

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**UMA CÂMERA-FLECHA, IMAGENS DE LUTAS E COSMOPOLÍTICA**

**CRISTIAN GONZALO AVELLO CANCINO**

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C212c Cancino, Cristian  
Uma câmera-flecha, imagens de lutas e  
cosmopolítica / Cristian Cancino; orientadora Maria  
Ribeiro - São Paulo, 2023.  
104 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo.

1. Povos indígenas. 2. comunicação. 3. cinema  
indígena. 4. cosmopolítica. 5. antropologia da arte.  
I. Ribeiro, Maria, orient. II. Título.

## RESUMO

Com a ascensão ao poder de um novo governo, em janeiro de 2019, o Estado brasileiro redobrou seus esforços por suprimir direitos conquistados pelos povos originários desde a Constituição de 1988, desaparelhando órgãos governamentais de assistência em diversas áreas e promovendo a ocupação das terras indígenas com projetos de incentivo ao agronegócio, ao garimpo e à pecuária, primordialmente. Da mesma forma, o meio ambiente vem sendo atacado com voracidade inaudita pelos comedores de terra. O agravamento dos conflitos e da exploração dos territórios fez com que indígenas de todas as regiões do Brasil se mobilizassem ocupando as ruas das capitais, as estradas, a comunicação e a linguagem. Nestas batalhas, vimos surgir livros, objetos, pinturas, instalações, intervenções, perfis engajados nas redes sociais, vídeos-denúncia e muitos filmes realizados e protagonizados por indígenas, que têm rodado pelo mundo levando a palavra, em sentido amplo, das comunidades, num esforço por “falar aos brancos” e, quiçá assim, fazê-los dar-se conta da iminência de uma catástrofe ecológica cujas consequências impactarão a todos os povos. Assim, entende-se que os filmes indígenas representam *câmeras-flecha* que se lançam ao mundo, contribuindo para deslocar noções tradicionais sobre arte, ciência, política e filosofia, amplificando o conceito de *cosmopolítica*. Almeja-se também demonstrar que os instrumentos fora dos corpos de comunicação modernos, hoje tão desenvolvidos quanto difundidos, têm como seus parentes ancestrais os instrumentos criados pelos saberes indígenas, nossos artefatos, tecnologia. E que a elaboração de ações políticas, visando à defesa de Gaia e do bem-viver, deverá ser pautada pela arte e pelas ciências ancestrais, presentes em todos os cantos e recantos da Terra-floresta.

Palavras-chave: comunicação, cinema, cosmopolítica, antropologia da arte, povos indígenas.

## ABSTRACT

With the rise to power of a new government in January 2019, the Brazilian State redoubled its efforts to suppress rights conquered by indigenous peoples since the 1988 Constitution, unpairing government agencies to assist indigenous people in various areas and promoting the occupation of their indigenous communities with projects to encourage agribusiness, mining and livestock, primarily. Likewise, the environment has been attacked with unprecedented voracity. The worsening of conflicts and the exploitation of their territories made indigenous people from all regions of Brazil mobilize, occupying the streets of the capitals, the countryside, roads, communication and language. In these battles, we saw the emergence of books, objects, paintings, installations, profiles engaged in social networks, videos of denunciation and many films made by and starring indigenous people, who have traveled around the world taking the word, in a broad sense, of communities, in an effort to “speak to white people” and, perhaps, make them realize the imminence of an ecological catastrophe whose consequences will impact all peoples. Thus, it is understood that indigenous films represent *arrow-cameras* that launch themselves into the world, contributing to displace traditional notions about science, politics and philosophy, in the search to expand the concept of Cosmopolitics engendered by Isabelle Stengers and defended by authors such as Bruno Latour. It is also intended to demonstrate that modern communication instruments, today as developed as they are widespread, have as their ancestral relatives the technology created by indigenous knowledge. And that the elaboration of our political actions, aiming at the defense of Gaia and well-being, should be guided by art and ancestral sciences, present in every corner of the Earth-forest – just by looking at them.

Keywords: communication, cinema, cosmopolitics, anthropology of art, indigenous peoples

## Agradecimentos

Temo esquecer pessoas, entidades, vivências e narrativas que me ajudaram neste percurso, mas considerando os lapsos de memória que nos possam acometer devo agradecer primeiramente à *Tekoa Itakupe*, que, como se verá adiante, com sua generosidade e enorme conhecimento de resistência, confiou receber-me em inúmeras ocasiões, festejos, mutirões e cerimônias. Este convívio, que se iniciou em 2017, foi fundamental para que criasse um entendimento sobre artefatos, substâncias e pessoas na cosmovisão Guarani Mbya. E nem sempre as ocasiões a que me referi foram das mais felizes, dado que a aldeia, localizada ao pé do Jaraguá e rodeada pela urbe, luta contra a ocupação de seu território, em constante ameaça de empresas construtoras e, vejam só, do próprio Estado que deveria garantir sua tranquilidade e existência.

Sou muito grato ao *xamoi* Pedro Luiz Macena, nosso Karai Yapua, liderança espiritual da *tekoa*, que, com o poder de sua fala e de seu *petyngué*, assumiu a missão de espalhar, como sementes de *avaxi* no solo, seus conhecimentos ancestrais neste mundo em desertificação. Compartilho meus agradecimentos a todas e todos os habitantes da aldeia, assim como à montanha que a fortalece, o Pico do Jaraguá, e à fonte atrás da pedra que nos deu de beber tantas vezes. Obrigado ao jovem Mirim Ju, que junto ao *xamoi* foi paciente para me ensinar algumas palavras do idioma sagrado guarani através do aplicativo *Zoom* e que reencontro sempre em lutas pela Terra.

Não posso deixar de mencionar meus parentes Mapuche erguidos em luta secular contra o Estado chileno em *Ngulumapu*. Especialmente a meu pai, Evaristo Avello España, que foi marcado com o sobrenome do colonizador, mas que nunca deixou de me fazer vivaz por traduzir nossas ascendências. Agradecimentos também à minha mãe, Maria Elena Cancino Maureira.

Agradeço a todos os professores que encontrei desde sempre, desde que cheguei ao Brasil, no aeroporto de Viracopos em 1980. E aos professores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde concluí minha graduação em Comunicação Social, e aos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde cursei Filosofia, no período 1997-1998, e na qual desenvolvo meu projeto de mestrado, sob orientação da professora Dra. Maria Angélica Ribeiro.

A todos os artistas indígenas e xamãs de Abya Yala!

## LISTA DE IMAGENS:

Foto 1: Whipala .....	18
Foto 2: Opy', casa de rezas da Tekoa Itakupe. ....	25
Foto 3: O cacique da Tekoa Itakupe, Mateus Werá, sobre o carro de som na primeira grande manifestação na Avenida Paulista, em São Paulo, em janeiro de 2019. ....	33
Foto 4: Lucas Manchieneri, da Terra Indígena Mamoadate, no Acre. ....	37
Foto 5: Painel de frames do filme “Wai’a Rini, o poder do sonho”. ....	43
Foto 6: Frames do filme “Wai’a Rini, o poder do sonho”. ....	46
Foto 7: Frames do filme “Bicicletas de Nhanderu”. ....	61
Foto 8: Frames do filme “Mby’á Nhendu – O som do espírito Guarani”. ....	62
Foto 9: Frames do filme “Nhe’en Mongarai, Batismo de Alma”. ....	65
Foto 10: Edgar Kanaykõ, fotógrafo Xacriabá, em ação. ....	68
Foto 11: Frames do filme “Música é arma de luta”. ....	75
Foto 12: Imagem captada por <i>drone</i> : “Brasil Terra Indígena”. ....	79

## SUMÁRIO:

Introdução.....	10
Capítulo 1 – Uma Câmera-flecha.....	29
1.1 <i>Quando as câmeras (flechas) chegam aos territórios</i> .....	40
1.2 <i>Uma flecha envenenada, como uma câmera enfeitiçada</i> .....	46
Capítulo 2 – Corpos-flecha: lançar-se aos mundos.....	55
2.1 <i>Luta pela Vida, Terra Livre</i> .....	69
Capítulo 3 – Tekocamera.....	81
3.1 <i>Cosmogênese das imagens</i> .....	88
Considerações finais.....	99
Bibliografia.....	101
Filmografia.....	107

## Introdução

Este texto de dissertação provavelmente demandará certo tempo para ser absorvido, pois faço referência a filmes e a material audiovisual diversos; muito deste material está público e, nas *Referências* deste trabalho, procurarei enunciar os correspondentes acessos. Conhecemos a efemeridade a que arquivos históricos, documentais e jornalísticos, ainda mais, estão implicados através do decurso do tempo, não há eternização ou verdade que não se subtraia à própria deterioração. Em certos momentos desta história sobre tempo, movimento, luz, seres, corpos e artefatos, evitarei utilizar palavras reducionistas ou globalizantes, como “humanidade”, “Deus”, “civilização”, “energia”, há muitas delas em lugares ignotos. Mas utilizarei palavras vulgares como “mercadoria”, por ser um tal valor imposto aos povos ameríndios, uma atribuição externa classificadora. Parte-se da constatação de que através dos episódios mais recentes da história humana, que envolvem o Colonialismo e, na história geológica, a era do Antropoceno<sup>1</sup>, o corpo ameríndio tem sido atravessado.

Os testemunhos de Bartolomé de Las Casas, proeminente missionário e cronista do século XVI, evidenciam, em pormenores bestiais, como nos primeiros anos da invasão de Abya Yala<sup>2</sup> houve extenso e sistemático genocídio de sua população original. Parece-nos evidente hoje que a dilatação agônica das incertezas, do convívio com a morte, tenha trabalhado para o desaparecimento de uma grande parte dos viventes da terra invadida desde então. Hoje, os povos Guarani em território brasileiro reúnem 85 mil indivíduos, segundo o Mapa Guarani Continental<sup>3</sup>. No Paraguai o guarani é língua oficial e a população total deste povo, na América do Sul, é de cerca de 280 mil pessoas. Pierre Clastres, em seu artigo “Elementos de demografia ameríndia”, cita os trabalhos

---

<sup>1</sup> Termo popularizado pelo químico holandês Paulo Crutzen, em 2000, que indica o surgimento de uma nova era geológica caracterizada pelos impactos da ação do homem no planeta. No entanto, no que diz respeito ao estabelecimento de uma nova era geológica sucessora do Holoceno, diversas são as controvérsias, fazendo surgir termos como Capitaloceno (Donna Haraway) e Plantationceno (Malcom Ferdinand), por exemplo.

<sup>2</sup> Abya Yala é um termo do povo Kuna, do norte da Colômbia, utilizado pelos povos ameríndios para designar América e, na língua originária, tem os sentidos de “Terra viva”, “Terra em florescimento” ou “Terra madura”, como nos informa o Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam - USP). (<https://sites.usp.br/prolam/abya-yala/>). Acesso em 18/07/2023.

<sup>3</sup> [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani\\_Kaiow%C3%A1](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Kaiow%C3%A1) (acessado em 24/02/22).

demográficos da Escola de Berkeley para dimensionar a quantidade populacional surpreendente encontrada pelo elemento estrangeiro em terras que nomearam americanas.

Assim é que para a região mexicana do Anauaque (514 mil km<sup>2</sup>), Borah e Cook determinam, em 1519, uma população de 25 milhões, isto é, como escreve Chaunu, ‘uma densidade comparável à França de 1789, de 50 habitantes por km<sup>2</sup>’. Isso significa que a demografia de Berkeley, não hipotética, mas demonstrada, encaminha-se, à medida que avança, no sentido dos números mais altos. Os trabalhos recentes de Nathan Wachtel, relativos aos Andes, estabelecem lá também índices de população muito maiores do que se acreditava: dez milhões de índios no império inca em 1530. É necessário, pois, constatar que as pesquisas realizadas no México ou nos Andes obrigam a aceitar as hipóteses fortes no que se refere à população indígena da América. É por isso que nossa cifra de um milhão e meio de índios Guarani, absurda aos olhos da demografia clássica (Rosenblatt e outros), torna-se muito razoável quando recolocada na perspectiva demográfica traçada pela Escola de Berkeley. (CLASTRES, 1974, p. 92-93).

Neste artigo, Clastres evidencia em cifras a dimensão do genocídio em América. Voltando às palavras, a definição para “genocídio”, que poderia nos parecer delineadora, homogeneizante, e que em nenhum momento Clastres utiliza, tem na obra “O Genocídio do Negro Brasileiro”, de Abdias Nascimento, um momento de elucidação para nós:

O uso de medidas deliberadas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimentos), calculadas para a exterminação de um grupo racial, político ou cultural, ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo. (NASCIMENTO, 1978, p. 13)

A partir daí, não precisaremos recorrer a novas fontes para verificar o decréscimo populacional enfrentado pelo elemento ameríndio, sofrido em seu cosmos. Enquanto Clastres escrevia “A Sociedade contra o Estado”, o governo ditatorial militar brasileiro (1964-1986) carregava epidemias, dogmas e mercadorias aos povos singrados pela Transamazônica e por outras veias abertas na floresta; como aconteceu com os Waimiri

Atroari, entre Presidente Figueiredo, no Amazonas, e Caracará, no estado de Roraima, que “estavam bem no caminho do ambicioso projeto de construção de uma rodovia (...), num total de 640 quilômetros cortando a selva amazônica” (VALENTE, 2017, p. 42). Estradas que seccionariam atravessamentos e convívios, desmorraram modos de existir para implantar corredores lineares de integração nacional. Em outros rincões amazônicos, as invasões avançavam; pelo Sul, despejos, morte. O período militar foi prolífico para adensar o genocídio indígena. E hoje, nestes anos de 2020, as contendas recrudescem, bastando revisar as páginas dos portais de informação, que nos atualizam sobre os atentados às casas de reza (*Opy*) Kaiowá, as questões territoriais envolvendo os Estados sulistas contra os Kaingang e Xokleng<sup>4</sup>, a invasão de garimpeiros no território Yanomami<sup>5</sup>. Não se trata de fazer uma antologia dos horrores impetrados em nome de Deus, da espada e da mercadoria, mas de perceber que nosso trabalho, ao trazer porções de conhecimentos que certos epistemicídios persistentes normatizados pelo Estado brasileiro procuram ocultar, nada mais é do que um esforço de contribuição em se juntar a iniciativas que são pulsões de vida necessárias para manutenção de existências, não somente de indígenas, mas da Terra-floresta<sup>6</sup>, *Gaia*<sup>7</sup> para os gregos, e de todos nós.

