendeiros não vieram conversar mas sim para matar - Começaram a xingar a gente. - Vou mostrar para vocês o lugar aonde me acertaram com a bala de borracha"
	06:53 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO ABERTO em PLONGÉE de indígenas colocando caixão de Clodiodi na carroceria de caminhonete branca da SESAI-MS cercados por uma multidão	
	07:10 CORTE SECO para CLOSE nas costas de indígena que está narrando o ataque erguendo a camiseta e mostrando ferimento de bala de borracha na região da costela. PAN VERTICAL até CLOSE no rosto do indígena com rosto borrado por *pixels* que segue depoimento narrando o ataque	- Aí, foi aqui que me acertaram. - Eu estava com Jaqueta e como muitas roupas Por baixo. - Quando saímos de lá, o clodiodi já estava caído morto. - E uma criança baleada
	07:38 CORTE SECO, para PLANO GERAL de rua de terra batida onde caminhonete da SESAI-MS leva o caixão com bandeira do Brasil manchada de vermelho tremulando e segue para o enterro de Clodiodi, com centenas de Indígenas acompanhando.	- Ai os fazendeiros queimaram nossas motos, não foi falado isso na mídia. - Todas as mídias na televisão no jornal disseram que Clodiodi morreu atropelado. - Nunca existiu isso como pode ser atropelado com dois tiros no corpo ? - Tinha professores atingidos todos que estava aqui viram como foi a atuação dos pistoleiros para atirar nos indígenas. - Como se fosse um… nem mesmo com cachorro faz isso. - Eles fizeram isso com a gente"
	08:00 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em TRAVELLING em PLONGÉE acompanhando sombra de indígena paramentado caminhando em estrada de chão batido seguindo o cortejo	
	08:06 CORTE SECO em PAN HORIZONTAL acompanhando caminhonete da SESAI-MS com centenas de indígenas seguindo o	

	cortejo e filmando	
CENA 20 08:13	CORTE SECO para PLANO GERAL em pasto com Indígena em PRIMEIRO PLANO começando a cavar uma cova cercado por vários indígenas	Canto tradicional kaiowá (*MBORAHEI KAIOWA*)
	08:16 CORTE SECO para PLANO GERAL com CÂMERA NA MÃO de rezadores kaiowá caminhando em cortejo por estrada de chão batido em direção à câmera	
	08:34 CORTE SECO para PLANO GERAL em pasto com dois Indígenas em PRIMEIRO PLANO continuando a cavar a cova cercado por vários indígenas	
CENA 21 08:43	CORTE SECO para PLANO GERAL com CÂMERA EM TRIPÉ de indígena paramentada segurando um pilão em PRIMEIRO PLANO dando depoimento com várias indígenas ao redor, totalmente desesperada pela morte do irmão. CLOSE nos rostos tristes de várias indígenas.	Depoimento da indígena em Guarani: Legenda: - Dor, eu estou sentindo desesperada com o que aconteceu com a minha mãe (pausa para choro) Clodiodi era uma pessoa querida no meio da gente, eu trabalhava com ele Esses dias ele disse que a gente ia morrer por essas terras aqui. E vocês irão dizer: ele morreu por causa da terra, agora ele está enterrado lá
CENA 22 09:18	CORTE SECO para CÂMARA EM TRIPÉ com PLANO FECHADO em outra indígena com o rosto pintado fazendo declaração com outras indígenas acompanhando ao fundo,	Depoimento da indígena em Guarani: Legenda: - Estamos em guerra contra os fazendeiros! Estamos guerreando contra os fazendeiros! Porque matou nosso irmão lá, derramou muito sangue Por isso estamos aqui
CENA 23 09:29	CORTE SECO para CÂMARA EM TRIPÉ com PLANO FECHADO em indígena com adereços na cabeça bastante indignado fazendo depoimento	Depoimento de indígena em Guarani: Legenda: -Isso aqui é nosso!!! Essa terra, essa terra é nossa!!! Tem a mesma cor da minha pele
	09:38 CORTE SECO para PLANO GERAL do campo com imenso pasto e videastas indígenas apoiados numa cerca em PRIMEIRO PLANO	- Porque essa terra é nossa, Guarani kaiowá e de várias etnias, dos povos indígenas
	09:49 CORTE SECO para PLANO GERAL do campo com imenso pasto e indígenas cavalgando sem sela	- Essa terra não é apenas a minha, mais de todos guarani kaiowá
	09:58 CORTE SECO para CÂMARA EM TRIPÉ com PLANO	- Nos morremos aqui, por causa da nossa terra e vamos ficar aqui. Porque essa terra é nossa, dos Guarani Kaiowá

	FECHADO em indígena com adereços na cabeça, bastante indignado continuando seu depoimento	
CENA 23 10:02	CORTE SECO para CLOSE em PLONGÉE para grande pilão macerando farinha, com a voz da indígena muito brava discursando	Discurso de indígena em Guarani: Legenda:- Fazendeiro entrou na nossa terra, eles roubaram a gente; - E agora mataram um de nossa família então retomamos nossa terra. - Nos, meninos e meninas nos juntamos de coração unido para sermos vitoriosos. Com esperança para ter justiça, pela criança que o fazendeiro matou. Não é verdade minha gente ???? (Gritos de apoio e aplausos) - Estamos aqui para requerer nossa terra! Nós podemos ir pra lá ou pra cá. Aqui muita gente já foi morta, porque os não indígenas são fortes. - Os não indígenas vêm aqui e atiram na gente. Muitas famílias nossas se feriram. Muitas de nossas crianças se feriram, esta é a nossa grande preocupação. - Muitas das nossas famílias foram atingidas. - E com os ruralistas não acontece nada, eles não se machucam e estão todos bem. - Eles tem arma e atiram para cima da gente. - Os fazendeiros dizem que nós temos armas e jogam a culpa na gente. - E os fazendeiros saem livres. - Nós temos somente *guyrapara* (cacetete). Temos somente *mbaraka* e o *xiru* (cruz) - Desse modo que lutavam nossos antepassados - E até hoje seguimos dessa forma, levando para frente
	10:07 CORTE SECO para CLOSE no rosto e mãos das indígenas manipulando o pilão	
	10:11 CORTE SECO para PLANO CONJUNTO com CÂMERA NA MÃO de indígena perfilada muito brava discursando cercada de inúmeras outras indígenas e crianças	
	10:25 CORTE SECO para PLANO CONJUNTO com CÂMERA NO TRIPÉ com a mesma indígena continuando o discurso	
	10:34 CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO com CÂMERA NA MÃO de crianças e mulheres indígenas que estão ouvindo o discurso	
	10:40 CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO com CÂMERA NA MÃO de outras crianças, jovens e mulheres indígenas que também estão ouvindo o discurso com casebres ao fundo	
	10:46 CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO com CÂMERA NA MÃO de crianças perfiladas que continuam ouvindo o discurso com motocicleta e casebre ao fundo	
	10:52 CORTE SECO para PLANO FECHADO com CÂMERA NA MÃO de anciãs paramentadas em PRIMEIRO PLANO e jovens mulheres indígenas e casebre ao fundo que continuam ouvindo o discurso	
	10:58 CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO com CÂMERA NA MÃO e CLOSE em anciã paramentada com crianças e mulheres indígenas desfocadas ao fundo que estão ouvindo o discurso	
	11:04 CORTE SECO para PLANO CONJUNTO com CÂMERA NO TRIPÉ da mesma indígena que continua muito brava discursando cercada de inúmeras outras indígenas e crianças	
	11:15 CORTE SECO para PLANO GERAL com dois indígenas paramentados e mascarados e com arco e flecha conversando	

	11:21 CORTE SECO para PLANO PRÓXIMO com CÂMERA NA MÃO de crianças perfiladas que continuam ouvindo o discurso com motocicleta e casebre ao fundo	- Estamos aqui por causa das nossas crianças que perdemos, retomar nosso lugar de volta . - E agora nós vamos, não é certo minha gente??? (Gritos de aprovação e aplausos) -Nós vamos como guerreiros!!! Vitoriosos com a força kaiowá e guarani FADE IN mixando *Mborahei Kaiowa* (Canto tradicional)
	11:29 CORTE SECO para PLANO GERAL com barraca de lona mal ajambrada em PRIMEIRO PLANO e família indígena na frente da barraca	
	11:35 CORTE SECO para PLANO CONJUNTO com CÂMERA NO TRIPÉ da mesma indígena que continua muito brava encerrando o discurso cercada de inúmeras outras indígenas e crianças	
CENA 24 11:45	CORTE SECO para PLANO MÉDIO com grupo de indígenas dançado e cantando e outros sentados sobre cerca ao fundo vigiando	TRILHA SONORA: (*Mborahei Kaiowa*) canto tradicional
CENA 25 12:01	CORTE SECO para PLANO AMERICANO em CONTRA-PLONGÉE de indígena paramentado e com arco e flecha discursando extremamente indignado	Discurso de indígena em Guarani: Legenda: - Eu não sairei daqui, aqui estarei que é minha antiga morada seguindo rastros do meu avô. Tenho que cumprir isso é assim deve ser. - Na antiga morada novamente, estou aqui até esse momento, tendo muitos plantio em pouco tempo. - Estão ouvindo meus irmão e irmãs? (Aplausos).
	12:17 CORTE SECO para PLANO GERAL com crianças brincando em riacho em primeiro plano no rio.	
	12:22 CORTE SECO para PLANO FECHADO em PLONGÉE de roça indígena.	
CENA 26 12:28	CORTE SECO para CLOSE em rosto de menina indígena paramentada que toma bebida em cuia, com outras jovens correndo em pasto ao fundo	Discurso de anciã indígena em Guarani: Legenda: -Nós não iremos sair daqui, aqui é nossa terra. Somos felizes, eu já tenho roça e criação. - Sou feliz com meus filhos, e com meu Povo. E nós não iremos mais sair porque essa terra nos pertence, é nossa mesmo! - Eu, meus filhos, animais de estimação e minhas galinhas - Não iremos mais sair daqui porque a terra é nossa! A aqui é a terra do meu povo! FADE IN mixando *Mborahei Kaiowa* (Canto tradicional)
CENA 27 13:03	CORTE SECO para PLANO GERAL de terreiro de fazenda com indígenas paramentados dançando ao centro	TRILHA SONORA (*MBORAHEI KAIOWA*) cantos tradicionais FADE OUT
CENA 29 13:28	CORTE SECO para PLANO AMERICANO com Eliel paramentado com cocar e camiseta da ASCURI em primeiro plano e matas e riacho ao fundo, discursando com fala mansa, calma e professoral	Discurso do Professor Doutor Eliel em Guarani: Legenda: - Esta retomada da nossa Terra, é de todos Rezadores, companheiros e professores. Devemos usar de novo nossa terra,