Gostaria que o artifício da escrita estivesse em mais mãos trabalhando juntas a partir de um *teko*<sup>8</sup>, assim constelaríamos seres em nossa sala de visitas para discursar, exercitando ouvir polivozes, como os xamãs que recebem ensinamentos, advertências ou conselhos de múltiplos seres. Palavras, vibrações moleculares através do espaço em que sentimos. Não é com o que tenho vivido desde que entrei no *Diversitas*<sup>9</sup>, notoriamente alguns planos nossos, algumas flechas lançadas, seguiram em seu decurso esgueirado,

---

<sup>4</sup> Ver cartilha da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) sobre a tese do Marco Temporal: <https://apiboficial.org/2023/06/07/apib-lanca-relatorio-de-riscos-e-violacoes-de-direitos-associados-a-tese-do-marco-temporal/> (acessado em 14/07/2023)

<sup>5</sup> Para informações históricas e detalhadas, acessar o Mapa de Conflitos, publicação do Instituto Oswaldo Cruz (Fiocruz): <https://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/rr-invasao-de-posseiros-e-garimpeiros-em-terra-yanomami/#:~:text=Em%201993%2C%20os%20Yanomami%20foram,ilegais%20invasores%20de%20sua%20terras.> (acesso em 14/07/2023)

<sup>6</sup> Ver Kopenawa-Albert, “A queda do céu”.

<sup>7</sup> Uma potência geradora e fecunda, Mãe-Terra. O termo é retomado pelo antropólogo e filósofo francês Bruno Latour nos anos 2010, quando atribui a “modernização” do termo a James Lovelock. Gaia é uma entidade pérfida, anterior aos Deuses, geradora destes e de titãs.

<sup>8</sup> Para os Guarani Mbya, ideia de espaço comungado e vivido, território. Ver dissertação de Sandra Benites (Pag. 70), “teko: modo de ser”. No terceiro capítulo aprofundaremos o termo.

<sup>9</sup> Em março de 2020 enviei este projeto de pesquisa, mal sabíamos que haveria uma pandemia (2020-2022).

por vezes arrefecendo aos ventos, dado o período pandêmico quando a pesquisa se iniciou<sup>10</sup>; mas não deixei de viver com elas, as palavras e as imagens, ainda que mediadas. Então ouço através dos filmes, das pinturas do Txai Ibã Salles, das fotografias da performance “Rest Energy”, de Marina Abramovic, das peles de imagens do xamã Davi Kopenawa, dos ensaios de filosofia e dos antropólogos, das *lives* de Aílton Krenak, das variadas etnologias ameríndias e, quando pude sair, vacinado ao menos, confiante na ciência, ouvi das ocupações em Brasília, das aldeias, especialmente das *tekoa* do entorno de São Paulo, de povos em atividade de transformações, tecendo relações instáveis, movimentando-se, comungando desejos que apontam para o entendimento de que a vida não acaba e seguiremos fabricando-a. *Porque aprender a viver é o que é o viver mesmo...*, já nos dizia Riobaldo Tatarana, o velho jagunço de “Grande Sertão: Veredas” (ROSA, 1956).

Quiçá esta compreensão nos faça crer que a ideia de finitude seja uma primeira *fake news*. Se não estivermos equivocados, evitaríamos a vida alimentada de morte que se leva, pois sabemos que para resistir é preciso alimentar muito mais a vida do que a morte. No entanto, também sabemos o quão prejudicial, para não reiterar, mortífera, foi a mentira da morte, até os existencialistas<sup>11</sup> se deram conta do dispositivo. O estratagema colonial atua sobre existências, e isto sentimos. Quando uma atroz tempestade desaba sobre o mundo corpos são tragados, publicam-se imagens onde apenas vê-se lama, no Estado de Direito é preciso punir culpados, no território quem morre é devorado quando o céu desaba. Larvas lânguidas devorarão, alimentando um ecossistema desconhecido para os mais recentes mortais, mesmo que estes mortos atravessassem a *existência* munidos de microscópios não imaginariam este *submundo* como é, sequer Louis Pasteur poderia imaginar. As imagens do “outro” chegam-nos como soterrados, como fantasmas de Mariana e Brumadinho<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Gostaria de ter ido mais a campo. Mas a pesquisa abrange uma vida anterior ao mestrado. Cursei 5 disciplinas até agora, sendo 4 no Diversitas (Programa de Pós Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – PPGHDL - FFLCH – USP, Universidade de São Paulo), e a disciplina Corpo, Substância, Pessoa. Leituras de Etnologia Ameríndia, ministrada pela professora Marta Rosa Amoroso, do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social – PPGAS – USP.

<sup>11</sup> O argelino Albert Camus escreve “O Estrangeiro”, em 1942, e “O Mito de Sísifo”, em 1941, quando convoca o homem que inevitavelmente vai morrer à revolta.

<sup>12</sup> Referência aos desastres ambientais ocorridos no estado de Minas Gerais em decorrência da exploração do minério de ferro pelas companhias Vale do Rio Doce e subsidiárias, como a empresa Samarco. Estes eventos ocorreram em 2015, quando houve o rompimento da Barragem do Fundão, que

Ocorre que um trabalho cosmopolítico deve abranger conexões cosmológicas, ampla tarefa, e evocar *polivozes* — nisto tenho mais familiaridade, claramente a partir de uma partícula que singra no universo que poderíamos chamar de Eu (ou autor), menos do que se se fragmentasse em categorias como Id, Ego, Superego. Um Eu cindido, no caso, atravessado e que voltou da caixa do mágico que o retalhava rearticulando-se em recomposição, como nas feiras de atrações do começo do século XX, ou renascendo de golpes de Estado na América Latina. Pois então tratarei de evocar certas corporalidades e mobilizações para “falar aos brancos”<sup>13</sup>, em esforço por significar imagens, conceitos, eventos históricos, ideias ou como quer que se compreenda nesta montagem, até onde este enunciador possa observar, o intervalo, o hiato, a desapareição que privilegia entes e corpos ameríndios, tanto na cultura como nos dispositivos da própria colonialidade, ou do mundo que se rasga e segrega.

A cada dia nos impactamos com o Estado brasileiro em seu devir-jaguar, esse modo predador, que hoje sequer demarca<sup>14</sup> terras; somos seres e culturas acurradas pela sanha dos tatus de ferro, das queixadas empreendedoras de hecatombes, amanhecemos sob orvalhos de chumbo. A violência sobre o povo Guarani Kaiowá<sup>15</sup> no Mato Grosso do Sul, expropriado para que naquela porção vasta fizesse-se desabar sobre a terra uma esteira de famílias de plantas monofiléticas que portam somente uma classe de grãos, a popular soja, e todos os seus venenos, mugidos e balas, é um tema urgente, pois é necessária uma restituição de vida, estancar um plano de desertificação eloquente, a morte acelerada. Mas neste texto evitarei me referir com mais profundidade a perpetuações de Estados Nacionais que franqueiam caminhos a etnocídios recorrentes na História,

---

acumulava dejetos da mineração, em Mariana, e em 25 de janeiro de 2019, quando a Barragem da Mina Córrego do Feijão colapsou, em Brumadinho, contaminando com seus rejeitos do Paraopeba até o Rio São Francisco, matando centenas de pessoas, peixes, árvores e animais.

<sup>13</sup> Esta expressão é dos autores Davi Yanomami Kopenawa e Bruce Albert, é o título do primeiro capítulo da terceira parte do livro *A Queda do Céu*.

<sup>14</sup> Para ter dimensão de quantidade de alcance da campanha #demarcaçãojá, lançada em 2019 e espargida através das redes sociais por organizações como Apib, Coiab, Cimi, para citar apenas algumas das mais influentes, e por meio de muitos coletivos de comunicadores indígenas, a *hashtag* no Instagram tem 45 mil publicações. O governo empossado em 2019 terminou seu mandato sem demarcar nenhuma terra indígena no País.

<sup>15</sup> O registro mais antigo da presença dos Kaiowá no atual Mato Grosso do Sul, que se localiza na Bacia do Paraná, remonta ao século V (anos 400 d.c.). A arqueologia indica, ainda, que os Kaiowá se expandiam, migravam e plantavam roças, ocupando do litoral Sul brasileiro até as cabeceiras dos rios Araguaia e Xingu, e territórios da Bolívia, Argentina, Paraguai e Uruguai. E isto com os grupos Nhandeva e Mbya.

epidemias ou desastres ambientais, como o aparato dromológico<sup>16</sup> da informação nos atualiza e municia, como tem sido documentado há muitos anos, como está notório.

Os simulacros não envolvem. A topografia como feixe de relações foi experimentada primordialmente pelos povos originários, parece evidente; a imposição de sistemas educacionais, religiões, uniformização linguística, ideias de Nação e brasilidade são processos que demonstram, pois é sentido o apagamento das línguas e agentes, os avanços daqueles catequizadores (e que os missionários modernos prosseguem), que nos descreveram como estátuas de murta, segundo lemos no *Sermão do Espírito Santo*, do Padre Antônio Vieira (1657):

Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificilmente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidas, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. (PE VIEIRA em VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 160).

Aprendi, com as professoras Eucenir Fredini Rocha e Marilena Chauí<sup>17</sup>, sobre o exercício de mobilizar-nos em paixões alegres, evocando nossa potência de agir, essa contribuição espinozana aos espíritos ocidentais durante tanto tempo — faz quase 400

---

<sup>16</sup> A “dromologia” é um termo cunhado pelo filósofo francês Paul Virilio para descrever os efeitos da velocidade nas sociedades, assim como os impactos culturais decorrentes pela disseminação das novas tecnologias, telas e redes.

<sup>17</sup> Em 1997 entrei para a graduação em Filosofia na Universidade de São Paulo e me matriculei na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Nesse ano, tive o privilégio de frequentar as aulas de Introdução à Filosofia, ministrada pela professora Dra. Marilena Chauí. Em 2021, matriculado no mestrado do Diversitas (Programa de pós graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades, da FFLCH), a professora Dra. Eucenir nos apresentou a filosofia de Baruch Spinoza (1632-1677) na disciplina *Corpo ou Corpos? Tempo, Experiência, Intervenções* (2021), também ministrada pela Dra. Silvana Nascimento e pelo Dr. André Mota.

anos e a América já tinha sido invadida quando Espinoza escreveu sua “Ética demonstrada à maneira dos geômetras”, em que propõe ativar desejos alegres para superar a inação de *esperança*, esta paixão triste. Isto nos parece completamente transformador, como se o DNA que serpenteia nitrogenado nossas células fosse aquela potência orgástica que o biólogo e físico nascido na ucrânia Wilhelm Reich, muito depois, buscou acumular das fontes cosmológicas, um investimento de desejo em mutações ou em ressignificar incessantemente, por vezes consciente, por vezes fantasma, nosso pertencimento em cosmos, lançando nossos corpos aos sacrifícios do universo. Se potências de ação sobre e sob nossa iridescência sensível ericam e reatam, estamos vivos e agindo entre naturezas que se indistinguem dos Eus das gentes, daí quiçá venha uma inspiração para estas máximas sobre o corpo revolucionário, algo que só pode ser relacional, transformativo.

É no ponto em que o Outro está deslocado em si mesmo, não totalmente determinado por seu contexto, que podemos encontra-lo mais profundamente, uma vez que essa auto opacidade é também verdadeira de nós mesmos. Eu compreendo o Outro quando me torno consciente de que o que nele me aflige, sua natureza enigmática, é um problema também para ele. (EAGLETON, 1997, p. 139)

Para nossos contemporâneos Terry Eagleton ou Slavoj Zizek, “um de nossos principais teóricos da alteridade”<sup>18</sup>, é numa brecha sob a aparência, numa fissura de identidade, em um *ponto de fuga*, desde um intervalo que se abre que “a dimensão do Universal emerge, assim, quando duas carências — a minha e a do Outro — se sobrepõem...” (ZIZEK, In: EAGLETON, 1997, p. 139).<sup>19</sup> Comungamos tempo, duração, percursos e também atravessamentos. Ceifarem-se veios, *sendas*, trilhas, caminhos, as cicatrizes de nossas caminhadas, são atentados contra a Terra, que traz em geoglifos as marcas milenares da passagem humana, como uma superfície material, tal um celuloide telúrico, que testemunha e registra périplos, aventuras para tornar luminescente o universo escuro; e isto repercute em nossos corpos ameríndios há dezenas de milhares de anos, como se observa nos vestígios expostos no Museu do Homem Americano<sup>20</sup>, em São Raimundo Nonato, no estado brasileiro do Piauí, no Parque Nacional da Serra da

---

<sup>18</sup> Segundo Terry Eagleton.

<sup>19</sup> ZIZEK, S. *The Abyss of Freedom/Ages of the World*. Ann Arbor: 1997. p.p. 50-51.

<sup>20</sup> Museu localizado no município de São Raimundo Nonato, no estado brasileiro do Piauí, administrado pela arqueóloga Niede Guidon, também diretora do Parque Nacional da Serra da Capivara.

Capivara, ou nas fazendas do interior do Acre que, vistas de cima por câmeras aéreas, revelam os mencionados e misteriosos geoglifos<sup>21</sup>.

Não se trata também de um estudo antropológico sobre um povo específico, entre os tantos que há no Brasil. Mas certamente se é preciso definir um *locus*, um ponto de fuga (de partida?), linha do horizonte, centro da mandala, *punctum* (o que punge) ou mira, o primeiro capítulo chama-se *Uma câmera-flecha*, esta palavra composta que aproxima em significância dois artefatos de comunicação, por carregar manifestos da *Tekoa Itakupe*, na Terra Indígena Jaraguá, como se verá mais à frente uma aldeia urbana entre duas estradas que seguem para Oeste a partir da capital paulista, as rodovias Anhanguera e Bandeirantes<sup>22</sup>. A partir de uma experiência vivida na *tekoa*<sup>23</sup> dei-me conta do poder de enunciação e mobilização do artefato flecha, o que proporcionou evocar memórias cinéfilas, necrófilas, sincrônicas, mobilizar-nos. E se uma ideia não fosse isto, um encantamento, não estaria escrevendo este trabalho. Foi em um *Nhemongora*<sup>24</sup>, que teve lugar na Casa de Rezas da *Tekoa Itakupe*, de modo que polivozes do Jaraguá deverão ser consideradas coautoras deste trabalho.

Isto diz respeito, portanto, a um exercício etnográfico de engajamento, mas não recente, o que talvez tenha algo a dizer a respeito de um lugar de observação que a vida me facultou sem nenhuma exclusividade de privilégio. Não se trata de alguma atenção especial, as relações não se conformam a partir de corpos ensimesmados, estanques. Trata-se de outros juntos em nós, incontidos e transversais, como haverá naqueles com que entrecruzamos, tecendo a partir de efeitos miríades de sentidos que nos movem, compondo como uma *wiphala*<sup>25</sup> cinestésica que balança, o que amplia sua intencionalidade significativa.

---

<sup>21</sup> De acordo com o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), há no Estado do Acre mais de 300 sítios arqueológicos que indicam o manejo da paisagem amazônica por indígenas muito antes da chegada dos colonizadores. Ver: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/822> (acesso em 14/06/2023).

<sup>22</sup> Sobre dados demográficos, localização e situação legal ver nota de rodapé no Capítulo 1.

<sup>23</sup> Por hora, entendamos a *tekoa* guarani como aldeia. No decorrer deste trabalho procurarei ampliar o entendimento do significado de território para o povo guarani utilizando fontes de pesquisadores e agentes indígenas.

<sup>24</sup> Cerimônia de batismo de pessoas e alimentos nas culturas Guarani Mbya, marca a passagem do tempo velho para o tempo novo.

<sup>25</sup> A *whipala*, hoje tornada bandeira e símbolo das lutas dos povos originários de Abya Yala, sucintamente representa a união dos povos andinos. Entretanto, desde a chegada dos espanhóis tornou-se um símbolo de resistência e hoje, após a Bolívia tê-la considerado símbolo de Estado, em

Fixarei, assim, o branco da *wiphala kolla*: “el blanco es el tiempo, la expresión del desarrollo de la ciencia y la tecnología, también del arte y el trabajo intelectual”<sup>26</sup>. Entre as cores não temos o negativo na *wiphala*, a superfície menos reflexiva, a cor negra; o 49º quadrado, se observarmos da direita para a esquerda em sentido anti-horário — como na leitura dos árabes —, é amarelo, e seu vértice superior é verde. Mas temos seu centro cindido pelos quadrados de porções de tecido branco, um positivo tal qual cumes do Aconcágua, entre o Chile e a Argentina, ou do Illimani, na Bolívia, com bem mais que 6 mil metros de altitude cada montanha e até agora cobertos de neves “eternas”<sup>27</sup>. A *wiphala* é artefato de medida dos ventos, das estrelas, dos ciclos reprodutivos, do cultivo aos patamares das montanhas para semear e colher, como mapas e calendários, antes que flâmula ou símbolo de advertência, este sentido que os Estados Nação atribuem às bandeiras.



Figura 1: Whiplala (acervo do autor)

Na tez das gentes e na pleura dos seres não há negatização da fonte de luz solar — nossas peles são superfícies reflexivas incapazes de invisibilidade, desde que o escuro

---

2009, suas cores têm sido cada vez mais difundidas e o artefato cada vez mais utilizado para representar os movimentos sociais.

<sup>26</sup> “O branco é o tempo, a expressão do desenvolvimento da ciência e da tecnologia, também da arte e do trabalho intelectual”. A *wiphala* tem seis cores, sua versão *Kolla* foi adotada como bandeira oficial do Estado Plurinacional de Bolívia: [https://elpais.com/ccaa/2016/10/12/madrid/1476265918\\_284325.html](https://elpais.com/ccaa/2016/10/12/madrid/1476265918_284325.html) (acessado em 02/03/2022).

<sup>27</sup> Com o aquecimento das temperaturas na Terra, não sabemos mais ao certo se serão eternas.

não as tenha submergido na ideia de *invisibilidade* ou, em caso agudo, não tenhamos nos refugiado em uma caverna, *camera obscura* ou *bunker* sem acesso para o Sol — e, enquanto vivas, afetadas, por mais melanina que ostentemos, não há como negatizar a luz que sobre nós incide —, se a *wiphala*, tornada bandeira de *todos los pueblos*, não possui a cor negra, sequer como tingimento, é porque quando se concebe, difunde e mobiliza, não se oculta a expressão dita humana e sequer quer se saber da morte, é uma representação cinética do cosmos por balançar ao sabor dos ventos. Entenda-se o cosmos como tudo que está vivo. E a morte, parte disto.

A *wiphala*, tornada estandarte, assumiu esta funcionalização recentemente. Quanto às cores, o sistema aditivo de cores *standard*, utilizado para as gravações em vídeo, por exemplo, até hoje é o RGB<sup>28</sup>, com sete cores, sendo três das cores as primárias: vermelho, verde e azul. Na bandeira de *todos los pueblos* também há sete, com a diferença de que há somente duas tonalidades de azuis, que tingem quatorze quadrados, representando a grande noite, enquanto que no sistema padrão ocidental temos, também, o ciano, adição das cores verde e azul. Ocorre que o sistema RGB, criado pelo físico e egiptólogo britânico Thomas Young e pelo também físico alemão Ludwig Ferdinand von Helmholtz, diz-nos a narrativa histórica das ciências, surgiu apenas no século XIX. Enquanto que o sistema cromático, ou se se preferir, o entendimento sobre gradações e tonalidades de cores dos povos das terras altas de nosso continente tem mais de mil anos; pode-se observar em diversos objetos, como vasilhas, joias, indumentárias, armas e *aguayos*<sup>29</sup> que recebiam pinturas em que se reproduz esse padrão. De modo que este constitui apenas um exemplo de como os saberes – que poderíamos chamar de científicos e artísticos – indígenas baseados na observação atenta das estrelas, dos mares, rios, relevos, plantas, estações e reflexões e refrações da luz, seriam de enorme sofisticação aos olhos invasores — caso pálpebras se abrissem.

Isto certamente nos levaria a abrir uma extensa discussão, que não nos cabe aqui aprofundar, sobre o que no Ocidente tem sido tratado na chave de mais uma oposição e simetrias. De um lado, os saberes tradicionais; de outro, o conhecimento científico.

---

<sup>28</sup> Sigla para *red, green and blue*. Sistema aditivo de cores, sendo as três cores primárias o vermelho, o verde e o azul.

<sup>29</sup> Pano tradicional Inca, muito utilizado até hoje pelos povos do *Tahuantinsuyo* em grandes cidades, como La Paz (Bolívia) ou Cusco (Peru).

Admitir tal separação entre estes modos de conhecer, como se não houvesse umnexo, certamente levaria ao triunfo das ciências e de sua metodologia de acessar e propor interpretações sobre o mundo, criando uma espécie de marco temporal do conhecimento a favor da modernidade e do que os historiadores chamam de Revolução Científica do Século XVII: tudo o que virá depois será verdade até que um novo paradigma verificado e registrado apareça para tornar-se uma nova verdade; o que vem antes disso, suposições, superstições, acasos. A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, assim como diversos antropólogos e filósofos (LATOURE, 1991; STENGERS, 1997; DELEUZE, 1980), procuram, ao contrário, estabelecer uma ponte e dirimir ideias simétricas. Citando o antropólogo Claude Lévi-Strauss, que nos anima a reafirmar a contribuição das sociedades ameríndias para os mais sofisticados campos do pensamento, ela postula:

O conhecimento tradicional opera com unidades perceptuais, o que Goethe defendia contra o iluminismo vitorioso. Opera com as assim chamadas qualidades segundas, coisas como cheiros, cores, sabores... No conhecimento científico, em contraste, acabaram por imperar, definitivamente, unidades conceituais. A ciência moderna hegemônica usa conceitos, a ciência tradicional usa percepções. É a lógica do conceito em contraste com a lógica das qualidades sensíveis. Enquanto a primeira levou a grandes conquistas tecnológicas e científicas, a lógica das percepções, do sensível, também levou, afirma Lévi-Strauss, a descobertas e invenções notáveis e a associações cujo fundamento ainda talvez não entendamos completamente. Lévi-Strauss, portanto, sem nunca negar o sucesso da ciência ocidental, sugere que esse outro tipo de ciência, a tradicional, seja capaz de perceber e como que antecipar descobertas da ciência *tout court*. (CARNEIRO DA CUNHA, p. 79, 2007)

Mas esses montes alvos das terras altas, como o Illimani e o Aconcágua, serão um referencial simbólico, e não deixarão de pertencer ao que aqui expomos. Interessa-nos evocar certas tecnologias que se suscitam e seguem perpetuando como projeções de saberes ligados e com origem em mitologias e rituais — o que muito reforça a conexão entre cinema e xamanismo<sup>30</sup> —, tais muitas das personagens encontradas nos mitos

---

<sup>30</sup> Ideia defendida pelo pesquisador André Brasil da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) no artigo “O cinema como tradução xamânica” ([http://dx .doi.org / 10.25091/S0101-3300201600030007](http://dx.doi.org/10.25091/S0101-3300201600030007)).

fundadores das socialidades indígenas das terras baixas da América do Sul. Isto atende a um chamado de reconexão.

Para fixar o branco da *wiphala*, que é expressão do tempo, isto sobre o que tantos já falaram, teremos de dizer da noite. Dela, não é preciso esconder, todos convivemos com “a sabedoria dos movimentos do céu”, como nos conta Kaka Werá Jecupé em “A Terra dos Mil Povos” (JECUPÉ, 1998). Hoje em dia os sujeitos que vivem em cidades opacam a visão por conta da eletricidade, é como se dormir fosse um tempo morto. Mas temos *arandu*, como dizem os guaranis. O que se pode traduzir em “conhecimento”, “sabedoria”, e também sombra. Em uma das aulas da disciplina *Pensamento Ameríndio*<sup>31</sup>, Carlos Papá, artista visual guarani, fala-nos da chegada do escurecimento do céu, de seu momento naquele *teko* enquanto transmite em tempo real<sup>32</sup> suas traduções:

Añ é uma sombra, Ndu é sentir, Arandu é a pessoa que consegue sentir sua própria sombra. Porque a sombra? Por que está, com você, 48 horas. Desde que você nasce. Quando a gente está no ventre de nossa mãe ou antes de vim do ventre da mãe, você era alguém. Eu sou alguém. (...) Mas aí eu ainda estou no escuro, não vejo nada. E vou conhecer o dia no momento que venho ao mundo, quando vou nascer. A partir do momento em que eu vou chorar aí é que eu vou sentir o dia, perceber o dia, meu corpo vai desenvolvendo um entendimento como é que é o dia. Até então eu vivia no escuro. E a partir de perceber o dia eu vou perceber, apontar, diferenciá-lo. Diferenciar onde vou escolher o belo e o feio, porque estou enxergando. A partir do momento que esqueço o escuro, vou começar a ter como escolher. Eu vejo que o olho na maior parte das vezes escolhe as coisas que vão acontecendo, o que as pessoas falam. Assim você começa a classificar o conteúdo da vida, as pessoas. Nesse momento nasce o Arandu. Meu coração bate lá dentro, trabalhando, distribuindo, meu sangue está no escuro, não consigo me ver. (PAPÁ, 2020)

---

<sup>31</sup> Título de uma das disciplinas oferecidas pela FFLCH-USP que cursei em 2020. Aula disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wZiTUUCWQEk&t=462s> (acessado em 10/01/2022).

<sup>32</sup> Estávamos no segundo semestre de 2020, fechados em nossas casas para evitar o contágio do coronavírus, de modo que a disciplina *Pensamento Ameríndio* foi realizada de forma remota e a videoaula aqui relatada foi transmitida durante um entardecer.

Não é possível sentir-se sozinho no universo, à noite haverá sinestésias, sons, sombras passageiras, *redemunhos* de espíritos e sentimentos que nos visitam por meio dos sonhos. No fundo, as palavras de Papá apontam para uma oposição essencial entre um modo de agir para conhecer bastante difundido entre os povos ameríndios – que atribuem uma humanidade viva a objetos, coisas, espíritos, animais, acidentes geográficos e toda classe de seres extra-humanos, *personalizando-os* – e um modo de conhecer classificatório, hierarquizante, a *objetivação* do pensamento ocidental, separando coisas e seres, pois “conhecer é objetivar, é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 310) ou então, como diz o artista guarani, “a partir do momento em que esqueço o escuro vou começar a ter como escolher”. O *arandu*, então, é como um antídoto, soro antiofídico contra a modernidade<sup>33</sup>.