	13:37 CORTE SECO para PLANO CONJUNTO de dezenas de indígenas paramentados sorrindo de mãos dadas em círculo dançando e cantando o *Guaxiré*	Mas do nosso jeito. Usando a terra para viver como antigamente, na felicidade. Dançado e cantando para trazer de volta nossa floresta, nossos animais. O peixes, os pássaros e todos os catetos, Veados. Para voltar tudo de novo. Para viver em paz, porém do nosso jeito! FADE OUT de *Mborahei Kaiowa* MIXADO com FADE IN de "Guerra (É a guerra neguinho)" de MC Marechal: "Meu sorriso de demônio, whisky nas ferida Eu sou a guerra, entendo a porra da vitória mais que a vida Por que a dor é minha amiga, meu ódio é meu ombro diz: Encosta aqui vem, princesa, que hoje eu te faço feliz."
	13:42 CORTE SECO para PLANO AMERICANO com Eliel paramentado com cocar e camiseta da ASCURI em primeiro plano e matas e riacho ao fundo, que continua discursando com fala mansa, calma e professoral	
	14:06 CORTE SECO para Tela escura	TRILHA SONORA: "Guerra (É a guerra neguinho)" de MC Marechal: "Em dobro o que o inimigo quer, sem arrependimento Quer me matar? Eu faço tu sentir isso por dentro!"
CENA 29 14:13	14:14 CORTE SECO para PLANO GERAL de estrada de chão batido com centenas de pessoas ao longo da estrada, moto em primeiro plano ao lado de duas viaturas policiais seguidas por fila com dezenas de veículos que atravessam em diagonal da esquerda para direita.	TRILHA SONORA "Guerra (É a guerra, neguinho)" de Mc marechal: "Cada vez que eu rimo ponho a minha alma em todas partes da letra Como se escrevesse nos teus cornos com a ponta da baioneta É a guerra, neguin, nós somo a guerra, neguin Vivemo a guerra, neguin Sofremo a guerra, neguin, Nós somo a guerra, neguin Vivemo a guerra, neguin Sofremo a guerra, neguin, Nós somo a guerra, neguin…"
	14:23 CORTE SECO para PLANO GERAL de pasto com indígena com arco e flecha de costas em primeiro plano	
	14:27 CORTE SECO em sincronismo com acordes da trilha sonora para PLANO FECHADO em viatura da polícia incendiada	
	1429 CORTE SECO em sincronismo com acordes da trilha sonora para PLANO FECHADO na parte traseira de viatura da polícia incendiada	
	14:30 CORTE SECO em sincronismo com acordes da trilha sonora para PLANO FECHADO em carreta com enorme colheitadeira na carroceria, ambas incendiadas,	
	14:31 CORTE SECO em sincronismo com acordes da trilha sonora para PLANO FECHADO em criança em cima da bicicleta com camiseta camuflando o rosto e com um olhar corajoso	
	14:34 CORTE SECO em sincronismo com acordes da trilha sonora para PLANO CONJUNTO de três indígenas paramentados	

	expressando raiva e tristeza	
	14:35 CORTE SECO em sincronismo com acordes da trilha sonora para PLANO GERAL de fazenda com indígena com rosto camuflado por camiseta em primeiro plano, balançando a cabeça em sinal afirmativo com o verso “Nós somos a guerra neguinho”.	
CENA 30 14:41	CORTE SECO para TELA ESCURA com legenda no lado esquerdo inferior da tela: "Nos anos que se sucederam, novos ataques foram registrados em todo Mato Grosso do Sul. Agora a violência tende a aumentar Nossa luta segue.”	TRILHA SONORA: versos finais de “Guerra (É a guerra, neguinho)” de Mc marechal em FADE OUT: “Um só caminho, progresso, respeito atitude, salve todos irmãos do Brasil”
	14:50 CORTE SECO para TELA ESCURA com legenda no lado direito superior da tela: "Um filme dirigido e produzido coletivamente por ASCURI sob orientação de ATY GUASU” Logomarca da ASCURI no lado direito no meio da tela.	

FONTE: O autor. Decupagem: Fernanda Aureliano Linhares. Revisão de tradução e decupagem: Daniela Jorge João. Revisão ortográfica: Eliane da Silva.

APÊNDICE C – DIVISÃO EM CENAS: *"TA`ANGA YMÃ* - IMAGENS NUNCA MORREM"

QUADRO 3 – DIVISÃO DO FILME "*TA`ANGA YMÃ* - IMAGENS NUNCA MORREM" EM CENAS

CENA	IMAGEM	SOM
CENA 1	00:00 Tela escura com logo: esboço do Mapa de MS preenchido com: "Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc"	-
	00:03 Tela escura com as logos: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul; Governo do Estado de MS; Pátria Amada Brasil Governo Federal	-
	00:06 Tela escura com logo: LadraK	-
	00:10 Tela escura com logo: ASCURI	-
CENA 2 00:13	Título: *TA'ANGA YMÃ* imagens nunca morrem	FADE IN; Canção "Casa de Nora" do LP Casa de Bonecas de Tom Zé
CENA 3 00:19	PLANO SEQUÊNCIA com CÂMERA NA MÃO em CONTRA-PLONGÉE – TRAVELLING da esquerda para direita dentro de carro em movimento, CONTRA-PLONGÉE de placas e letreiros de grandes empresas do agronegócio e armazéns em rodovia da região de Dourados, MS	TRILHA SONORA: Canção "Casa de Nora" do LP Casa de Bonecas de Tom Zé com ruído de tráfego em rodovia ao fundo: "Sobre o abismo pairava Deus. O homem era um dos aliados..."
	00:31 CORTE SECO para PLANO SEQUÊNCIA com CÂMERA NA MÃO em TRAVELLING da direita para a esquerda dentro de carro em movimento por avenidas de Dourados, MS, mostrando outdoors, populares, carros, grandes caminhões, motociclistas, carretas, placas de trânsito, grandes armazéns de empresas do agronegócio.	Continuação da canção "Casa de Nora" com ruído de tráfego em rodovia ao fundo: "… seus. Era de se ver, Era de se ver. Mas Nora ignora os poderes reais, O chicote, a espada e suas leis morais. Era de se ver, Era de se ver..."
	00:56 CORTE SECO para PLANO SEQUENCIA com CÂMERA NA MÃO em TRAVELLING da esquerda para direita dentro de carro em movimento por avenidas de Dourados, MS, mostrando trabalhadores da limpeza pública de uniforme cor laranja trabalhando no acostamento da rodovia em PRIMEIRO PLANO e indústrias do agronegócio ao fundo	Continuação da canção "Casa de Nora" do LP Casa de Bonecas de Tom Zé com ruído de tráfego em rodovia ao fundo: "… e quando decide escrever o seu próprio roteiro, quebrar as correntes

		do secular...”
	01:08 CORTE SECO para PLANO SEQUENCIA com CÂMERA NA MÃO em TRAVELLING da direita para esquerda dentro de carro em movimento por avenidas de Dourados, MS, mostrando indústrias do agronegócio, fumaça subindo ao céu, trânsito, postes, placas. TILT seguindo a fumaça subindo ao céu até encontrar um avião monomotor sobrevoando a cidade; TRAVELLING em CONTRA-PLONGÉE acompanhando voo do monomotor da direita para esquerda até ele desaparecer no horizonte coberto por dois grandes troncos de árvore que entram em primeiro plano da esquerda para direita	Continuação da canção “Casa de Nora” com ruído de tráfego em rodovia ao fundo: “… cativeiro, Então ela pede às forças do sangue valia E logo a sala se torna, da sua pessoa, vazia. Na hora em que Nora sai, bate a porta abre-se um vão, o céu quase aborta A lei que era morta, cai no porão.”
CENA 4 01:45	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL de estrada de terra cercada por capim com PAN HORIZONTAL em enorme treminhão de transporte de cana-de-açúcar, da direita para esquerda até passar em frente a câmera em PRIMEIRO PLANO	Ruído de motor de caminhão se aproximando
CENA 5 01:58	CORTE SECO PARA para PLANO SEQUENCIA com CÂMERA NA MÃO em TRAVELLING da esquerda para direita, dentro de carro em movimento mostrando visão panorâmica de canavial	CORTE SECO para silêncio e ruído do vento quase imperceptível ao fundo
	02:10 CORTE SECO para PANORÂMICA de enormes silos de armazenagem de grãos do agronegócio cercados por cerca de arame farpado	Continuação de silêncio e ruído do vento quase imperceptível ao fundo
CENA 6 02:23	CORTE SECO para PLONGÉE com CLOSE no chão de terra, TILT lento para cima até mostrar os pés de indígenas tocando *Takuapu* (instrumento de percussão feito por bambu)	FADE OUT no ruído do vento CORTE SECO para canto guarani percussivo com *Takuapu* e *Mbarakas* (*MBORAHEI*) KAIOWA E GUARANI
	02:38 CORTE SECO para CLOSE em primeiro plano do perfil da *Ñandesy* Dona Alda que está cantando, e tocando um *mbaraka* e na outra mão um *takuapu*	Cantos (*Mborahei*) Kaiowa e Guarani
	02:46 CORTE SECO para CLOSE em PLONGÉE dos pés de anciã e *takuapu* sendo percurtido no chão.	Cantos (*Mborahei*) Kaiowa e Guarani