A objetivação das coisas e de mundos, torna-os homeostáticos, assim como recusar-se a olhar para eles como algo com quem podemos nos relacionar, pois ao tratá-los como marmóreos, sem vida (sequer como linguagem ou signo), e como objetos destituídos de funções, nada então poderíamos apreender, extrair ou aproveitar, mostramos uma resistência epistêmica à alteridade no âmbito da Cultura não indígena. *Objetificar* traduz tornar objeto e fazê-lo ficar e continuar objeto. Na ilusão das cidades acender as luzes mantêm aptos os cidadãos a continuar produzindo, consumindo e classificando o “conteúdo da vida”. Continua Papá, em sua fala:

A gente morre e volta para nossa mãe, o Escuro. Para nós a energia do escuro é muito importante, porque o escuro não tem preconceito, não escolhe ninguém, só ouça, só sente o batimento. Se fossemos todos cegos, não haveria preconceito, e também não haveria feio nem belo, seria uma outra forma de vida, sem se preocupar, somente sentir. Mas como a gente enxerga, começamos a classificar e a alimentar as dores. Então o amor verdadeiro está no escuro, não está na aparência, é o que está dentro de você, tem que trazer isto de volta, e o escuro é a mãe do amor dentro do universo, tão grande que maior que este dia, maior que

---

<sup>33</sup> No sentido de modernidade atribuído por Bruno Latour em “Jamais Fomos Modernos” (LATOURE, 1991).

o Sol. Enquanto isso nas cidades estão acendendo a luz, contra o escuro.  
(PAPÁ, 2020)

Quanto do que não percebemos, do que nos é fugidio de nosso espectro visível, contém um ciclo solar? Se as cores são ondas eletromagnéticas que se propagam em certas e infindas frequências (tempo) a que nossos olhos mal acessam, dado que nosso órgão de visão consegue identificar apenas do violeta ( $\lambda = 4 \cdot 10^{-7}$  m) ao vermelho ( $\lambda = 7 \cdot 10^{-7}$  m), como seria possível sustentar a máxima dos abastados engenheiros da *Pixar*<sup>34</sup>, que nos contam que estão a “filmar o que não existe”? Pois as coisas, sim, têm existência, e preferiremos ficar com a sugestão do título de um livro do documentarista chileno Patricio Guzman, que se chama “Filmar o que não se vê” (GUZMAN, 2013).

A cronofotografia ou o cinematógrafo carregam em seus dispositivos técnicos os múltiplos intervalos dos apagamentos. A cada 24 quadros que se expõe a película (ou os sensores) algo muito amplo deixou-se de ver, ficou inescrutável como imagem, lascas de tempo e dos extracampos se apagaram. As máquinas de visão e as próteses para nossos olhos nos contam a história dos nossos apagamentos ou visões?

Para que não nos confundamos, cabe-nos aqui delinear que a produção da imagem cinematográfica, isto é, aquela registrada na película fotossensível por aparelhos como o cinematógrafo, difere da imagem produzida eletronicamente pelos meios audiovisuais de que a maior parte dos enunciadores dispõem nos dias atuais, a câmera de vídeo digital. A pesquisadora, educadora, artista indígena Naine Terena nos esclarece.

A imagem cinematográfica é gravada de uma só vez, em quadro fixo, o movimento é apenas uma ilusão obtida através de um dispositivo técnico. A videográfica e televisual utiliza o suporte eletrônico, que é caracterizado por possuir uma série de linhas de retículas que são varridas por um feixe de elétrons. A câmera de vídeo *divide a imagem* em três componentes básicos que se forem codificados, podem ser detectadas as cores vermelha, verde e azul. Observando com atenção, mesmo a olho nu, é possível perceber nitidamente as formas

---

<sup>34</sup> Estúdio de filmes de animação estadunidense associado à Disney, produtor de grandes *blockbusters* do cinema, como as séries “Toy Story” e “Procurando Nemo”.

decompostas em retículas (dots) e as cores básicas dissociadas dentro de cada unidade pictórica (pixels). Este quesito compõe uma característica fundamental que distingue cinema e vídeo. (TERENA JESUS, 2007, p. 104)

Claro é que não estaremos contrários às máquinas, como fizeram os ludistas<sup>35</sup> no século XIX, chamaremos as máquinas de *aparelho* e as coisas de *artefato*. De modo que a câmera de vídeo digital é um aparelho e a *camera obscura*<sup>36</sup> é um artefato que irá se transformar em um aparelho, enxergaremos à frente melhor essas diferenças.

A *camera obscura* por meio de um pequeno orifício capta a luz das estrelas ou a reflexão da luz solar em largas exposições, como mensagens que tingem uma de suas paredes onde é colocada uma superfície sensível que reage, fixando-a, como imagem; tal a *Opy'*, a Casa de Rezas guarani, que pelas frestas de suas paredes é vazada pelos feixes da luz solar lunar e revela aos seus frequentadores mensagens extra-humanas, que entretanto não se fixam em qualquer superfície além dos corpos ali presentes e da socialidade reunida; ou a *Ruka*, a casa mapuche de encontros e negociações; ou a *caixa de energia orgônica*<sup>37</sup> de Wilhelm Reich, por meio da qual é possível capturar um pouco do amor que deixamos de sentir quando se acenderam as luzes, *estourando* o filme fotográfico, nas cidades.

A aproximação entre a *camera obscura*, entendida como princípio de engenharia de captação de imagens, como possibilidade de acessar mundos que nossos olhos não alcançariam por si, e a *Opy'* guarani, onde de maneira semelhante iremos acessar o que não se delinearía caso não estivéssemos imersos nela e na atmosfera que se cria nos encontros cerimoniais que abriga, faz-nos supor que ao tratar do conhecimento tradicional

---

<sup>35</sup> Ludismo: movimento operário ocorrido no início da Revolução Industrial (1811-1812), na Inglaterra, em que os trabalhadores, inconformados com a substituição de sua força de trabalho por ferramentas mecanizadas, destruíram maquinários.

<sup>36</sup> Caixa composta por paredes opacas que possui um orifício em um dos lados. Este orifício possibilita a passagem de raios luminosos, que serão projetados na parede paralela àquela em que está a abertura, onde é colocado um anteparo fotossensível. Este anteparo poderá reagir à luz, gerando uma imagem. Trata-se do princípio básico de funcionamento de qualquer câmera fotográfica, de vídeo ou cinema.

<sup>37</sup> A caixa de energia orgônica foi criada pelo psiquiatra e físico austríaco Wilhelm Reich nos anos 40. Com ela, Reich pretendia acumular a energia vital, o *orgone* presente no universo, e possibilitar aos seus pacientes o fortalecimento da saúde e cura.

estaremos evocando algo como uma economia de *perceptos* e *afectos*<sup>38</sup>, um ideal de conhecimento que se realiza pela oportunidade de perceber e sentir e, além disso, de acessarmos o lugar de um Outro, seja este outro humano ou não-humano. A função da *Opy'* é viabilizar esse acesso à comunidade, é o de relacionar e estender pontes com seres transespecíficos; a *camera obscura*, com sua operação no âmbito da produção imagética, sintetizaria, em uma primeira abordagem, esse nexos, serviria como um modelo de realização da representação – tornar presente no tempo e no espaço.



Figura 2: *Opy'*, a Casa de Rezas guarani da Tekoa Itakupe.

O primeiro homem que viu a primeira foto (se excetuarmos Niepce, que a fizera) deve ter pensado que se tratava de uma pintura: mesmo enquadramento, mesma perspectiva. A fotografia foi, é ainda atormentada pelo fantasma da Pintura; a Fotografia fez dela, através de suas cópias e de suas contestações, a referência absoluta, paterna, como se tivesse nascido do Quadro (isso é verdade, tecnicamente, mas em

---

<sup>38</sup> Estes dois vocábulos, *percepto* e *afecto*, são propostos pelo filósofo Gilles Deleuze. Em uma série televisiva de entrevistas, realizadas em 1988 e 1989 chamada “Abecedário de Gilles Deleuze”, o autor explica: “Percepto é um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que sente. Vou dar alguns exemplos. Há páginas de Tolstoi que descrevem o que um pintor mal saberia descrever. Ou páginas de Tchekov que, de outra maneira, descrevem o calor da estepe. Há um grande complexo de sensações, pois há sensações visuais, auditivas e quase gustativas. Alguma coisa entra na boca. Eles tentam dar a este complexo de sensações uma independência radical em relação àquele que as sentiu.” No trecho seguinte, Deleuze esclarece os *afectos*: “Não há perceptos sem afectos. Tentei definir o percepto como um conjunto de percepções e sensações que se tornam independentes de quem o sente. Para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O afecto é isso”. (<https://www.youtube.com/watch?v=S1NYVnCUvVg&list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0IPIS2&index=1>). Acesso em 10/08/2023.

parte; pois a *camera obscura* dos pintores não é mais que uma das causas da Fotografia; o essencial, talvez, tenha sido a descoberta química). (BARTHES, 1980)

Até aqui ainda investigamos as possibilidades simbólicas que o exercício de associar certos saberes tradicionais às conformações assumidas pelos saberes científicos que conhecemos hoje nos proporcionam. Mais à frente gostaríamos de chegar às possibilidades políticas — que não excluem as simbólicas —, ou melhor, cosmopolíticas. Se a *whipala* carrega, percebemos hoje, a sistematização das cores, o modelo RGB formalizado pela ciência mais de mil anos depois dos aymaras das terras altas, a *Opy'* não estaria distante de ser uma *pré-camera obscura*.

As principais cerimônias com lugar nas casas de reza Guarani Mbyá ocorrem nos meses de janeiro e agosto. É quando a aldeia se reúne em torno das colheitas e preparação da erva-mate, *ka'a'i*, do milho, *avaxi*, do mel, *ei'i*. Estes alimentos são produzidos por quem planta, que conhece o regime das estações climáticas e o terreno, em associação com o tempo que decorre. Tanto a cerimônia de janeiro como a de agosto justamente acontecem para celebrar renascimento, fertilidade, a passagem do tempo velho, *Ara Ymã*, para o tempo novo, *Ara Pyal*, como uma potência de recriação. O pesquisador paraguaio Léon Cadogan transcreveu, em 1953, as falas dos anciãos guarani mbya da região do Guairá sobre a passagem do tempo desde os primórdios.

Antes de haber el verdadero Padre Ñamandu, el primero, creado, en el curso de su evolución, su futuro Paraíso; antes de haber creado, en el curso de su evolución, la Primera Tierra. El existía en medio de los vientos originários: el viento originário en que existió nuestro Padre se vuelve a alcanzar cada vez que se alcanza el tiempo-espacio originário (invierno), cada vez que se llega al resurgimiento del tiempo-espacio primitivo (invierno, en el vocabulario religioso). En cuanto termina la época primitiva, durante el florecimiento del Lapacho, los vientos se mudan al tiempo-espacio nuevo, ya surgen los vientos nuevos (norte y nor-este), el espacio nuevo; se produce la resurrección del tiempo-espacio (Primavera).<sup>39</sup> (CADOGAN, 1953)

---

<sup>39</sup> “Antes de o verdadeiro Pai Nhamandu ter criado, no curso de sua evolução, seu futuro Paraíso. Antes de ter criado, no curso de sua evolução, a Primeira Terra. Ele existia em meio aos ventos originários: o

O sentido de ressurreição parece latente e a *Opy'* é o lugar onde esse processo se revela e se faz sentir. A materialização da ação do decurso do tempo está no *avaxi*, o milho colhido, na erva-mate amarrada em feixes, *ka'axã'i*, e que será utilizada para a cerimônia do batismo<sup>40</sup> dos jovens. Tudo nos faz sentir as estações que se sucedem sobre a Terra, o tempo que não se detém e segue criando. Na mecânica da *camera obscura*, tomando como exemplo a de Daguerre<sup>41</sup>, que marca o que muitos historiadores entendem como a invenção da fotografia, o tempo é materializado em imagens que se formam sobre uma placa de prata iodada que ocupa uma das paredes da *camera obscura*. A fotografia revelada, produto da ação do fotógrafo em conjunção com a mecânica, é como o *avaxi*, que é matéria do tempo e da ação de *Nhanderu* através de seus filhos agricultores. Assim como as cerimônias na *Opy'*, uma fotografia, que entendemos paradoxalmente como a apreensão de um instante do tempo detido pelo aparelho, por ser um tempo que se fixa dá-nos a certeza de que o tempo não se detém, pois ao vê-la sabemos que é um antes, instante embalsamado, de um depois, que é onde estamos agora.

Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta (...). Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação.”  
(BAZIN, 1985)

Mas estamos no campo dos cinemas indígenas e o princípio da *camera obscura*, que sistematiza o aparelho que produz imagens digitais nos dias correntes, para efeitos deste estudo e do que propomos como uma reflexão sobre o lugar que esse cinema ocupa, tanto nas comunidades indígenas como no mundo das artes da imagem em movimento, onde haverá valores estéticos ou artísticos a serem debatidos, reside no sentido de ampliar

---

vento originário onde existiu nosso Pai alcança-se de volta cada vez que se alcança o tempo-espaço originário (inverno), cada vez que se chega ao ressurgimento do tempo-espaço primitivo (inverno, no vocabulário religioso). Ao terminar a época primitiva, durante o florescimento do Lapacho, os ventos se convertem ao espaço-tempo novo, surgem os ventos novos (norte e nordeste), o espaço novo; produz-se a ressurreição do tempo-espaço (Primavera).” Tradução do autor.

<sup>40</sup> Utilizo batismo para falar à maioria cristã, o termo mais adequado talvez seria ‘nomeação’, *nhe'e*.

<sup>41</sup> Louis Daguerre foi um físico, cenógrafo e inventor francês reconhecido como um dos pais da fotografia, criador do daguerreotipo nos anos de 1830.

os nexos que a produção de cineastas indígenas e o aparelhamento das comunidades com ferramentas de comunicação nos proporcionam. Estas pontes ampliadas apontarão para diversos caminhos e, dentre estes múltiplos, tomaremos os artefatos como um início.

## Capítulo 1

### Uma Câmera-flecha

Descobrir é aprender sempre que os objetos não são o que acreditávamos que fossem; conhecer mais é, antes de tudo, abandonar o lado mais claro e mais seguro do conhecimento estabelecido. Não é certo nem inacreditável que o que nos parece estranha perversidade, inconformismo surpreendente, desobediência, possa servir para dar mais um passo em direção ao ‘terrível oculto das coisas’, que apavorava até mesmo o pragmatismo de um Pasteur.

(Jean Epstein)

— E a sua aldeia, como está?

A indagação não partiu de um visitante da *Tekoa*, mas do *xamoi*<sup>42</sup> Karai Yapua, Pedro Macena, líder espiritual do lugar, com um sorriso de ironia, cansado de responder à mesma pergunta a cada novo visitante que acorria curioso pela primeira vez a este território guarani mbya ao pé do Pico do Jaraguá — a *Tekoa Itakupe*.

Não esperávamos a inversão de sentido contida na inquirição do *xamoi*, mas prontamente descrevi a aldeia enorme de pedra. Disse-lhe que nos dias quentes o asfalto das avenidas funcionava como um replicador de calor, intensificando a sensação térmica. Que nos dias de chuva essas mesmas placas de pedra e piche que forram o solo não deixam a água ser absorvida, resultando em enormes enchentes e que, com a crise econômica, o dinheiro estava escasso e muita gente tinha ido morar nas ruas em acampamentos que lembram as lonas espalhadas pelas estradas do Mato Grosso do Sul, onde os parentes Kaiowá permanecem guardando o território que deles foi expropriado

---

<sup>42</sup> Segundo Pedro Macena, trata-se do líder espiritual da aldeia, que pode ser mais de um para cada *tekoa*. “A gente orienta, a gente fala, a gente informa. O líder espiritual é um protetor de sua aldeia e de seu povo”, como se apresentou no curso de guarani intitulado Nhe’é Porã, as belas palavras, que frequentei em janeiro e fevereiro de 2021.

pelo deus Desenvolvimento e os grilos de soja e fogo, que cantam intermitentemente em muitas paragens.

Então compartilhamos um momento de silêncio e comecei a pensar o porquê da pergunta, já que o *xamoi* faz visitas corriqueiras à cidade para comprar mate e tabaco no Mercado da Lapa, na zona Oeste de São Paulo. A própria aldeia está localizada em ambiente urbano, cercada por casas populares, galpões logísticos, avenidas, rodovias e fica ao lado do Parque Estadual do Jaraguá, que aos finais de semana é visitado por centenas de pessoas em seus automóveis. Mas a pergunta do *xamoi* pedia uma justificativa nossa ao que ele mesmo vê nas andanças que faz pela cidade. É como se fôssemos responsáveis também pelo cenário nada agradável do modo de vida observado pelo pajé em seus périplos e no entorno da *Tekoa*.

Outros visitantes logo se esforçaram para tentar se apartar da realidade descrita, dizendo em termos gerais que se preocupam com sustentabilidade, que separam seu lixo, alimentam-se de produtos orgânicos, meditam e etc. Como se vivessem numa realidade paralela depois de também sofrerem os problemas ocasionados pela urbe, as condições insuportáveis do colonialismo e a quem especialmente afetam. E aí está que o *xamoi* prontamente disse que não foram eles, os guaranis, que chegaram até a cidade, é a cidade que não cessa de chegar até o Jaraguá.

Este encontro narrado se deu no dia 30 de janeiro de 2019, ano em que um novo governo pisou no Palácio do Planalto e ficou até quase o final do ano de 2022<sup>43</sup>. Uma de suas primeiras medidas foi transferir o controle da Fundação Nacional do Índio (Funai) para o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, o que foi posteriormente revertido. Mas assim que tomou a medida e mostrou a cara, diversas organizações indígenas, como a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), a Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB), para citar algumas das de maior abrangência, e povos de todo o Brasil começaram a se mobilizar contra as desproposições governamentais —

---

<sup>43</sup> Derrotado nas urnas por Luís Inácio Lula da Silva nas eleições presidenciais de 2022, o presidente que foi eleito em 2018 evitou cumprir o rito de passagem da faixa presidencial, imitando Donald Trump em 2021, que insuflou a invasão do Capitólio em Washington. O presidente brasileiro deixou o País rumo a Orlando/Miami, nos Estados Unidos, em 30 de dezembro de 2022 no avião presidencial, um jato Airbus público do Estado brasileiro.

afora a nefasta decisão de transferir para o Ministério da Agricultura a responsabilidade pelas demarcações de terras indígenas, que até o final do mandato do presidente eleito em 2018 não foram demarcadas.

Naquela noite a Casa de Rezas (*Opy*) da *Tekoa* foi ocupada por parentes das tekoa vizinhas e de visitantes e não indígenas. A reunião serviu de preparação para a primeira grande mobilização, que ocorreria no dia seguinte na Avenida Paulista, sob o vão do Museu de Arte de São Paulo (MASP), palco de protestos, centro financeiro e uma das principais artérias viárias da cidade de São Paulo. Os novos tempos indicavam uma menor tolerância às manifestações que estivessem em desacordo com as novas medidas do governo, prenunciando o cerceamento à liberdade de expressão neste novo e a mesmo tempo recorrente estado de coisas na República.

No meio do terreiro foi colocada uma flecha e diante dela cada ente da aldeia por meio de palavras, baforadas do *petyngué*<sup>44</sup>, goles de erva mate, orações, meneios e cantorias untava-a com os anseios da comunidade, que diziam respeito a proteção, segurança, ao fim da especulação imobiliária que se apresenta no entorno da Terra Indígena Jaraguá (TI Jaraguá)<sup>45</sup> turvando veios hídricos, regatos, nascentes, sufocando seus habitantes; à manutenção dos programas de saúde garantidos pelo Estado e pelo respeito às culturas e educação tradicionais, entre outras demandas, sendo a primordial a homologação da TI Jaraguá, como garantia de existência.

Esta flecha, carregada dos anseios do povo guarani do Jaraguá, dos quais comungamos, foi levada, no dia seguinte, 31 de janeiro de 2019, uma quinta-feira movimentada na cidade, à avenida; e apontada em diversas direções. Não precisaria ser lançada, configurou-se assim como um artefato que carrega a mensagem dos desejos de corpos acossados pelo Estado e expandidos por si mesmos; como agente artefactual de

---

<sup>44</sup> O cachimbo utilizado pelos guaranis. “O cachimbo é o fio do telefone, quando você solta a fumaça vai direto lá para *Nhanderu*”, como nos conta Natalício de Souza Karai, da Terra Indígena Jaraguá, em *Nhande Mbaraete*, livro coletivo publicado em 2017.

<sup>45</sup> A Terra Indígena Jaraguá (TI Jaraguá) é uma área de 532ha cuja maior extensão fica no município de São Paulo (cerca de 94%) e a outra parte em Osasco (SP). Não encontrei dados demográficos precisos, estimo em mais de 200 famílias ocupando com mais adensamento a região urbana, ao lado da rodovia dos Bandeirantes, nas aldeias Pyau e Itakupe, e há predominância de famílias Mbya sobre Ñandeva. É declarada Terra Indígena pela Funai desde 2015 e demarcada desde 1987, mas ainda falta algum presidente assinar a homologação, o que não ocorre desde o governo da presidenta Dilma Rousseff.

resistência e de defesa que leva a palavra e o imaginado por cada membro daquela comunidade — pois todos que estavam ali falaram “para” a flecha, “pediram” para ela, a imbuíram de suas inquietações potentes com *Nhe're*<sup>46</sup>, palavras, salivas, baforadas, gestos que emergiam de seus corpos.

Na avenida, sobre o carro de som, a flecha repousava no arco teso empunhado pelo cacique Mateus Werá, que a apontava para as sedes dos bancos, empresas e órgãos governamentais. Sobre o asfalto, outros parentes Guarani, Kaimbé, Pataxó, Kariri-Xocó, Pankararu, Xucuru, Aymara, Quéchua, que compõem os mais numerosos povos originários vivendo em ambiente urbano de São Paulo, e outros indígenas de diversas partes do Brasil cantavam, pitavam e dançavam. E nós, que estivemos na véspera da manifestação no Jaraguá, acompanhávamos a flecha, que tinha sua história. Não era um artefato qualquer. Não há artefato qualquer, neste caso. Ali, excluindo os shorts, chinelos, camisetas, indumentárias e vestimentas industriais dos *juruá*<sup>47</sup>, cada artefato ou instrumento constituíam extensões dos *corpos-flecha* que se lançavam à luta.

Neste sentido, a flecha *performava* como um índice, tomando o termo emprestado da semiótica pierciana<sup>48</sup>, “um signo natural, ou seja, uma entidade a partir da qual o observador pode fazer uma *inferência causal* de algum tipo, ou uma inferência sobre as intenções ou capacidades de outra pessoa” (GELL, 2018, p. 41). No contexto da avenida, comunicava aos parentes indígenas que ali se manifestavam e, para nós que a untamos de nossos desejos, tinha sua significância ampliada a partir do repertório que criamos ao participar de sua “preparação”. Isto certamente não foi compreendido da mesma forma por qualquer funcionário de algum banco que, naquele momento da ação coletiva, da manifestação, estivesse saindo de seu expediente de trabalho para retornar a sua casa.

Pela hipótese de o funcionário do banco não possuir o referencial que nós, partícipes da unção do artefato, partilhávamos, a mensagem da flecha apontada em sua direção, ou em direção à instituição em que trabalha, poderia ter lhe parecido um ato de

---

<sup>46</sup> Voz, respiração, palavra que sai do coração e se lança pela língua.

<sup>47</sup> Interpreto como a noção sobre a branquitude, mas também o travesso, inimigo, fazendeiro e até estrangeiro em muitas comunidades Mbya.

<sup>48</sup> Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo, matemático e linguista estadunidense, é considerado o pai da semiótica, disciplina que abrange o estudo geral dos signos.

enunciação de agressividade ou indisposição, no que já teria sido parcialmente eficiente. Isto, levando em conta o esquema de comunicação formulado pelo linguista russo Roman Jakobson (1896 – 1982), que nos clarifica quanto à sua elaboração da seguinte maneira:

O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um contexto a que se refere (ou ‘referente’, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação. (JAKOBSON, 2008, p. 122-123)

Nosso instrumento de comunicação anunciava ao apontar contra os edifícios em séquito da avenida que não iríamos permanecer passivos às novas determinações federais, inconstitucionais e tão devastadoras para o bem viver. Mas isto corresponderia ao relevo da imagem, como a “fumaça”, que vemos no horizonte, nos faz inferir que há fogo; como um índice, para os semiólogos, citando um exemplo recorrentemente utilizado por Alfred Gell, que propõe uma abordagem crítica para a antropologia da arte em “Arte e Agência” (GELL, 1998).



Figura 3: Ao centro, de camiseta rosa, Mateus Werá, da Tekoa Itakupe, leva a flecha ungida.

Para que tenhamos em consideração com mais clareza o que postula Gell em sua antropologia da arte, devemos ter em conta que, para ele, as relações sociais existem na medida em que se manifestam em ações, onde teremos basicamente uma relação entre agentes (sociais) e pacientes (também sociais). Abaixo, seguem os termos que visam estruturar essas relações.

1. Índices: entidades materiais que motivam inferências abduativas, interpretações cognitivas etc;
2. Artistas: (ou outros que ‘dão origem’): aqueles a quem se atribui, por abdução, responsabilidade causal pela existência e pelas características do índice;
3. Destinatários: aqueles em relação aos quais, por abdução, considera-se que os índices exercem agência, ou que exercem agência por meio do índice;
4. Protótipos: entidades consideradas, por abdução, como representadas no índice, muitas vezes em virtude de uma semelhança visual, ainda que não necessariamente. (GELL, 1998, p. 60)

O corpo do cacique não arrefeceu ao apontar a flecha e não deixou o arco afrouxar de seu estado hirto, a flecha (*u'y*, em guarani) apontava para muitos lados, era nosso desejo de transformação reivindicando e *performando*, perscrutando escritórios, semáforos, janelas, ameaçou automóveis e rotinas como o zoom de uma teleobjetiva, que se vale de sua potência ótica para vigiar imagens e alhures. Havia muitas flechas, algumas acompanhadas de arcos, no centro financeiro da capital paulista. E, entre os artefatos, instrumentos musicais dos mais diversos, *mbaraka* (violão), *nguyrapa-pe* (rabeça), *ãgua-pu* (tambores), flautas e cachimbos, como o *petynguá* Guarani, o *xanduca* Fulni-ô, cocares, colares, pulseiras, vestimentas, tecidos, grafismos sobre superfícies e corpos, faixas e cartazes. Havia substâncias, como tabaco, tintas, comidas e bebidas. E também havia aparelhos, como celulares, câmeras, microfones, *gimbals* e *drones*.

Como agente de enunciação, a flecha precede a câmera. A flecha não registra imagens, como a câmera, mas escreve seu trajeto pelos ares quando lançada, fazendo-nos acompanhar sua trajetória até onde a vista alcança. Para além do visível, se considerarmos o artefato flecha utilizado por algum indígena (A) para advertir outro parente (B), de outra aldeia, a ficar, por exemplo, “longe de seu território” ou “longe

de sua roça”, a simples ausência deste parente invasor, que declinou de “invadir” a roça do indígena (A) após o sinal de advertência — o lançamento da flecha — terá sido uma resposta, estabelecendo-se assim uma comunicação. O contexto, ou referente, que permitiu a absorção (abdução, nas palavras de Gell) da mensagem carregada pela flecha, seguindo o esquema de Jakobson, terá sido todo o histórico relacional entre a aldeia do indígena (A) e do parente (B), que neste exemplo não nos parece ter antecedentes muito amistosos.

Utilizo este exemplo a partir de um relato que ouvi em 2020, quando tive a oportunidade de conhecer o professor indígena Lucas Manchineri, durante uma viagem de pesquisa ao estado brasileiro do Acre, uma das lideranças da aldeia Mamoadate, localizada na fronteira entre o Brasil e o Peru. Os Manchineri têm um longo histórico de luta e resistência em relação à ocupação de seu território, que ao longo do século XX sofreu com as migrações direcionadas para aquela região pelos ciclos extrativistas da borracha, cuja primeira etapa ocorreu entre 1879 e 1912 e a segunda, para atender a demanda internacional pelo látex ocasionada pela Segunda Guerra Mundial, ocorreu entre os anos de 1942 e 1945. De modo que os Manchineri têm se relacionado historicamente com outras populações não indígenas, em sua maioria migrantes nordestinos, designadas para o trabalho nos seringais por projetos de ocupação promovidos pelo Estado brasileiro.