	02:54 CORTE SECO para PLANO AMERICANO em CONTRA-PLONGÉE mostrando a anciã e mulher indígena paramentadas cantando e tocando *Mbaraka e Takuapu*	Cantos (*Mborahei*) Kaiowa e Guarani
	03:01 CORTE SECO para CLOSE em CONTRA-PLONGÉE em câmera lenta de Dona Alda cantando e tocando o *Mbaraká* FADE OUT	Cantos (*Mborahei*) Kaiowa e Guarani
CENA 7 03:07	Tela escura com título: Aty Guasu Kaiowá e Guarani Passo Piraju, MS- 2011 FADE OUT	Cantos (*Mborahei*) Kaiowa e Guarani FADE OUT
CENA 9 03:15	FADE IN PLANO CONJUNTO em PAN HORIZONTAL de interior de acampamento de inúmeros indígenas abrigados da chuva	Vozes ao fundo e barulho de chuva
	03:37 CORTE SECO para PLANO CONJUNTO com CÂMERA NA MÃO de várias barracas de lona preta sob chuva intensa. Indígenas caminham ao fundo	Vozes ao fundo e barulho de chuva intensa
	03:44 CORTE SECO para CLOSE com CÂMERA NA MÃO de primeiro plano de criança sorrindo.	Vozes ao fundo e barulho de chuva intensa
	03:53 CORTE SECO para PLANO CONJUNTO com CÂMERA NA MÃO de barracas com lona preta	Vozes ao fundo
	03:56 CORTE SECO para CLOSE com CÂMERA NA MÃO de primeiro plano de dois indígenas improvisando montagem de barraca com lona preta	Vozes ao fundo
	04;07 CORTE SECO para PLANO MÉDIO de barracos cobertos por lona preta ou palha e indígenas e crianças ao fundo.	Vozes ao fundo
CENA 10 04:12	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE em *mbaraka* sendo percurtido por *Ñanderu* paramentado, câmera circula ao redor do indígena em sentido horário mantendo-o em primeiro plano e ao fundo surgem diversos indígenas chegando ao ATY GUASU carregando bolsas e mochilas, caminhando em direção ao rezador com poucas construções de alvenaria, casebres com telhado de palha e barracas de lona preta espalhadas ao fundo	Indígena inicia cantos (*Mborahei)* guarani-kaiowa
	04:42 CORTE SECO para PLANO MÉDIO com os indígenas recém-	Indígenas cantando (*Mborahei)* kaiowa-guarani

	chegados cantando e tocando *mbaraká*	FADE OUT
	(04:57) CORTE SECO para PLANO CONJUNTO em dois indígenas recém-chegados que estavam tocando o *mbaraká,* param e começam um diálogo	Diálogo em Guarani (tradução Elemir Soare Martins): “- Tá como vocês estão? - Que bom recebê-lo vocês,” Gargalhadas “- Não posso ficar louca por vocês ah ah ah”
	05:02 CORTE SECO para PLANO MÉDIO com lideranças indígenas se cumprimentado sorridentes e felizes.	Vozes ao fundo
CENA 11 05:06	CORTE SECO para PLANO GERAL com casa de alvenaria simples e automóvel Brasília em segundo plano, PAN HORIZONTAL da direita para esquerda mostrando outro automóvel Fusca, alguns casebres, indígenas conversando e crianças brincando.	Vozes ao fundo
	05:21 PLANO GERAL de casarão de madeira coberto por telha de fibrocimento com dezenas de indígenas em fila na frente e ao redor	Vozes ao fundo
	05:27 CORTE SECO para PLANO CONJUNTO e TRAVELLING de pessoas em fila com pratos na mão ao lado do casarão.	Vozes e gargalhadas ao fundo, ruídos de pratos e talheres
	05:36 CORTE SECO para CLOSE casal de anciões indígenas alegres se alimentando numa mesma panela.	Vozes ao fundo, ruídos de pratos e talheres
	05:43 CORTE SECO para PRIMEIRO PLANO no interior do casarão mulheres indígenas servindo comida às pessoas.	Vozes ao fundo, ruídos de pratos e talheres
CENA 8 06:00	CORTE SECO para PLANO MÉDIO em CONTRA-PLONGÉE de Caixa d’água com logo da FUNASA e com faixa dependurada na cerca que protege a caixa d’água com a frase: “BASTA DE VIOLÊNCIA! DEMARQUEM NOSSAS TERRAS. EXIGIMOS RESPEITO”	Vozes ao fundo. FADE OUT FADE IN: Início de discurso de liderança em Guarani (tradução Elemir Soare Martins):
	06:05 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE em duas indígenas se abraçando e ouvindo o discurso	
	06:14 CORTE SECO para CLOSE na mão de *Ñandesy*	“-Então não tem cabeça, não tem (*Aty Guasu*). Cabeça somos nós, só assim os não indígenas não terão força sobre nós, por que se tiver apenas uma pessoa que tem entendimento e os não indígenas chegarem até ele, e ele não saberá como resolver irá falar que o fulano sabe”.
	06:18 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO PRIMEIRO PLANO em indígena paramentado com outro indígena fora de foco ao fundo caminhando em direção a câmera	

	06:27 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO PRIMEIRO PLANO em um casal de indígenas paramentados	Som de *mimby* solo de melodia tradicional kaiowa-guarani segue mixado ao fundo acompanhando o discurso: "-Assim como no *Aty Guasu* são bastante pessoas para se levantar, como vereador mesmo disse que devemos levantar um documento que irá servir para todos nós indígenas. Como disse essa parte os não indígenas e essas partes como estou dizendo o conselho são (*Ñanderu*)."
	06:36 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE de mulher indígena fora de foco	
	06:40 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO CONJUNTO com indígena paramentado e enrolado em cobertor próximo a fogueira no primeiro plano e em segundo plano outros conversando e ao fundo, barracas de lona preta	
	06:44 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL com primeiro plano de fogueira acesa e, ao fundo, dois indígenas trabalhando com enxadas ao lado de casebre	
	06:51 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PAN de crianças correndo em volta da fogueira	
	06:58 CORTE SECO para PLANO GERAL com casarão de madeira na lateral esquerda e três construções de alvenaria ao fundo com as crianças e cão brincando	
CENA 9 07:09	CORTE SECO com CÂMERA NA MÃO em CLOSE em alguns indígenas com adornos de pena na cabeça prestando atenção em discurso	Início de discurso de outra liderança em Guarani (tradução Elemir Soare Martins): "-Ontem foi passada uma lista, e vamos esperar e assim como os mais velhos irão morrer e nunca será aprovado esse documento, temos que nós apressar e estamos sofrendo muito e os branco estão judiando nossas terras e isso que eu tenho para dizer ao comunidade." Aplausos
	07:12 CORTE SECO com CÂMERA NA MÃO em CLOSE em *Ñanderu* paramentado, com crianças brincando ao fundo. TILT lentamente para baixo mostrando detalhes dos adornos até CLOSE no *Xirú* (cruz)	
	07:20 CORTE SECO com CÂMERA NA MÃO em CLOSE no indígena que está fazendo o pronunciamento	
	(07:37) CORTE SECO com CÂMERA NA MÃO para CLOSE em adorno com penas que está na cabeça de uma mulher indígena	
CENA 10 07:40	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO FECHADO em outro indígena fazendo o pronunciamento, com vários outros ao fundo ouvindo atentos.	Início de discurso de outra liderança em Guarani (tradução Elemir Soare Martins): "-Quem sabe fazemos um ou quatro até mesmo cinco retomada no mesmo dia, então dessa forma eles vão se acelerar particularmente,
	07:53 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO FECHADO em um casal ouvindo o pronunciamento	

	07:54 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE em uma indígena com uma cuia de tereré ouvindo o pronunciamento, leve PAN horizontal coloca em foco ao fundo policial federal com câmera que também filma o evento, e outro policial de costas se afastando	cada um quer entrar nas suas terras e vamos organizar para entrar em nossas terras e ficar num lugar, assim como esse *Aty Guasu*.”
	08:04 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE em *Mbaraká* segurado por indígena paramentado	
	08:05 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE em indígena paramentado circunspecto. 08:09 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO CONJUNTO e leve PAN revelando diversos indígenas atentos ouvindo o pronunciamento	
CENA 11 08:18	CORTE SECO para PLANO GERAL com CÂMERA NA MÃO e barracos ao fundo e em PRIMEIRO PLANO uma criança empurrando uma bicicleta na lama, leve PAN HORIZONTAL para direita acompanha a criança, e surgem outros indígenas e barracos na lama	Início de discurso de outra liderança em Guarani (tradução Elemir Soare Martins): “-Vamos fazer retomada como tem saído lá na mata não sabemos como eles estão me lembro em (*Ypo’i*) dessa forma somos historiadores e lá onde estão nosso patrício ficaram cinco dias sem comer nada e apenas comeram (*mbokaja aky*) eles comeram aquele dia (*nhande ru*) no trabalho eles fizeram *(jeroky*) ali pode ser (*haguaicha ombo piro’y*) e colocou na frente de nós todos os detalhes só assim todos nós terá suas crenças e temos que levar adiante, sem a autoridade não somos nada como no atual vemos que os brancos nem passa informações pela televisão os que são bons do nosso lado, eles dão mais informações que estamos passando fome, somos malandros, somos drogados, esses são as informações que mais passam no noticiários de televisão, e só criticam nós invés de passar que indígenas são trabalhadores de lavouras, e tem capacidade de administrar suas próprias terras e ao contrário dos que passam as informações. Temos que tomar cuidado, nós indígenas queremos entrar numa empresa para trabalhar como foi dito na noite passada, alguns brancos nós querem ajudar a entrar numa empresa para trabalhar, poucas os não indígenas que dão oportunidade para nós e que gostam de nós e eles querem trabalhar com nós.”
	08:26 CORTE SECO para PLANO AMERICANO em outra criança acompanhada em leve PAN HORIZONTAL para direita	
	08:30 CORTE SECO para PLANO GERAL com barracos de lona e automóveis ao fundo e indígenas paramentados caminhando em direção a câmera	
	08:40 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLONGÉE para CLOSE em três crianças sentadas folheando um papel, leve PAN HORIZONTAL para direita acompanha a criança menor que está andando	
	08:45 CORTE SECO com CÂMERA NA MÃO para CLOSE nos pés de rezador kaiowá paramentado, TILT para cima detalhando vestimenta e adereços do *Ñanderu*	
	08;58 CORTE SECO para PLANO CONJUNTO em PLONGÉE de vários indígenas vestindo blusas ou enrolados em cobertores ouvindo o pronunciamento	
	09:O5 CORTE SECO com CÂMERA NA MÃO para CLOSE na liderança que está fazendo o pronunciamento, com boina cobrindo	