Lucas, que já trabalhou na Funai e hoje é educador e ativista, contou-me que por conta dos processos de ocupação territorial observados naquela região, que hoje se dão para o exercício de atividades como a extração da madeira e o garimpo ilegal, seus parentes Mashco, indígenas que vivem isolados e não desejam contato com os não indígenas, cada vez mais estão se aproximando de seu território.<sup>49</sup> A comunidade Manchineri, que de certo modo observa-se a si mesma como dotada da possibilidade de servir como interlocutora entre os Mashco e os invasores não indígenas, têm empreendido alguns esforços de aproximação com o este povo, e suas terras têm sido visitadas, ocasionalmente, por esses parentes isolados — aos quais Lucas chama de “parentes desconfiados”. Mas estes encontros, na maior parte das vezes fortuitos, não

---

<sup>49</sup> De acordo com o site do Instituto Sócio Ambiental (ISA), “a TI Mamoadate situa-se ao redor do Rio Iaco (cuja nascente fica no Peru) — tem início no Igarapé Mamoadate e vai até os limites do Brasil com o Peru”. Link: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Manchineri> (acessado em 24/03/2022).

têm sido amigáveis. Lucas relatou-me que há um certo perigo na aproximação com os Mashco, pois ao sentirem sua presença “somos advertidos com flechas, fazendo-nos recuar”.

Há uma relação causal provocada pelo artefato mensageiro flecha, que adverte sobre a necessidade de se manterem as devidas distâncias nesta relação. Assim, coisas, como flechas ou câmeras, são “agentes sociais” (GELL, 2018, p. 47).

As maneiras pelas quais a agência social pode ser investida em coisas, ou pode emanar das coisas, são extremamente diversificadas. (...) Um agente é definido como alguém que tem a capacidade de dar início, em seu entorno, a eventos causais que não podem ser atribuídos ao estado atual do cosmos físico, mas apenas a uma categoria especial de estados mentais; a saber, intenções. (GELL, 2018, p.p. 48-49)

Detendo-nos, ainda, sobre o caso Manchineri-Mashco, em 2021 a indigenista brasileira Maria Emília Coelho publicou um artigo jornalístico no Observatório dos Direitos Humanos dos Povos Indígenas Isolados e de Recente Contato (Opi)<sup>50</sup>, em que narra, por meio de depoimentos de indivíduos Manchineri, uma interlocução que se dá a partir de objetos e artefatos. Em seu texto, Coelho transcreve um relato obtido do indígena Maílson Manchineri, que lhe diz que ao realizarem uma expedição no Igarapé Paulo Ramos encontraram “vários sinais, como ossos de animais e ramos quebrados”, sucedendo-se a esses primeiros sinais assobios e gritos, o que os fez fugir do local. O artigo prossegue com o relato de outro indígena, Mateus Manchineri.

A partir dos vestígios encontrados no Paulo Ramos, Mateus afirmou que os ‘isolados’ comem a mesma comida que os Manxineru (jabuti, anta, macaco preto, veado). Também contou que os ‘desconfiados’ fizeram uma espécie de tapagem com um sinal nos ramos das árvores: “Foi um aviso deles para a gente não passar dali. Aí fizemos o mesmo sinal para eles não virem para o nosso rumo também. Agora encontramos os seus tapiris quando vamos caçar. Não é que a gente quer topa com eles, mas é aonde buscamos o alimento de cada dia.

---

<sup>50</sup> <https://povosisolados.com/2021/02/05/estamos-cercados-nossos-parentes-desconfiados/> (acessado em 24/03/2022)

Esse igarapé é nosso território de caçada. Depois que vimos os seus vestígios, avisamos aos parentes das aldeias para não caçarem mais para esse lado”. (COELHO, 2021).

Os tapiris, um tipo de palhoça construída para passar algumas noites na floresta, deixados pelos Mashco, neste caso, seriam os agentes enunciativos, o índice, embora, como nos diz Gell em sua teoria sobre uma antropologia da arte, agentes secundários da intencionalidade primária dos indivíduos Mashco que lá os deixaram — como um índice de seus agentes primordiais. E, pelo relato de Mateus, possuidores de clara intencionalidade. De modo que a resposta foi copiar o sinal “deles” para que se efetuasse a concordância em não se traspasar aquela indicação.



Figura 4: Lucas Manchineri e um de seus filhos em Assis Brasil (AC).

Em outra perspectiva, ainda que valendo-se dos postulados de Gell, o antropólogo Geraldo Andrello vai nos falar da recepção e incorporação à mitologia dos povos Tukano de objetos oriundos da cultura não indígena: os livros. No artigo “Falas, Objetos e Corpos, autores indígenas do alto Rio Negro”, Andrello escreve sobre as reações que a comunidade teve quando viu publicados livros, narrados por pessoas pertencentes a diversos grupos da região, sobre suas mitologias e história. Trata-se de uma coleção intitulada “Narradores Indígenas do Rio Negro”, viabilizada pela Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN) durante a primeira década dos anos 2000.

Neste artigo, Andrello nos aproxima inicialmente de aspectos cosmológicos das culturas envolvidas nas publicações, que quando da escrita do artigo já contava com oito volumes. Além dos Tukano, a coleção traz relatos Baniwa, Desana e Pira-Tapuia, grupos que tem uma origem compartilhada, porém com diferenciações justamente operadas por meio de objetos materiais específicos pertencentes a cada grupo.

É igualmente importante notar que as diferenciações do tempo mítico são efetuadas à medida que aparecem na narrativa certos operadores materiais, tais como flautas sagradas – roubadas pelas primeiras mulheres, que adquirem com isso capacidades reprodutivas específicas –, os adornos cerimoniais – obtidos pelos ancestrais junto às divindades, e que irão propiciar que a verdadeira humanidade se diferencie dos peixes e animais –, a cerveja de mandioca e o alucinógeno caapi – cujas variedades e potências, ao serem diferencialmente apropriadas, irão distinguir os grupos exogâmicos entre si. Nas narrativas, esses objetos e substâncias são partes de corpos. (ANDRELLO, 2010, p. 18)

Como partes de corpos, substâncias, adornos, pinturas, objetos permitem-nos concordar com a proposição de Gell de que “seja qual for o caso, a ação humana é exercida dentro do mundo material”. Pois, se bem entendemos, estes objetos terão sua potência de agir sobre os outros por meio de uma ação que somente poderá ser concebida em termos sociais, já que “a mente humana é inevitavelmente uma mente ‘social’, na medida em que só conhecemos nossa própria mente em um contexto social de algum tipo” (GELL, 2018, p. 47). E aqui deveremos pontuar que, nas cosmologias ameríndias como um todo, o contexto social entende-se como uma rede de relações em que a pessoa não é o único componente, as relações estabelecem-se, portanto, com outros agentes e operadores variados, podendo ser montanhas, rios, animais, vegetais e etc. Ou seja, este campo relacional expandido pressupõe que o “outro imediato numa relação social não é necessariamente um ser humano”, como infere Andrello.

Neste ponto, Andrello faz uma objeção à formulação de Gell de que objetos e artefatos seriam “agentes secundários” por meio dos quais os “agentes primários” — a pessoa ou qualquer modelo — manifestariam em um meio causal sua intencionalidade, tal qual uma mediação da qual se dispõe. Para entendermos isto, prossegue Andrello:

É possível que do ponto de vista tukano as coisas se passem exatamente de maneira inversa, pois, como vimos, os instrumentos de vida e transformação preexistem à humanidade. Seriam, assim, como fontes de força de vida, um dispositivo primário de agencia, cujo manejo xamânico visa, precisamente, transferir essa virtualidade aos corpos humanos no próprio ato de sua fabricação. (...) Mas qual o estatuto exato da relação entre essas entidades e seus objetos? Eles possuem as coisas ou são as coisas. Esse não é um problema desconsiderado por Gell. Ao contrário, tomando como referência a relação de um soldado com seus armamentos e outros instrumentos letais – como as minas implantadas pelos soldados de Pol Pot no Camboja que mataram ou mutilaram milhares –, ele tende para a segunda alternativa, sugerindo que artefatos como armas constituem o nexo de ligação dos agentes com outros entes sociais. As armas de um soldado são parte de sua pessoa, são o que fazem dele o que é. Sugere, assim, a noção de ‘pessoa distribuída’, de acordo com a qual um agente não se localiza apenas dentro dos limites circunscritos por seu próprio corpo. Sua agencia social realiza-se, de fato, pela proliferação de partes desanexadas de sua pessoa na forma artefactual. (ANDRELLO, 2010, p. 19).

A precedência dos artefatos em relação ao humano não é exclusividade dos povos do alto Rio Negro aqui mencionados. Nas mitologias ameríndias é comum que antepassados divinos manipulassem cestos, penas, bancos, substâncias e flechas. Estas últimas fazem parte de diversas cosmologias espalhadas pelo planeta, como a grega, sendo manipuladas por deuses como Apolo, está presente na mitologia védica indiana, utilizada pelo herói Arjuna, no Egito antigo, nos povos Maia e até no firmamento do zodíaco, representando o signo de Sagitário. É como um elemento arquetípico, habita os imaginários, céus e sonhos.

Para o povo *A'uwe*, Xavante<sup>51</sup>, como são nomeados pelos não indígenas, a origem do mundo está intrinsecamente ligada às propriedades do artefato. Butsewawê e Tsa'amri foram postos na terra pelo arco-íris, que também lhes deu as flechas, como conta Kaká

---

<sup>51</sup> Segundo o Instituto Sócio Ambiental (ISA) em 2020, o povo Xavante, como é denominado pelos não indígenas, tinha 22.256 indivíduos, constituindo-se entre uns dos povos originários mais populosos do Brasil. <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xavante>, acessado em 05/08/2023.

Werá Jecupé, que é um escritor Guarani pesquisador das culturas indígenas, em seu livro “A Terra dos Mil Povos”.

Butsewawë chamou sua esposa de Tsinhotse’e-wawë e Tsa’amri chamou a sua de Waútomowawë. Após cada um ter dado o nome a sua esposa, perfuraram as orelhas com um osso de onça parda para dar força ao espírito sobre o chão.

Em seguida, os dois fizeram cantos todos os dias, virados para o sol nascente, segurando na mão direita a flecha sagrada. Essas flechas tinham sido postas pela Voz do Alto no corpo do Arco-Íris (JECUPÉ, 1998, p. 66).

Os *A’uwe*, na tradução de Jecupé, sustentam as flechas e suas origens não deixando as mensageiras caírem, fazendo-as voar. Na tradução *A’uwe* do cineasta indígena Divino Tserewahú, da aldeia Sangradouro, no Mato Grosso, as flechas que não se pode deixar cair são as que contém espírito.

### **1.1 Quando as câmeras chegam (flecham) aos corpos-territórios**

Divino Tserewahú é um dos cineastas mais prolíficos de uma extensa e variada geração de indígenas que iniciou sua formação audiovisual por meio do projeto Vídeo nas Aldeias. Faz-se necessário, embora haja uma ampla produção de textos sobre onde estaria a origem dos cinemas indígenas, ou seja, o cinema produzido por indígenas e nos territórios, dedicar algumas linhas a fim de prosseguirmos com mais desenvoltura e sem prescindir do contexto. Entre todos os trabalhos que se referem a esta gênese, onde o Vídeo na Aldeias ocupa papel seminal, parece haver um ponto de partida quanto ao próprio fundamento documental da imagem cinematográfica desde seu início, há mais de 120 anos, e como o conhecemos até os dias de hoje: “o seu pulso e impulso original é etnográfico” (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008). Ou seja, sua vocação é criar uma imagem sobre o Outro.

As primeiras imagens de indígenas no Brasil remontam ao início do século XX. Nos anos de 1910, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), capitaneado por Cândido Mariano Rondon (1865-1958), encarregado de contatar as populações, realizar

levantamentos geográficos, topográficos, botânicos, a fim de conhecer e ocupar os territórios ignotos até as fronteiras do Estado, viu a necessidade de documentar as diversas expedições. Assim, em 1912, foi criado, por sugestão do jovem major Luiz Thomaz Reis, a Seção de Cinematographia e Photographia da Comissão Rondon (TACCA, 2012)<sup>52</sup>. A divisão começou efetivamente seus registros em 1914. Algumas destas imagens hoje são de domínio público e estão disponíveis em canais pela Internet, bem como em plataformas do Governo Federal<sup>53</sup>. Elas mostram o olhar dos não indígenas, emissários do Estado, sobre diversos povos, que nunca chegaram a ver a própria imagem enquadrada e projetada.

A ideia de compartilhar as tomadas com aqueles que tinham sua imagem filmada foi proposta no início da década de 1920 por Robert Flaherty. Para realizar seu filme “Nanook of the North” (1922) junto ao povo *Inuit*, no Ártico, Flaherty usava o expediente de mostrar as imagens que captava aos seus personagens. Dos comentários e conversas em torno delas, surgiam ideias para seguir as filmagens. Com este filme, que foi um estrondoso sucesso na época e até hoje é considerado um dos marcos inaugurais do cinema documental e etnográfico, também podemos dizer que há o início de uma prática compartilhada da criação cinematográfica que influenciaria diversos outros realizadores ao longo do século, em especial ao célebre Jean Rouch. O francês, um dos pais do cinema verdade, realizava suas produções no continente africano junto às populações abordadas pela obra, exibindo as diversas sequências filmadas para gravar o comentário dos personagens, que posteriormente seriam acrescidos pela montagem, sobrepondo suas vozes à película, tornando-as coautoras dos filmes.

De acordo com o antropólogo Ruben Caixeta de Queiroz, no Brasil a primeira experiência desse fazer documental compartilhado junto aos indígenas ocorreu em 1977, quando “os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, com os cineastas Andrea Tonacci e Walter Luís Rogério, iniciaram um trabalho de pesquisa e registro cinematográfico junto com o povo Canela Apãjêkra no município de Barra do Corda, Maranhão.” (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008). O pesquisador nos conta que Vincent

---

<sup>52</sup> Esta breve história sobre o Seção de Cinematografia e Fotografia da Comissão Rondon pode ser consultada em (<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/534/luiz-thomaz-reis-das-selvas-metropole>). Acesso em 14/08/2023.