	as orelhas e enrolada em cobertor	
CENA 12 09:23	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO PRÓXIMO do rosto de três mulheres indígenas ouvindo o pronunciamento	Início de discurso de outra liderança em Guarani (tradução Elemir Soare Martins): "- A minha fala e sobre o primeiro temos que construir uma casa de reza, através do nosso costume, tem que ter (*ogã jekutu*) temos que ter nossa roças, ou nosso próprio alimentos. Queremos celular, caminhão e dinheiro, muita das vezes pensamos muito alto. Primeiramente os governos eles cobram da gente, eles não querem que tenhamos nosso território, por que através de nós fazemos produção e conseguimos o que queremos e principalmente criação de animais.".
	09:30 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO PRÓXIMO de várias pessoas ouvindo o pronunciamento	
	09:33 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO PRÓXIMO de várias pessoas ouvindo o pronunciamento	
	09:39 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO PRÓXIMO de várias pessoas ouvindo o pronunciamento	
	09:46 CORTE SECO para PRIMEIRO PLANO de indígena de perfil lendo publicação com vários indígenas e barracão ao fundo	
	09:49 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO com CLOSE no rosto da liderança que está fazendo o pronunciamento	
CENA 13 09:59	CORTE SECO com CÂMERA NA MÃO com PLANO PRÓXIMO em PLONGÉE em liderança mulher discursando com vigor com outros indígenas ao fundo	Início de discurso de outra liderança em Guarani (tradução Elemir Soare Martins): "- Eu venho falar através desse *Aty Guasu* como sou mais velha e tenho total experiência e estou lutando pelas crianças e tenho forças e ânimo para lutar e entra nessa guerra, Meus filhos sabem ler e escrever e não estão praticando seus estudos e seus costumes, eu mesmo que não estudo e não sei ler mas uso meus costumes e crenças.
CENA 14 10:24	CORTE SECO para PLANO CONJUNTO de indígenas paramentados e agasalhados em pé e sentados ouvindo os discursos	Início de discurso de outra liderança em Guarani (tradução Elemir Soare Martins): "- Os brancos querem comprar nossas terras e essas terras são nossas mesmo e eles só querem dar dinheiro um ao outro e não fazem das nossas terras tradicional como queremos e não e só eles que tem que decretar aquele projeto que temos que conversar a questão da nossa terras como o vereador mesmo disse temos que ver aonde que estão prejudicando nós, aonde que vai ser bom para nós, eu me preocupo muito como vão ficar nosso território e estou pensando assim como no (*kurusu amba*) e está dessa forma aquele *Tekoha*."
	10:32 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO para PLANO AMERICANO de *Ñanderu* paramentado e com *Xiru* e vários *Mbarakás* dependurados	
	10:36 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO com CLOSE em PLONGÉE de mãos com *Xiru e Mbaraká*	
	10:44 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE de indígena com uma cuia de tereré mão	

	10:52 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO com CLOSE em PLONGÉE de mãos com *Xiru e Mbaraká*. TILT para cima mostra *Ñanderu* sentado paramentado CLOSE no rosto do rezador	
CENA 15 11:13	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO com PLANO CONJUNTO de vários indígenas paramentados, sentados e em pé, alguns enrolados em cobertores ouvindo outro pronunciamento	Início de discurso de outra liderança em Guarani (tradução Elemir Soare Martins): "- Porque para nós para chegarmos, os agente de saúde e os professores, vereador, liderança temos que perguntar para cada um e devemos cumprimentar a cada um, temos que estar juntos para termos forças contra esses fazendeiro e contra ministério público, unidos teremos mais força sobre a Funai, para levantarmos e levaremos na frente e se nós depender dele falaram que irão resolver só ano que vem." FADE IN de Música percussiva com *mbaraká*s e cantos (*MBORAHEI*) kaiowa-guarani
	11:19 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em SUPERCLOSE em PAN HORIZONTAL de detalhe de uma flecha	
	11:24 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO CONJUNTO de várias pessoas sentadas ouvindo o discurso e barracas de lona ao fundo, PAN HORIZONTAL para direita mostra outros indígenas e não indígenas ao redor	
	11:33 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE de indígena paramentado com uma cuia de tereré mão	
	11:36 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE na liderança que está fazendo o pronunciamento	
CENA 15 11:45	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO CONJUNTO dentro de barracão onde três mulheres servem comida para fila de indígenas que está no lado de fora da janela	Música percussiva com *mbaraká*s e cantos (*MBORAHEI*) kaiowa-guarani
	11:54 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO CONJUNTO e leve PAN HORIZONTAL para direita mostra indígenas enfileirados com pratos na mão esperando para serem servidos	Música percussiva com *mbaraká*s e vozes (*MBORAHEI*) kaiowa-guarani
	11:56 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE de indígena com adereços na cabeça andando com o prato de comida	Música percussiva com *mbaraká*s e vozes (MBORAHEI) kaiowa-guarani
	12:03 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CONTRA-PLONGÉE em PLANO AMERICANO de crianças na fila sorrindo e policial de costas ao fundo	Música percussiva com *mbaraká*s e vozes (*MBORAHEI*) kaiowa-guarani
	12:07 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO CONJUNTO com vários indígenas tentando levantar um tronco de árvore	Música percussiva com *mbaraká*s e vozes (*MBORAHEI*) kaiowa-guarani
	12:12 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE mãos de	Música percussiva com *mbaraká*s e vozes

	indígena com prato de comida, TILT para cima mostra detalhes dos adereços com os quais está paramentada e um belo sorriso	(*MBORAHEI*) kaiowa-guarani
	12:20 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO AMERICANO em PLONGÉE de ancião com adereços indígenas na cabeça se alimentando e segurando um *mbaraká*	Música percussiva com *mbaraká*s e vozes (*MBORAHEI*) kaiowa-guarani
	12:24 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em uma mulher e um homem abraçados se alimentando, sorrindo e olhando para a câmera, mulher faz sinal de positivo com a mão direita com casebres e indígenas ao fundo	Música percussiva com *mbaraká*s e vozes (*MBORAHEI*) kaiowa-guarani
	12:27CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO FECHADO em CONTRA-PLONGÉE de indígena de boné e óculos na contraluz com a mão no peito	FADE OUT de Música percussiva com *mbaraká*s e vozes (*MBORAHEI*) kaiowa -guarani
CENA 16 12:37	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO e PAN HORIZONTAL para direita acompanhando homem de costas caminhando para frente com indígenas ao fundo junto de construção de alvenaria da SESAI-MS	Início de discurso emocionado de outra liderança em Guarani (tradução Elemir Soare Martins): "- (*Aju aro hasy)* sofro aos meus 76 anos de idade (*nhanderu kuera*) a vontade que tenho de reviver todos que estão mortos para se ajoelhar e lutarmos novamente, com o coração apertado que falo que não há como trazer de volta esses guerreiros. Vocês que estão aqui de presente ficarão no lugar deles, antes de nós vocês chegaram na luta assim como nós chegamos, estou na frente de vocês e estarei ao lado de vocês para guerrearmos juntos." (Aplausos ao longo das falas)
	12:42 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE em indígena ouvindo o pronunciamento	
	12:47 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE em um casal ouvindo o pronunciamento	
	12:52 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PAN HORIZONTAL de várias pessoas ouvindo o pronunciamento	
	12:57 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE na liderança que está fazendo o pronunciamento com voz emocionada levanta a mão para cima ZOOM IN no rosto dele	
	13:00 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE em indígena com a cabeça baixa e adereços na cabeça	
	13:08 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE em indígena paramentado, ouvindo emocionado o pronunciamento com a mão nos olhos segurando lágrias	
	13:14 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE em uma mulher emocionada quase chorando ouvindo o pronunciamento	