<sup>53</sup> (<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>).

Carelli, um dos principais ideólogos do Vídeo nas Aldeias, teria ouvido de Tonacci no final da década de 1970 a sugestão de criar o projeto “Inter Povos”, que interligaria diversas aldeias por meio do vídeo.

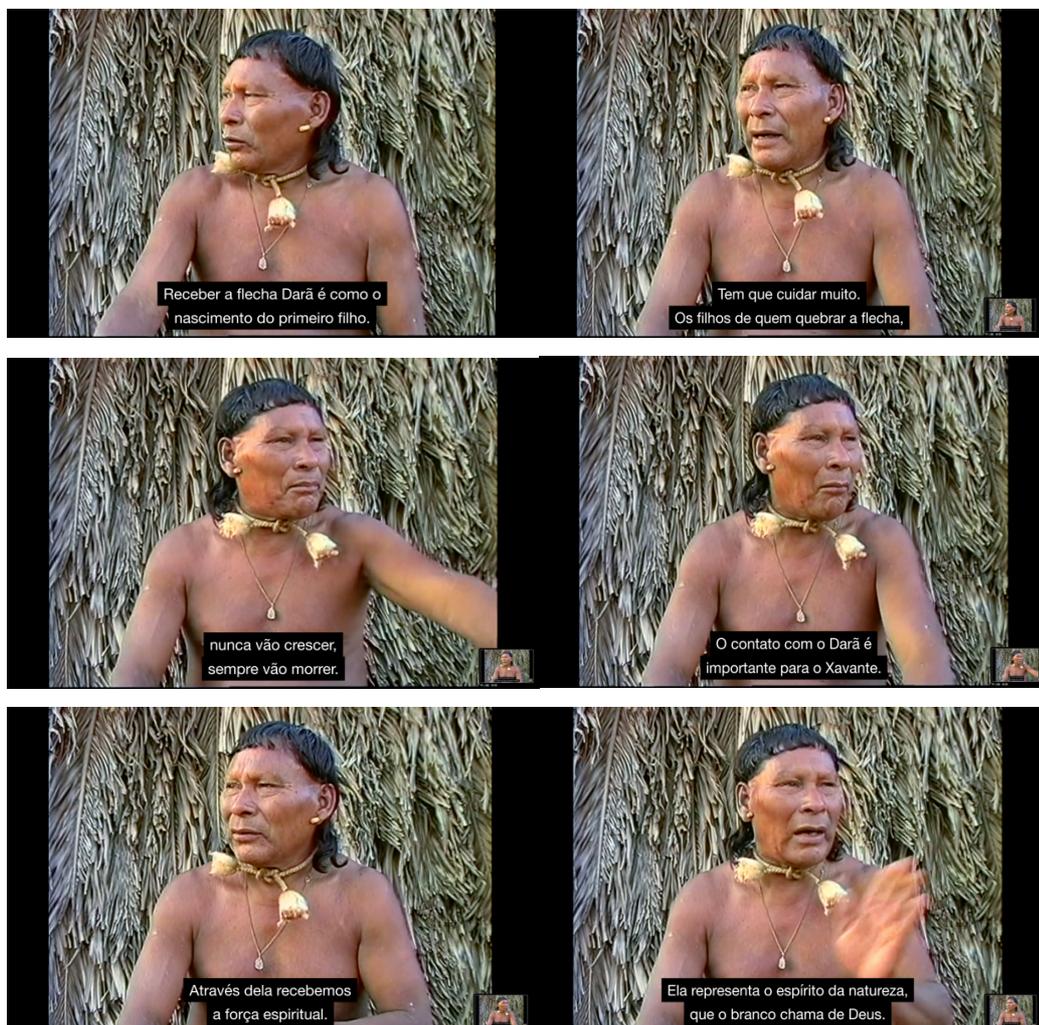
O texto de apresentação do sítio do Vídeo nas Aldeias<sup>54</sup> na Internet relata que “o VNA (Vídeo nas Aldeias) surgiu dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista, como um experimento realizado por Vincent Carelli entre os índios Nhambiquara. O ato de filmá-los e deixa-los assistir o material filmado foi gerando uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos, e gerando uma série de vídeos sobre como cada povo incorporava o vídeo de uma maneira particular”. A seguir, relata-se a ampliação do projeto por meio da realização de oficinas de capacitação audiovisual nas aldeias. “Em 1997, foi realizada a primeira oficina de formação na aldeia Xavante de Sangradouro. O VNA foi distribuindo equipamentos de exibição e câmeras de vídeo para estas comunidades, e foi criando uma rede de distribuição dos vídeos que iam produzindo.”

Divino Tserewahú, portanto, é um dos primeiros cineastas indígenas, tendo participado da primeira oficina audiovisual realizada na aldeia de Sangradouro. Seu filme de estreia, de 1999, “Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante”, registra o ritual de iniciação dos jovens da etnia, a passagem da adolescência para a vida adulta que é marcada nos corpos pela furação da orelha. Em 2001, ele voltou a filmar um ritual, o que resultou no filme “Wai’a Rini: o poder do sonho”. Este também é um ritual de passagem em que diversas gerações de jovens, adultos e anciãos participam. Ele serve à preparação dos jovens para a vida espiritual, para o contato com as forças sobrenaturais. Como esta prática acontece com uma periodicidade de mais de uma década, geralmente de quinze em quinze anos, com este filme o cineasta ficou bem reconhecido na aldeia. Ao filmar a cerimônia, que dura vários dias, acaba se qualificando politicamente na comunidade, que queria preservar suas tradições por meio do filme – preocupação dos anciões que não sabiam se estariam vivos no próximo ritual.

---

<sup>54</sup> O site do VNA está disponível em (<http://videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>). Acesso em 11/08/2023.

Narrado pelas vozes dos mais velhos, entre os quais o pai de Divino, o filme mostra os jovens passando por diversos desafios. E eis que em uma das provas eles recebem cada um uma flecha adornada com penas brancas numa das extremidades, artefato enviado pelos Deuses. Aquelas flechas que contêm os espíritos e que não se pode deixar cair no chão, pois têm que estar sempre a voar, as “flechas das origens” de que fala Jecupé. Estes artefatos, presentes no rito, não são representações do poder divino, são eles mesmos o “poder-raiz” na cosmologia *A'uwe*. Se o jovem xavante a deixa cair, será desconsiderado pelos outros membros da aldeia, não será um bom sonhador, como dizem os mais velhos para a câmera de Tserewahú. Abaixo vemos uma série de *frames* em que o pai do cineasta, Alexandre Tsereptsé, fala sobre a flecha Darã.



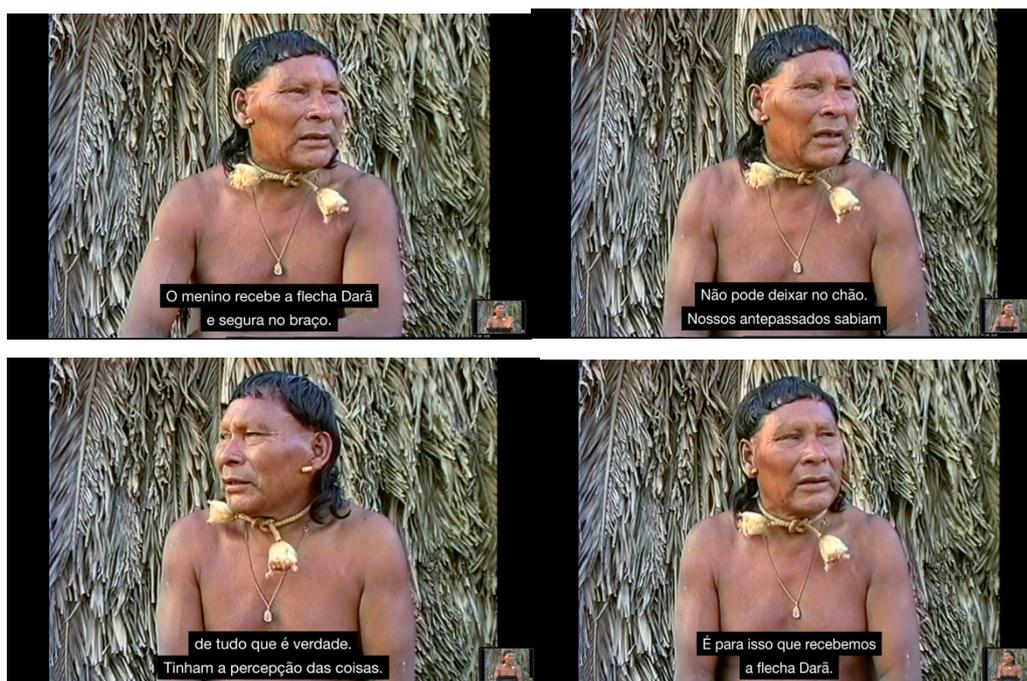


Figura 5: Série de frames do filme “Wai’a Rini: o poder do sonho” (2001).

De acordo com a cosmologia *A’uwe* esta flecha está na origem do mundo. E é importante notar que todo este procedimento sobre os ensinamentos que os jovens da comunidade recebem da experiência de sustentar os Céus só poderia ter sido registrado por um cineasta do próprio meio, um *A’uwe*. Ainda assim, neste e em outras filmagens, um cineasta com uma câmera que precisou a cada momento negociar com os mais velhos, pois são os que indicam as etapas do ritual, o que pode ou não ser filmado, como fica claro ao assistirmos ao filme, cujas imagens deixam entrever estas assembleias e disputas. A ideia de autoria, no caso deste e de muitos filmes indígenas, não obedece a mesma lógica dos filmes de não indígenas, onde há uma hierarquização pré-estabelecida de funções e processos. Esta mesma engenharia de produção cinematográfica utilizada pelo Mercado — ou seja, pelos filmes comercialmente hegemônicos — reflete modos de pensar que qualificam, seccionam, dividem entre gêneros cinematográficos, lentes que impõem margens e câmeras que registram o que se pré-estabelece pelo roteiro, uma antevisão. Por outro lado, os cinemas indígenas e os diversos modos como são produzidos estes filmes indicam um outro jeito de lidar e conhecer o mundo, como nos sugere Caixeta de Queiroz:

Sempre acreditei que fazer filme documentário é uma espécie de bricolage, ir a cada passo, pé ante pé, tateando o caminho, atento ao que se passa na frente da câmera, colhendo pedaços (que são as imagens)

de um “todo” (uma materialidade, uma corporalidade) e de um “tudo” (um imaginário) que se passa fora da câmera, tudo isso sem roteiro prévio (eu diria – ao contrário da ciência e até mesmo de um certo tipo de cinema documentário ou ficcional – sem uma hipótese ou ideia prévia). (...) Dessa maneira o cinema se aproxima da mitologia, do imaginário, do sonho, do mágico, do corpo, da materialidade, ou seja, aproxima-se do pensamento indígena, selvagem e não domesticado. (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008, p.118)

Neste jogo de tatear, em que a previsão não determina o “pedaço” a ser registrado pela equipe de filmagem, o inesperado das condições que surgem ao “se fazer” o filme ampliam as possibilidades narrativas — este filme não poderá ser o que se supôs tornar. Ao rodar a cerimônia do Wai’a, uma das interdições impostas pelos anciãos foi justamente o acesso ao local onde as flechas Darã estariam guardadas, onde teriam sido “preparadas” para no ritual serem distribuídas entre os meninos. Eles terão que sustentá-las com seus braços durante uma madrugada inteira e não poderão deixá-las no chão, pois elas não podem deixar de “voar”. No outro dia, após os meninos irem buscar abóboras para que as mulheres façam um bolo, eles vão lançar as flechas, o que também não poderá ser filmado. Divino então surge no quadro explicando: “O que é segredo, desde os nossos antepassados, é proibido filmar. Por isso não filmamos o lançamento da flecha do Pi’u. Segredo é segredo. Não posso comentar muito”.

A flecha, chamada pelos velhos de flecha *Danhimite*, é ao mesmo tempo interdição e ampliação no “se fazer” do filme, ela determina por meio dos avisos dos anciãos o que se tornará visível e o que permanecerá segredo. Revisando a cosmologia A’uwe, entendemos o resguardo, a compreensão do cineasta, ao lidar com as forças poderosas que fundamentam a vida — a mesma força ou “poder” que permite produzir o filme, pois, no mundo Xavante, vida e filme não se criam separados.

Romhõ é de origem misteriosa e secreta, mas podemos apreender algo sobre esta origem através da compreensão do próprio significado do processo cosmogônico. Este fazer emergir o mundo é realizado pelos romhõsi’wa por isso toda chave da cosmogonia está centrada neles, mas principalmente nos dois parinai’a, não apenas pela magnitude da sua ação criadora, mas também porque eles são considerados a mais alta

instância do poder romhõ, eles são vistos como o Deus dos A’uwe (...). Por isso, romhõ tem origem (no duplo sentido de proveniência e substância) neste mais elevado dos Hõiwa, que bem parece corresponder à noção análoga a que outras tradições denominam de supra-natureza, o Absoluto, o Incondicionado, a Morada dos Imortais, Nande Ru Papa Tenondé (Nosso Pai último-primeiro, segundo os mbya guarani), e assim por diante (...). Este aspecto da energia demiúrgica corresponderia à noção usual de *força*, portanto apenas uma das facetas do romhõ, por isso o tradutor Paulo Supretaprã faz restrições à tradução de romhõ como *força*, e enfatiza o significado de *poder*. Esse poder-raiz também é referido como danhiptede. (FAUZI EID, 2002, p. 379)



Figura 6: frames de “Wai’a Rini: o poder do sonho”. Meninos sustentam as flechas.