	13:17 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE de Mbaraká	
	13:21 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE na liderança que faz o pronunciamento emocionada com voz chorosa	
CENA 17 13:29	CORTE SECO com CÂMERA NA MÃO para CLOSE no rosto de outra liderança que discursa com touca preta na cabeça e vários indígenas assistindo ao fundo	Início de discurso emocionado de outra liderança em Guarani (tradução Elemir Soare Martins): “- Nosso território e os moradores nunca falam em federativa, e nunca irão falar que somos lutadores, e a nossa área e aproximadamente em MS são 3 milhões de 327 mil hectares…” Em língua portuguesa: “Mexeu com gaúcho você diabo cutuca com vara curta”
CENA 18 14:06	CORTE SECO para CÂMERA FIXA em PLANO MÉDIO dentro de ônibus com vários indígenas sentados aguardando a partida	Vozes de pessoas conversando
CENA 17 14:27	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando frente de passeata de multidão de indígenas adultos, anciões e crianças, acompanhados de não indígenas apoiadores da causa, boa parte paramentados e portando cartazes e panfletos, manifestando-se caminhando e discursando em megafone em uma das pistas das avenidas principais de Dourados, MS, enquanto o trânsito flui na pista contrária; leve PAN HORIZONTAL para direita acompanha a manifestação, observada por populares e funcionários do comércio	Ruídos de trânsito mixado com discurso de liderança com megafone em passeata: "- Um número maior de indígenas portanto nós estamos nos manifestando mais uma vez no qual nós estamos sofrendo muito por falta de educação de qualidade, saúde de qualidade, onde nós somos também desrespeitados, ninguém mais respeita os indígenas. Por isso estamos mais uma vez aqui"
	14:40 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma passeata	
	14:47 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma passeata	
	14:53 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando dois cartazes carregados pelos indígenas onde se lê: "3° encontro continental Guarani - Pelo território e autonomia de nossos povos – Campanha Povo Guarani Grande Povo"; e no segundo : "Tetá Guarani, Tetá Tuicháva, Povo Guarani, Grande Povo, Pueblo Guaraní, Gran Pueblo – Bolívia, Paraguay, Brasil, Argentina"	

	15:00 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma passeata com rezadoras tocando mbarakás e cantos rituais	Ruídos de trânsito mixado com (*MBORAHEI*) cantos kaiowá-guarani
	15:09 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma passeata com indígenas tocando *mbarakás* e cantos rituais	Ruídos de trânsito mixado com (*MBORAHEI*) cantos kaiowá-guarani
	15:13 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma passeata com várias mulheres e crianças com adereços indígenas na cabeça, e um cartaz escrito "Chega de enrolação Queremos demarcação – Tekoha Kurussu Ambá"	Ruídos de trânsito mixado com (*MBORAHEI*) cantos kaiowá-guarani
	15:25 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma passeata com vários indígenas e apoiadores segurando um cartaz escrito “Nós Kaiowá de Tekoha Panambi Douradina Queremos nossa área tradicional de volta!”	Ruídos de trânsito mixado com (*MBORAHEI*) cantos kaiowá-guarani
	15:26 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma passeata com vários indígenas e apoiadores segurando um cartaz escrito “Nós Kaiowá de *Tekoha* Panambi Douradina Queremos nossa área tradicional de volta!” e criança paramentada com rosto sério olhando para câmera segurando cartaz da campanha “Povo Guarani, Grande Povo! Movimento pela vida, terra e futuro”, lançada em 2007 (quatro anos antes dos eventos documentados no filme)	Ruídos de trânsito mixado com (*MBORAHEI*) cantos kaiowá-guarani
	15:40 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando trecho da parte de traz da mesma passeata onde é possível ver uma viatura da Guarda Municipal de Dourados	Ruídos de trânsito mixado com (*MBORAHEI*) cantos kaiowá-guarani
CENA 18 15:47	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO FECHADO em CLOSE de indígena paramentado tocando *mbaraká* em outro trecho da mesma passeata, leve PAN HORIZONTAL mostra as pessoas seguindo a manifestação, várias com feição triste e cara de choro	Ruídos de trânsito mixado com discurso de liderança com megafone em passeata: “- Nós indígenas povo Kaiowá Guarani e a favor da vida nós sempre nós sempre queremos a vida a vida da natureza Muito indígena morrendo tem muito indígena morrendo
	16:06 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com indígenas seguindo adiante tocando *mbarakás*	

	enquanto liderança discursa com megafone	
	16:10 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO mostrando mesma manifestação. Leve PAN HORIZONTAL para direita mostra as pessoas seguindo a manifestação paramentadas tocando *mbarakás*	
	16:15 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO FECHADO em PLONGÉE mostra indígenas pelas costas segundo na mesma manifestação	
	16:19 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO FECHADO mostra indígenas carregando faixa na mesma manifestação	
	16:24 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO PRÓXIMO em CÂMERA LENTA foca em uma criança segurando pedaço de pão	
	16:27 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com liderança feminina caminhando com microfone na mão discursando	
	16:32 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE em criança indígena na mesma manifestação TILT para baixo em CÂMERA LENTA até CLOSE nas mãos dela que seguram pequeno *takuapu* e cartaz da campanha “Povo Guarani Grande Povo”	Ruídos de trânsito mixado com (*MBORAHEI*) cantos kaiowá-guarani e com discurso de liderança com megafone distante e ininteligível de liderança feminina com megafone em passeata
	16:43 CORTE SECO para CÂMARA NA MÃO, TILT para cima em CÂMARA LENTA e em CLOSE de uma criança com feição séria, quase entristecida	Ruídos de trânsito mixado com (*MBORAHEI*) cantos kaiowá-guarani e com discurso de liderança com megafone distante e ininteligível de liderança feminina com megafone em passeata
	16:50 CORTE SECO para CÂMARA NA MÃO em CONTRA-PLONGÉE em CÂMARA LENTA e em CLOSE de ponta de uma lança transpassando o cartaz da campanha “Povo Guarani, Grande Povo” com fachada de empresa do comércio de Dourados, MS, ao fundo	Ruídos de trânsito mixado com (*MBORAHEI*) cantos kaiowá-guarani e com discurso de liderança com megafone distante e ininteligível de liderança feminina com megafone em passeata
CENA 19 17:02	CORTE SECO para CLOSE em liderança com microfone na mão e cartaz “Povo Guarani, Grande Povo!” ao fundo segurado por apoiador não indígena na mesma manifestação. Leve PAN	Ruídos de trânsito mixado (*MBORAHEI*) cantos kaiowá-guarani e com discurso de liderança com megafone em passeata: “- Justiça! Justiça! Justiça! Justiça!,

	HORIZONTAL a direita acompanha mesma passeata	Queremos nossa terra! Queremos nossa terra! Justiça! Justiça! Justiça! Justiça!, Queremos nossa terra! Queremos nossa terra!" Educação! Educação! Educação! Saúde! Saúde!
	17:09 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com indígenas pelas costas paramentados tocando mbarakás em PRIMEIRO PLANO e carro de som ao fundo	
	17:12 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com mulheres indígenas tocando *mbaraká* e gritando palavras de ordem	
	17:17 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com PRIMEIRO PLANO em bebês e mulheres indígenas por detrás	
	17:20 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com CLOSE em mulher indígena paramentada com bebê no colo	
	17:25 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO mostrando outro trecho da mesma manifestação com CLOSE em rosto de indígena que aponta arco e Flecha em direção à Câmara Municipal de Dourados, MS que aparece ao fundo enquanto veículos circulam pela outra pista da avenida	
	17:25 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO mostrando outro trecho da mesma manifestação com PLANO FECHADO no mesmo indígena do TAKE anterior com arco e Flecha na mão agora apontando para o cinegrafista, e com indígenas e populares próximos de fachada de lojas do comércio de Dourados, MS, ao fundo	
	17:33 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com indígenas entristecidos caminhando em PRIMEIRO PLANO, alguns com feição chorosa	
	17:39 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO FECHADO na altura dos pés por detrás dos indígenas que seguem caminhando na mesma manifestação, boa parte com calçados	

	precários, sandálias, alguns descalços	
	17:42 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com grandes lojas de comércio de DOURADOS, MS, ao fundo	
CENA 20 17:52	CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com fachada de agência bancária de DOURADOS, MS, ao fundo. Acompanhando a manifestação outros cinegrafistas também registram o evento.	Ruídos de trânsito mixado com discursos de várias lideranças com megafone no final da passeata: "… Primeiramente eu quero agradecer a grande luta do Guarani e Kaiowá, principalmente *Aty Guasu*, que lutam por terra e por seus direitos. É um povo que luta de profundo conhecimento, há mais de 500 anos vem lutando pelo seu direito. Sabemos que o país não conseguiu matar o povo que já existia aqui, mas agora sabemos que temos direitos que precisam ser cumpridos e por isso estamos aqui. … Vamos chegar! Daqui a pouco a gente esta falando as nossas reivindicações aí na FUNAI, vamos fazer uma grande festa …. Quero agradecer ao povo que está aí na frente olhando a nossa manifestação por que nós somos o verdadeiro brasileiro legítimo desta terra. Nós chegamos aqui primeiro que Cabral, primeiro que os portugueses... nos somos os Guarani e Kaiowá … e estamos vivos … (mixado com outros trechos de discursos) … vamos convidar as autoridades que estão aqui… … porque qualquer mecanismo de indenização seja feita após a identificação da Terra Indígena que o Conselho Nacional de Justiça através da comissão criada para a questão indígena do Mato Grosso do Sul se empenhe para a imediata solução da Terra Indígena. Como conclusão das identificações, indenizações das áreas em demarcação. Por fim, semeiem as nossa terras sagradas para renascer a esperança de alcançarmos a Terra sem Males. O movimento indígena entende que a solução da terra indígena deve se dar conforme os princípios constitucionais, e que qualquer mecanismo de indenização seja feita após a identificação da terra indígena. Que o Conselho Nacional de Justiça, através da comissão criada para a questão indígena do Mato Grosso do Sul, se empenhe para a imediata solução da Terra Indígena, com conclusão das identificações e indenizações das áreas e demarcação".
	18:04 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com indígenas pelas costas paramentados em PRIMEIRO PLANO e enormes placas e letreiros do comércio de Dourados, MS no alto ao fundo	
	18:11 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com indígenas paramentados em PRIMEIRO PLANO e lojas do comércio da avenida ao fundo CLOSE no rosto de inúmeros indígenas paramentas que passam pela câmera	
	18:19 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com indígenas pelas costas paramentados em PRIMEIRO PLANO tocando *mbarakás*, cantando e caminhando com coqueiros da avenida de Dourados, MS no alto, ao fundo	
	18:32 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com indígenas paramentados tocando *mbaraka*s, *takuapus* e cantando em PRIMEIRO PLANO, caminhando em direção a câmera e enormes placas e letreiros do comércio de Dourados, MS, no alto ao fundo, leve PAN HORIZONTAL para direita mostra detalhes dos paramentos	
	18:42 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com indígenas paramentados tocando *mbaraka*s e	

	takuapus e carregando Xirus em PRIMEIRO PLANO	
	18:46 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com indígenas paramentados tocando *mbaraka*s e *takuapus*	
	18:53 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em *Xiru* depositado no chão em PRIMEIRO PLANO	
	18:58 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando outro trecho da mesma manifestação com indígenas paramentados carregando cartazes, tocando *mbaraka*s e *takuapu*s deixando a frente do prédio da FUNAI em direção a câmera	
	19:05 CORTE SECO para CLOSE em pedestal de estatueta com a identificação: “Prêmio Direitos Humanos 2010” que está sendo segurada pelas mãos de *Ñanderu* seu Getúlio. TILT para cima mostra detalhes da estatueta e dos paramentos do rezador que toca seu *mbaraká*	
	19:19 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO CONJUNTO em CONTRA-PLONGÉE com três indígenas paramentados segurando cartazes, cantil, *mbaraka*s e *takuapus* em PRIMEIRO PLANO ouvindo pronunciamento da mesma manifestação	
	19:24 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE com lenta PAN HORIZONTAL para direita mostrando CLOSES de diversos indígenas tocando *mbaraka*s na mesma manifestação	
	19:31 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE com lenta PAN HORIZONTAL para esquerda mostrando PLANOS PRÓXIMOS de diversos indígenas tocando *mbaraka*s e segurando cartazes ouvindo discursos na mesma manifestação	
	19:35 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostrando diversos indígenas prestando atenção nos discursos da mesma manifestação	

	19:39 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE com indígenas paramentados ouvindo os pronunciamentos em PLANO AMERICANO com indígenas, populares e trânsito de automóveis ao fundo na mesma manifestação	
	19:42 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CLOSE no rosto de indígena paramentado e concentrado que segura lança bem a frente de seu rosto na mesma manifestação	
	19:46 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PAN HORIZONTAL para direita em CLOSE de *Xirus* colocados no chão a frente de indígenas na mesma manifestação	
	19:51 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLONGÉE com CLOSE em *Xirus* colocados no chão mostrando detalhes deles, próximo aos pés de diversos indígenas que participam da mesma manifestação	
	19:54 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO mostra trânsito da avenida e o motorista de uma caminhonete preta olhando fixo para a manifestação	
	19:59 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO mostra trânsito da avenida com manifestante distribuindo panfletos	
	20:03 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO mostra participantes da manifestação de costas assistindo os pronunciamentos com pessoa de jaqueta com logo da Polícia Federal em PRIMEIRO PLANO	
	20:06 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO CONJUNTO de mulheres indígenas com bebês participantes da manifestação sentadas no chão em PRIMEIRO PLANO	
	20:11 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO PRÓXIMO de indígena participante da manifestação lendo panfleto com outros assistentes ao fundo	
	20:13 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE mostra participantes da manifestação	

	assistindo os pronunciamentos, alguns deles aparentam serem policiais	
	20:20 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em PLANO GERAL FECHADO em PLONGÉE e leve PAN HORIZONTAL mostra participantes da manifestação paramentados e com *mbarakás* ouvindo os discursos	
	20:27 CORTE SECO para CÂMERA NA MÃO em CONTRA-PLONGÉE com CLOSE na logomarca da FUNAI e PAN HORIZONTAL para direita mostra o letreiro: “FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO Administração Executiva Regional do Cone-Sul/MS”	
CENA 21 20:40	CORTE SECO para Tela escura com o título centralizado em letras brancas: Aty Guasu Kaiowá e Guarani Retomada Passo Piraju Crystalina MS 2011 FADE OUT	FADE IN Música percussiva com *mbaraká*s e vozes (*MBORAHEI*) kaiowa-guarani CORTE SECO
	20:46 FADE IN para Tela escura com o título centralizado em letras brancas: Edição e montagem Gi kaiowá Kiki concianza Iulik de Farias FADE OUT	
	20:52 FADE IN para Tela escura com o título centralizado em letras brancas: Fotografia Raquel canário Iulik de farias FADE OUT	
	20:56 FADE IN para Tela escura com o título centralizado em letras brancas: Produção Fernanda Concianza	

	Gi kaiowá FADE OUT	
	21:02 FADE IN para Tela escura com o título centralizado em letras brancas: Pesquisa Iulik de Farias Leandro Moretti FADE OUT	
	21:07 FADE IN para Tela escura com o título centralizado em letras brancas: Coordenação Ascuri Iván Molina Gilmar Galache Eliel Benites FADE OUT	
	21:13 FADE IN para Tela escura com o título centralizado em letras brancas: Coordenação Ladrak Iulik Farias FADE OUT	
	21:19 FADE IN para Tela escura com o título centralizado em letras brancas: REALIZAÇÃO Logos da ASCURI e LadraK JUNHO 2021 FADE OUT	

FONTE: O autor. Decupagem: Fernanda Aureliano Linhares. Revisão Decupagem: o autor. Tradução: Elemir Soare Martins. Revisão de decupagem e tradução: Daniela Jorge João. Revisão ortográfica: Eliane da Silva.

APÊNDICE D – Aspectos técnicos do audiovisual: referências introdutórias

Seguem alguns aportes básicos acerca da tecnologia do cinema com o propósito de tornar palatável ao leitor não iniciado na seara do audiovisual a terminologia que utilizei nas observações críticas dos filmes e na atuação dos realizadores indígenas que, como Napolitano (2008, p. 238), considero importantes para não deixar as análises enviesadas. O objetivo não é apresentar o estado da arte, mas apenas oferecer um apoio inicial a um eventual leitor neófito ou subsidiar futuras pesquisas mais específicas[464].

Parece haver algum consenso entre os pesquisadores, críticos, cineastas e teóricos que discorrem sobre o cinema e o audiovisual acerca de que um dos principais fatos para sua evolução até os dias de hoje é o surgimento da fotografia, próximo ao início do século XIX, atribuído ao francês Niépce. Posteriormente, teria havido o desenvolvimento de uma linguagem fotográfica, da qual a linguagem cinematográfica herdou quase todos os elementos. A tecnologia que permitia a apresentação de imagens em movimento teria sido inventada pelos irmãos Lumière com o cinematógrafo, que teria obtido mais sucesso que seu contemporâneo quinetoscópio, inventado pelo americano Thomas Edison (Corrêa, 2017).

A seguir, dentre outros, Georges Mèliés desenvolveu uma vasta produção em que deu atenção à cenografia e aos atores, introduziu truques teatrais e de mágica “inventando” os efeitos especiais e a ficção científica. Já David H. Griffith e Sergei Eisenstein também produziram inúmeros filmes, nos quais deram muita atenção à câmera e à montagem, criando soluções que possibilitariam o desenvolvimento de uma narrativa e linguagem próprias ao incipiente cinema, sendo que Eisenstein (2002), além da produção cinematográfica, também produziu um constructo teórico sólido que foi, em parte, base para o desenvolvimento de

[464] Originariamente este conteúdo encontrava-se no início do primeiro capítulo. Retirei-o por sugestão da banca avaliadora que, com veemência, o considerou supérfluo e sem vínculo com os objetivos da pesquisa. Transformei-o, porém, neste apêndice por acreditar que possa vir a ter alguma serventia a alguém, haja vista que, desde antes da graduação, até depois da defesa do doutoramento, deparei-me com incontáveis discentes e docentes que, claramente, demonstraram grande desconhecimento das técnicas, noções e conceitos pertinentes às tecnologias envolvidas nas linguagens audiovisuais e cinematográficas. Alguns deles até tiveram a humildade e decência de reconhecê-lo. Outros, não.

avançadas teorias sobre o audiovisual em diversas áreas acadêmicas.[465].

Cristian Metz (1980) observa que a linguagem que foi desenvolvida ao longo da história do cinema possui conjuntos de códigos: fotografia, movimentos de câmera, montagem, estrutura narrativa, sistema de gêneros etc. Eles se dividem em: códigos **cinematográficos não específicos**, que seriam encontrados em outras linguagens como o desenho, a pintura, o teatro, a literatura etc.; **códigos cinematográficos específicos**, que pertencem ao cinematográfico, como movimentos de câmera, montagem, estrutura narrativa, sistema de gêneros, mas que têm particularidades conforme o tipo de filme; e **códigos extracinematográficos** como a gestualidade, o vestuário, o linguístico, o arquitetônico, o paisagístico, o comportamental (Corrêa, 2017).

A **fotografia** refere-se principalmente aos possíveis enquadramentos das imagens e está profundamente atrelada ao equipamento técnico – lentes, velocidade de captação, iluminação, capacidade de armazenamento etc. Dentre os mais importantes tipos de enquadramento temos, do mais amplo (ou mais aberto) para o mais próximo (ou fechado): grande plano geral, plano aéreo, plano geral, plano de conjunto, plano americano, plano médio, plano próximo, *over the sholder*, *close up*, plano detalhe e *super close.* Sobre o ponto de vista da câmera em relação ao personagem, destaca-se o normal, o de cima para baixo (*plongée*), que normalmente produz, dentre outros, um efeito de sentido de diminuir a importância do personagem, ou sugeri-lo submisso; enquanto o de baixo para cima (*contra-plongée*), tende a "empoderar" o personagem; e a "câmera subjetiva (POV)", que apresenta o ponto de vista do personagem, isto é, sugere-se ao espectador enxergar os acontecimentos através dos olhos do personagem. Em relação ao tipo de objetiva e ângulo de abertura, resumidamente, temos: normal (50 mm), grande angular (menos de 25 mm), para ambientes fechados com pouco espaço, e teleobjetiva (acima de 75 mm), para grandes distâncias. A fotografia refere-se também ao tipo, força e direção da iluminação utilizada (Corrêa, 2017).

Continuando com os aspectos técnicos do cinema *mainstream*: os **movimentos de câmera**, por sua vez, possuem funções descritivas como o acompanhamento de personagem ou objeto, a ilusão de movimento, a descrição de espaço ou ação. Possuem também funções dramáticas

[465] Cf.: Bazin (1991); Aumont (1993); Costa (1995); Moura (2001); Dancyger (2003); Alves (2012); Kubota (2012); Ramos (2013).

como a relação entre os personagens, o realce de um personagem ou objeto, o espectador no lugar da câmera. Os mais comuns são: panorâmica (*pan*), *travelling*, *dolly*, câmera estática, câmera na grua, câmera na mão, *steadycam*, chicote, *tilt*, *push in* ou *out*, *dolly out*, arco, *zoom in* ou *out*, *crash zoom*, pedestal, *dolly zoom.* Cada um deles pode apresentar um ou mais tipos específicos de funções narrativas. Ainda, a profundidade de campo – que, grosso modo, seria a quantidade de personagens, cenário ou objetos que encontram-se enquadrados sob foco pela câmera, enquanto o restante está desfocado – está ligada ao tipo de lente, mas também pode ser considerada um movimento de câmera ao incluir ou excluir elementos na cena (Cf.: Aumont, 1993; Field, 2001; Moura, 2001; Eisenstein, 2002a; Dancyger, 2003; Martin, 2005; Alves, 2012; Kubota, 2012).

O **som** se constitui no agenciamento de vários eixos, como ruídos, falas, músicas e mesmo o silêncio, atuando em diversos níveis e pode atribuir (ou retirar) autenticidade à imagem. A **voz *off***[466] e a **voz *over*** são estratégias de enunciação da ausência do narrador em relação à cena mostrada: presente mas não enquadrado no primeiro caso; e ausente do quadro e da cena, mas onisciente, no segundo caso (conhecido como 'a voz de deus'). A **montagem** pode ter motivações estéticas ou ideológicas, e pode ser expressiva ou narrativa (linear, invertida, alternada ou paralela) devendo, em acordo com o processo narrativo, preservar o eixo da ação e manter (ou subverter) uma continuidade espacial e temporal.

A **estrutura narrativa** é onde todas as instâncias anteriores se juntam, compondo uma história, e pode ser abordada de forma analítica (semiótica narrativa, estudos literários e estruturalistas) ou dramática (encontrada nos manuais de roteiro, baseada no conceito de tempo, espaço e ação, da poética aristotélica). De acordo com esta última, um roteiro descreve como imagens contam uma história em três atos que compõem a ação, personagens, cenas, sequências, incidentes, eventos, música e locações. A **diegese** é o espaço e o tempo onde as relações da narrativa se constroem e, para o espectador, aparecem como "reais", provocando a chamada "imersão". Um som, objeto ou estratégia **não diegética** não soam como "reais" para a audiência e podem causar o efeito de sentido de lembrar o espectador de que ele não assiste à realidade, mas, sim, a um filme. Já um som **metadiegético** pertence à narrativa, mas faz

[466] Não confundir com o jargão usado no Jornalismo e Comunicação "*em off*" que vem de "*off the records*" para indicar uma informação confidencial, fornecida desde que com a garantia do anonimato da fonte.

parte do imaginário de um personagem, como um sonho, um *flash-back*, ou uma alucinação (Cf.: Aumont, 1993; Field, 2001; Dacynger, 2003; Martin, 2005; Moura, 2001; Xavier, 2005; Alves, 2012; Kubota, 2012).

Marcel Martin (2005) afirma que, ainda que se possa, por conveniência, estabelecer alguns paralelismos entre a linguagem verbal e a linguagem fílmica, esta última possui uma originalidade absoluta, que vem "do seu poder total, figurativo e evocador, da sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível, de visualizar o pensamento ao mesmo tempo que o vivido, de conseguir a fusão do sonho e do real, da volatilidade imaginativa e da evidência documental [...]" (Martin, 2005, p. 26). Os elementos que constituem essa linguagem se articulam numa relação de complexidade em que os elementos fotográficos, em combinação com os movimentos (das imagens e da câmera), somam-se ao som na montagem e formam uma estrutura narrativa (Corrêa, 2017).

Seguindo uma linha que remonta à Poética de Aristóteles (1966), Syd Field (2001) afirma que a forma escrita de um projeto audiovisual, ou seja, o **roteiro** que suporta esta estrutura narrativa, via de regra, deve seguir certa lógica rígida, que comportaria um início, um meio, e um final, ainda que nem sempre nessa ordem, com, respectivamente: a apresentação e contextualização dos personagens e da história; as confrontações; e a resolução dos conflitos. Field (2001) defende que, entre uma parte e outra, o roteiro deve ter *plot points* (pontos de virada da trama), que seriam eventos e incidentes que ligariam as partes entre si. Nesta mesma linha, Doc Comparato (1983) coloca que a estrutura deva ser tal que siga num crescendo de tensão dramática para segurar a atenção da audiência até o desenlace do enredo. Quase todos os autores concordam que este tipo de abordagem parece ter dominado o mercado cinematográfico mundial e se tornado predominante na maioria das produções audiovisuais realizadas a partir da década de 1940 do século passado[467], enquanto as teorias mais

[467] Existem, entretanto, inúmeras e severas críticas a esta situação em muitas áreas do conhecimento. Um enfoque interessante e aparentado ao perseguido aqui nesta Tese é o desenvolvido por Andrew Feenberg, que elabora uma abordagem do conceito de código técnico que implica interpretação da tecnologia não mais como neutra, determinista ou essencialista. Essa interpretação - conforme Maria Claudia Gorges, que pesquisa o cinema produzido da ASCURI - abandona a ideia de neutralidade e procura compreender a tecnologia como construção social implicada nos contextos históricos e culturais de um determinado grupo ou comunidade. Conforme Gorges e Queluz (2019), Feenberg critica as visões deterministas de tecnologia que apagam a agência das pessoas nos processos de escolhas e de desenvolvimento dos sistemas tecnológicos, em nome de um progresso técnico autônomo, "unilinear e fixo de configurações menos

sofisticadas, como as de Eisenstein (2002), ficaram restritas a filmes experimentais, movimentos intelectuais cinematográficos de nicho, produções sem grande apelo a um público em sua maioria "domesticado" pelo *star sistem*[468] e pequena repercussão comercial (Corrêa, 2017).

avançadas para mais avançadas". Sua interpretação não é determinista, mas também se afasta de uma visão essencialista. O código técnico poderia ser apropriado, subvertido, e o desenho da tecnologia, seu uso e desenvolvimento podem ser submetidos a processos mais participativos, com um maior engajamento social em sua constituição (Feenberg, 2010, p. 62).

[468] Conforme Jacques Aumont, *star system* é a "organização industrial do cinema, tal como foi aperfeiçoada em Hollywood, desde o fim da década de 1910, que visava, antes de tudo, produzir um lucro máximo para seus investidores" (Aumont, Marie, 2006, p. 278).

APÊNDICE E – Atividades não acadêmicas denvolvidas na metodologia do constructo teórico e na praxis da pesquisa

Descrevo aqui, resumidamente, algumas atividades extra-academia, de parceria, ajuda humanitária e ativismo que desenvolvi anterior e concomitante à escritura da Tese. Tais movimentos, conforme afirmei no corpo da texto, motivaram a realização do mesmo além de tornarem possível e facilitarem as pesquisas, o acesso às fontes no trabalho de campo e, principalmente, estão umbilicalmente ligadas aos pressupostos e às argumentações teóricas que sustentam o trabalho. Em coerência com as obras de, dentre outros, Seth (2013), Trouillot (2016) e Garaeber & Wengrow (2022) e, ainda, bastante inspirado pelo trabalho desenvolvido por Kopenawa e Albert (2015) – guardadas, claro, as devidas proporções –, realizei e desenvolvo esta pesquisa como consequência de minha atuação solidária aos povos ameríndios, em especial aos matogrossenses do sul, por meio de tímidas e limitadas atuações sociais, econômicas e políticas, imiscuidas com a amizade e o carinho proporcionado por admiráveis e generosos indígenas.

Cito quatro delas: em 2009 participei da realização do documentário *Semilla de Sueños*[469], filme que "*presenta la situación actual de miseria, abandono y violencia a la que están sometidos los indígenas en Mato Grosso do Sul, Brasil, y su constante lucha por la reapropiación de parte de las tierras que antaño pertenecieron a sus ancestrales. Realizado colectivamente por la campaña 'Pueblo Guaraní, Gran Pueblo', 'Guaraní Retã, Teta Tuicháva' y CIMI-MS entre 2003 y 2009*" (Heck; Corrêa, 2009).

Já em meados de 2014 consegui "costurar" uma aproximação e um posterior envolvimento entre o consagrado grupo de teatro campo-grandense, Teatro Imaginário Maracangalha[470] (2023) e o coletivo indígena "Associação Cultural dos Realizadores Indígenas[471]" (ASCURI). A *troupe*, capitaneada pelo premiado ator Fernando Cruz tem em seu repertório "*TEKOHA* -

[469] Disponível em: <https://vimeo.com/7131527>. Acesso em 12 Jun. 2023.

[470] Disponível em: http://imaginariomaracangalha.blogspot.com/>. Acesso em: 01 dez. 2018.

[471] Disponível em: <http://www.ascuri.org/>. Acesso em: 01 dez. 2018.

Ritual de Vida e Morte do Deus Pequeno[472]", espetáculo de teatro de rua que, de uma forma similar, porém significativamente mais sofisticada que o trabalho desenvolvido pelo professor Francisco Marshal da UFRGS[473], narra a trajetória heroica e trágica do líder guarani Marçal de Souza[474].

Após um longo período de "namoro" consegui viabilizar a participação do grupo sem custos no evento "Programa *Mosarambihára*, semeadores do bem viver Kaiowá e Guarani[475]" (promovido pela ASCURI em parceria com outras organizações), apresentando o espetáculo (e também uma oficina teatral) na Terra Indígena Pirakuá, situada no município de Bela Vista, MS, próximo à fronteira com o Paraguai.

Foi a primeira vez que um grupo de teatro lá se apresentou, e videastas da Ascuri filmaram o espetáculo e a reação dos indígenas, alguns deles descendentes de Marçal - que nunca tinham visto um espetáculo teatral na vida – ao presenciarem, extasiados, a performance do "Maraca[476]" exibindo a história da liderança que tombou assassinada em 1983 em represália à sua luta pela defesa de Pirakuá. Ou seja: indígenas filmando não indígenas, que contam a história de um indígena para indígenas, na terra pela qual tal indígena perdeu a vida ao tentar reconquistá-la para os indígenas que estão assistindo a filmagem dos não indígenas pelos indígenas... Parece complexo e inédito. E foi.

---

472 Disponível em: <http://imaginariomaracangalha.blogspot.com/p/tekoha.html>. Acesso em: 01 dez. 2018.

473 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2NSloep8DGQ>. Acesso em: 10 jun. 2021.

474 Marçal de Souza (com nome de batismo em Guarani Marçal Tupã-I (Pequeno Deus) é uma das maiores lideranças ameríndias; foi assassinado com cinco tiros, um na boca, em 25 de novembro de 1983. Conhecido como "o banguela dos lábios de mel" por sua habilidade na oratória e inteligência privilegiada, funcionário da FUNAI, dentre outras coisas, era ajudante de enfermagem e ganhou fama na mídia quando, contrariando setores conservadores da Igreja Católica, discursou de improviso ao ser recebido pelo papa João Paulo II em sua visita ao Brasil em julho de 1980. Nasceu na região de Ponta Porã e morreu em Antônio João, ambas no cone sul de MS (Tetila, 1994; Prezia, 2006; Prado, Aguilera Urquiza, 2017). Os fazendeiros e capangas acusados pela execução e mando da morte, Líbero Monteiro de Lima, filho de Astúrio Monteiro de Lima, e Romulo Gamarra, foram a julgamento somente dez anos depois, e apesar das inúmeras provas e testemunhos, foram absolvidos - sendo que a filha de Gamarra, que afirma ter provas contra o pai, sequer foi ouvida pela justiça. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YLHEAs1XNt0>; em: <https://www.revistabadaro.com.br/2020/04/19/vida-e-morte-marcal/>; em: <http://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/CDR/Cole%C3%A7%C3%A3o%20Mar%C3%A7al%20de%20Souza.pdf>; em: <http://www.famososquepartiram.com/2012/12/marcal-de-souza.html>; e em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nf9SVXpAeiA&t=8s> .Acesso em 27 nov. 2021.

475 Disponível em: <https://issuu.com/ascuribrasil/docs/publicac__a__o_mosarambiha__ra__fin>. Acesso em: 01 dez. 2018.

476 Alcunha pela qual o grupo Maracangalha é conhecido.

Em outra ocasião, meados de 2018, intermediei a negociação que viabilizou a participação de membros do mesmo coletivo, a Associação Cultural dos Realizadores Indígenas, em oficina de reportagem do programa jornalístico produzido pela Rede Globo de Televisão, apresentado pelo jornalista Caco Barcelos e equipes de jovens repórteres. Posteriormente à visita dos *videomakers* aos estúdios da rede de TV, equipe do programa realizou matéria[477] na Reserva de Caarapó, MS, com a colaboração dos membros da ASCURI.

Outra atividade interessante foi o fato de que minha dissertação (Corrêa, 2015) teve recomendada sua publicação pela banca de examinadores. Ela foi fruto da trajetória acadêmica (mestrado em Comunicação e pós-graduação em Cultura e História dos Povos Indígenas) e da atividade profissional na área de Tecnologia da Informação (na qual clientes como o Centro de Defesa dos Direitos Humanos Marçal de Souza Tupã-I, e o Conselho Indigenista Missionário tinham importante atuação na defesa e apoio humanitário à luta dos povos originários de MS), que naturalmente direcionaram meu interesse em pesquisar a, então, completamente desconhecida, produção audiovisual autoral audiovisual dos indígenas do estado.

A partir de fatos e argumentos que comprovaram a forma equivocada como a questão indígena é apresentada e assimilada pela mídia de massa e pelo senso comum, localizei e entrevistei os videastas indígenas de MS, e busquei informações sobre como eles realizaram suas obras. Dessa forma, em minha dissertação deixei irrefutável sua existência e relevância e procurei tornar tais obras mais conhecidas e acessíveis, evidenciando sua importância acadêmica, social, cultural e política para a região. Além dos perfis dos videastas e coletivos indígenas, teci considerações sobre alguns de seus filmes, observei e descrevi aspectos das obras e suas relações com o universo indígena levantado em revisão bibliográfica, bem como, a forma em que se deu sua produção, baseadas, principalmente, nos depoimentos obtidos junto a seus realizadores. Como um dos principais frutos da pesquisa, apresentei um mapeamento no qual ofereci as fichas técnicas, sinopses e, novidade para a época, os "códigos Q.R." das obras na rede, com *links* para mais de uma centena de filmes autorais de indígenas de MS. O trabalho deixou assim de ser somente uma dissertação para se tornar uma

[477] Disponível em: <https://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2018/09/27/profissao-reporter-registra-conflitos-e-problemas-em-duas-areas-indigenas.ghtml>. Acesso em: 01 Dez. 2018.

“videoteca indígena ambulante”.

Não havia, porém, nenhuma perspectiva de publicá-la pelo departamento de jornalismo da universidade. Fui então em busca de alternativas e consegui vencer um edital de fomento à produção cultural de audiovisuais do governo estadual – que foi avaliado por pareceristas de fora de MS – apresentando um projeto que, além da impressão do livro, comportava uma série de ações para a divulgação do trabalho, principalmente entre os indígenas e escolas / universidades. Mais da metade da tiragem foi doada para professores, alunos, pesquisadores e bibliotecas, indígenas e não indígenas.

Realizei cinco lançamentos[478] em Terras Indígenas e, em cada uma delas proporcionei a exibição de um filme autoral realizado pelos videastas indígenas mato-grossenses-do-sul, ofereci uma palestra sobre o livro e efetivei a doação de quarenta ou cinquenta exemplares (dependendo do tamanho da comunidade) para o cacique, diretor da escola, rezador ou liderança da comunidade, para que desse a destinação que achasse adequada aos livros. As atividades abrangeram as seguintes localidades: Terra Indígena Amambai; Terra Indígena Kadiwéu; Reserva Indígena de Dourados; Reserva Indígena Limão Verde; Aldeia Guapoy; Aldeia Alves de Barros; Aldeia Bororó; Aldeia Jaguapiru; nos municípios de Amambai, Dourados, Porto Murtinho, Campo Grande, Aquidauana, e Coronel Sapucaia, todos de Mato Grosso do Sul. Entre 2017 e 2018, além das doações às comunidades indígenas, ofereci doações para vinte universidades e faculdades de Mato Grosso do Sul, para a Editora da UFMS, para a Secretaria de Educação – SED/MS; para o Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas da Universidade Católica Dom Bosco (NEPPI/UCDB); para a Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI; totalizando quinhentos e dez exemplares doados.

Promovi, ainda, lançamentos com exibição de audiovisual autoral indígena e palestra sobre o livro no XIV Encontro de História da Associação Nacional de História (ANPUH); no III Seminário de Avaliação da Área de Linguagem Licenciaturas Interculturais Indígenas (SEALLIN); no IV Congresso Iberoamericano de Arqueologia, Etnologia e Etno-história

[478] Blog com registros dos lançamentos disponível em: <https://oindioeocinemaemms.blogspot.com.br/>. Acesso em: 07 dez. 2018. Página na rede social Facebook disponível em:<https://www.facebook.com/oindio.eocinema.5>. Acesso em: 07 dez. 2018.

(CIAEE); na Semana Acadêmica de Jornalismo (SEMAJOR), nos municípios de Dourados e Campo Grande, MS; e ainda no 14º. Festival de Cinema do Vale do Rio Ivinhema, em Ivinhema, MS.

As prazerosas realizações destas obras e ações eventualmente foram copartilhadas, ainda, pela eventual participação por meio de apoio voluntário junto ao Coletivo Terra Vermelha[479], grupo da sociedade civil de Mato Grosso do Sul solidário aos povos indígenas de MS, composto por artistas, profissionais liberais, professores, funcionários públicos, estudantes e outros, em sua maioria não indígenas, e que oferece, doações e apoio logístico na coleta, organização e distribuição de víveres, vestuário, transporte, além de ocasionais suportes midiático, artístico, educacional, artezanal, e outros.

Finalizo este aditamento lembrando que a precariedade e as lacunas do trabalho certamente não podem ser justificadas, mas ao menos explicadas pelo contexto temporal e pelas intercorrências que lhe foram contemporâneas durante o período de sua realização, a saber: a pandemia de Covid-19 que assolou o planeta e praticamente "rachou" a pesquisa em vários pedaços; e o acidente doméstico que sofri no período pós-pandemia - uma queda do telhado na qual fraturei o calcâneo em vários locais e, ainda, três vértebras da coluna lombar, sendo uma delas uma refratura, acidente este que me deixou acamado, inativo e/ou com a mobilidade prejudicada por mais de ano e, por pouco, não me levou desta para outras pesquisas melhores, com os *Jara* e outros personagens não-humanos do multiverso ameríndio.

[479] Disponível em: <https://www.instagram.com/coletivo_terra_vermelha/>. Acesso em: 12 Jun. 2023.

Figura 12: Placa Aldeia Pirakuá.

Fonte: O autor.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

Dourados, 15 de dezembro de 2023.

_____

Miguel Angelo Corrêa