## 1.2 Uma flecha envenenada, como uma câmera enfeitiçada

Voltando à imagem da flecha empunhada pelo cacique Werá na Avenida Paulista, uma flecha guarani imantada pelos nossos corpos e desejos no tempo anterior à manifestação de 31 de janeiro de 2019, trataremos de seguir — após o diálogo estabelecido entre os postulados sobre objetos e agência de Gell e a etnografia apresentada por Andrello — o artefato, de ordem divinal, como é também a flecha das origens Xavante, agente primordial que opera sobre o campo relacional que delimitamos para efeito deste percurso descritivo, a avenida, o mundo não indígena. Ali, conforma-se o artefato como portador de agência extra-humana, autônoma, preexistente ao corpo do cacique que o empunha — mesmo que tenha sido o próprio cacique que construiu a flecha. “Em termos da posição que podem ocupar em redes de agência social humana, artefatos ou seres humanos ‘podem ser considerados quase que inteiramente equivalentes’” (ANDRELLO, 2010, p. 19).

É neste sentido que ao empunhar a flecha o cacique Werá será uma pessoa estendida, ampliada — nas palavras de Alfred Gell, *distribuída* —, ele mesmo um *corpo-flecha* como agente secundário de um Outro que o antecede e que, no caso guarani, poderíamos inferir como condutor da palavra, *Nhe'e*<sup>55</sup> do sopro de *Nhanderu*. Agente, portanto, de preexistências. Ou ancestralidades que, por sua vez, o mobilizam preenchendo-o. Afinal, “tudo que Nhanderu criou tem seu espírito, que cuida de cada ser que vive na natureza; as pedras, a água, as plantas, os animais e as montanhas, isso é o Universo” (MBYA, GUARANI. 2017, p. 19). O cacique como artefato humano de *Nhanderu*, criador, protetor, cujo sistema enunciativo, que vigia e alimenta, se estende à flecha, inflando-a de potência de agir e espírito, tesa “flor do arco” (CLASTRES, 1974).

O título deste trabalho contém a palavra composta *câmera-flecha*, que na *Introdução* descrevi como uma palavra que aproxima em significância um aparelho e um artefato. O postulado certamente ainda é impreciso. A câmera, seja ela de celular, de cinema ou fotográfica, pouco importa neste momento — são tantas que já não as reconhecemos —, emula as funções que se atribuem à flecha. A câmera e a flecha perpassam expressões coletivas, urgências e demandas indígenas em tempos sinistros, defesa dos territórios, compartilhamento de conhecimentos, envenenamentos — isto, claro, se estiverem empunhadas por indígenas, como na manifestação da avenida.

Trata-se de estabelecer uma relação entre dois aparatos enunciativos; contudo, um deles, a flecha, como vimos, traz o índice de seus criadores, as divindades, sendo portadora de uma agência primária. A câmera, por sua vez, também é um instrumento de agência social, produto tecnológico, e carregará como índice a criação de sua própria mecânica — que inclui o conhecimento ótico do físico e astrônomo inglês Isaac Newton, o empreendedorismo do inventor estadunidense Thomas Edison, a engenhosidade dos irmãos Auguste e Louis Lumière, responsáveis pelo cinematógrafo, “ou seja, a história de sua produtividade industrial” (MACHADO, 1997, p. 37).

A câmera não é uma continuidade da flecha, nunca foi mais eficaz do que a flecha em comunicar as demandas originárias enquanto coexiste com ela, há algumas centenas

---

<sup>55</sup> Força vital, respiração, palavra, espírito; *nhe'e*.

de anos, mas, como a flecha, é um aparelho que se designa à enunciação das demandas guarani e indígenas hoje. Ela registra imagens, escreve documentação sobre as populações, revela violências, guarda memórias. A câmera também não será entendida como o próprio cinema, aqui por hora considerado como a imagem em movimento, ou aquilo que nos faz abduzir a impressão de movimento. Tenhamos claro que a câmera é parte de um dispositivo, este sim chamado cinema.

Naine Terena de Jesus, em sua dissertação de mestrado em Arte, publicada pela Universidade de Brasília (UNB, 2007), escreve sobre a utilização das câmeras enfatizando o registro documental como modo de operação do aparelho nas aldeias. Citando os professores Arlindo Machado e Ivana Bentes, e o projeto *Vídeo nas Aldeias*<sup>56</sup>, descreve como a introdução do aparelho enunciativo mobilizou as comunidades para coletar memórias.

Os índios passaram a se identificar como índios perante os brancos, por outro lado, ao olharem entre si, viam-se como povos diferenciados por tradições próprias, e sendo sujeitos de registros e realizando registros sobre a vida contemporânea, tornando-se agentes de sua própria reprodutividade — antes o que era realizado pelo olhar do outro, agora se torna elemento para a visualização de si mesmo.

Através dessa visualidade, notamos então um outro fator interessante, não só a utilização de equipamentos como forma de registro e memória, mas como luta política. Historicamente, temos episódios que comprovam essa afirmação — “a câmera de vídeo, ao fazer coincidir o real e sua encenação, ao criar um continuum, uma duração, um registro sem interrupção, reencontrava o frescor da presença e do ao vivo”. (TERENA DE JESUS, citando MACHADO. A., 2007, p. 111)

Não podemos deixar de notar a ênfase que a pesquisadora Terena confere à utilização do aparelho câmera como arma de luta política. De fato, as mobilizações

---

<sup>56</sup> Projeto de aproximação e interconexão com indígenas de diversos territórios brasileiros por meio do vídeo na década de 1980, e de formação nos anos de 1990 de cineastas indígenas em diversos territórios. Veremos no decorrer deste trabalho mais referências e citações. No site institucional do Vídeo nas Aldeias há muita informação: (<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>), acessado em 06/05/2023.

indígenas que têm ocupado a capital federal em momentos importantes, como o julgamento do Marco Temporal<sup>57</sup>, retomado em agosto de 2021 e novamente agora, em agosto de 2023, nos mostram a atuação de dezenas de comunicadores de diversos povos na linha de frente. Com a ampliação do acesso aos equipamentos, cada vez mais vemos câmeras ao lado de flechas compondo as marchas. O fotógrafo xacriabá Edgard Kanaykõ é um dos pioneiros na utilização do equipamento para as lutas e há muitos anos participa e registra o Acampamento Terra Livre (ATL)<sup>58</sup>, mobilização anual mais importante da agenda de demandas indígenas. Para ele, a presença dos comunicadores indígenas compensa a “tímida presença da imprensa oficial na cobertura do movimento” (KANAYKÕ, 2021) e, a câmera ao ser utilizada pelos indígenas, torna-se como uma flecha.

O termo arma de luta é bastante empregado e difundido no movimento, principalmente entre os cineastas indígenas que, volta e meia, recorrem a esta expressão para invocar o sentido principal de se produzir imagem pelos povos indígenas. Sendo assim, a câmera enquanto objeto/corpo pode ser comparada ao arco, o ato de disparar/clicar ao lançar a flecha, a imagem captada à caça e, por sua vez, o cineasta/fotógrafo ao caçador. Isso fica evidente quando se têm muitos indígenas reunidos e fazendo o uso do aparato audiovisual; não estão necessariamente ali para cumprir a função de cobertura de um evento, mas estão ali, sobretudo, para fazer registros ou capturas de imagem e de som que, posteriormente, serão lembrados nas histórias como aquelas da caça e da guerra, contadas em volta de uma fogueira. (KANAYKÕ, 2021, p. 51)

---

<sup>57</sup> De acordo com a Articulação dos Povos Indígenas: “O marco temporal é uma tese jurídica que busca restringir os direitos constitucionais dos povos indígenas. Nessa interpretação, defendida por ruralistas e setores interessados na exploração das terras tradicionais, os povos indígenas só teriam direito à demarcação das terras que estivessem sob sua posse no dia 5 de outubro de 1988. Alternativamente, se não estivessem na terra, teriam que comprovar a existência de disputa judicial ou conflito material na mesma data de 5 de outubro de 1988”. Para mais informações, [\(https://apiboficial.org/2021/06/29/entenda-porque-o-caso-de-repercussao-geral-no-stf-pode-definir-o-futuro-das-terras-indigenas/\)](https://apiboficial.org/2021/06/29/entenda-porque-o-caso-de-repercussao-geral-no-stf-pode-definir-o-futuro-das-terras-indigenas/). Acesso em 12/08/2023.

<sup>58</sup> O Acampamento Terra Livre (ATL) têm origem em 2004, quando povos indígenas dos estados do Sul do país acamparam em frente ao Ministério da Justiça, em Brasília, em protesto contra o não cumprimento do compromisso de campanha do presidente Luiz Inácio Lula da Silva acordado por meio do “Caderno Povos Indígenas do Programa Lula Presidente”, que se comprometia com a criação do Conselho Superior de Política Indigenista, conter a invasão dos territórios e uma série de outras promessas. A partir de então, o ATL ocorre anualmente, sendo a principal mobilização do movimento indígena.

O trecho do relato de Kanaykõ, publicado em uma coletânea comemorativa do Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (forumdoc.bh), ainda nos deixa uma linda imagem do que poderia ser o cinema. Uma arma que mobiliza e que também nos reúne em volta a uma fogueira, fonte de luz, para ouvir histórias, como faziam nossos antepassados. O cinema precede em milhares de anos a câmera e quando se diz que o cinema tem pouco mais de cem anos o que se quer dizer é que uma parte da história técnica do cinema é que tem cento e tantos anos<sup>59</sup>. Sobre isto, nos esclarece Arlindo Machado em sua obra “Pré-cinemas & pós-cinemas” (MACHADO, 1997).

Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font-de Gaume foram gravadas em relevo na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. Então, é possível perceber que, em determinadas posições, vê-se uma determinada configuração do animal representado (por exemplo, um íbex com a cabeça dirigida para a frente), ao passo que, em outras posições, vê-se configuração diferente do mesmo animal (...). E assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem se movimentar em relação a ele (o íbex em questão vira a cabeça para trás, ao perceber a aproximação do homem) e toda a caverna parece se agitar em imagens animadas. (MACHADO, 1997, p. 14)

O cinema é como uma capacidade de enfeitiçar-nos. A câmera nos faz ficar frente a uma fantasmática e fixa-la. A flecha nos escava, pode remar nosso sangue, prover caça. A junção da câmera com a flecha, um aparelho e um artefato que se compõem, traz-nos, do aparelho, primeiramente um índice etimológico: “a palavra latina *apparatus* deriva dos verbos *adparare* e *praeparare*. O primeiro indica prontidão para algo; o segundo, disponibilidade em prol de algo” (FLUSSER, 2011, p. 37). A câmera é esse aparelho que

---

<sup>59</sup> Geralmente, considera-se que esta história técnica teria tido início com o cinematógrafo, dos irmãos Lumière, embora o princípio da *câmara obscura* tenha sido desenvolvido pelo filósofo grego Aristóteles, no século IV a.C.

reúne e projeta memórias, pode ser utilizada como instrumento, dá conta de processar olhares, vem com menu de programações e *presets*, recorta e decompõe cenas; tratamos de preencher o aparelho, esgotar a câmera em suas possibilidades.

Estar programado é o que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (programadas, pré-escritas) por aqueles que o produziram. As imagens são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por esse aparelho. A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando. (FLUSSER, 2011, p.48)

Nos artefatos, imbuídos de intenções atávicas e cosmológicas, que são partes de corpos e nos ampliam, convive-se com uma prática de transformações sobre mundos, portanto de ação e agenciamento. É claro que algo, como um aparelho, que esteja disponível em “prol de algo”, deva ser acionado, aparelhos reivindicam nossa ação sobre eles, um engajamento com o aparelho. Já o cinema estaria hoje imbricado em um dispositivo coercitivo, e também de engajamento, que nos afasta do “outro” por simular alteridades ou ideias do que é exterior e longínquo, por sistematizar imagens para animar-nos, ou seja, restituir *anima* para nós, expectadores como pacientes. O cinema é aparelho indexador de imagens que pressupõe seu meio e sua recepção.

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens tem o propósito de lhe apresentar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. (FLUSSER, 2011, p. 23)

Ao criar imagens que substituem acontecimentos do mundo por cenas, o cinema processa, seguindo o raciocínio de Flusser, a “*magicização* da vida”. “Trata-se da alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos. O homem se esquece do

motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo.” (FLUSSER, 2011, p. 24).

Enxergamos, então, que o cinema, tomado como dispositivo de enunciação de imagens, que são montagens de eventos criados pela imaginação, com autoria e gêneros, passa a se inscrever em uma enorme dinâmica informacional que se confunde com o a vida em si, estabelecendo-se como um modo de conhecer por meio das aparências ou, como nos diz Paul Virilio, orientando-se a uma “automação da percepção (...), a uma nova industrialização da visão” (VIRILIO, 1988, p. 86). A fé perceptiva será substituída pela fé técnica. É a isto que o filósofo e também cineasta Edgard Morin chamará de imagem mental e seu duplo.

A imagem mental é ‘estrutura essencial da consciência, função psicológica’. Não se pode dissociá-la da presença do mundo no homem e da presença do homem no mundo. Mas, ao mesmo tempo, a imagem é apenas um duplo, um reflexo, isto é, uma ausência. Sartre diz que ‘a característica essencial da imagem mental é uma certa maneira que o objeto tem de estar ausente no próprio centro de sua presença’. Acrescentemos logo uma recíproca: de estar presente no próprio centro de sua ausência. (...) Duplo e imagem devem ser considerados como os dois polos de uma mesma realidade. A imagem detém a qualidade mágica do duplo, mas interiorizada, nascente, subjetivada. O duplo detém a qualidade psíquica, afetiva, da imagem, mas alienada e mágica. A magia, veremos, não é outra coisa senão a alienação reificadora e fetichista dos fenômenos subjetivos. A magia, sob esse ângulo, é a imagem considerada literalmente como presença e sobrevida. (MORIN, 2014, p. 48)

Se o cinema opera a partir de sua “própria produtividade industrial”, como nos lembra Machado, promovendo “uma nova industrialização da visão”, como interpreta Virilio, e criando *duplos* para Morin e Jean-Paul Sartre nos anos de 1950, o Cinema, contemporâneo ao avião, às lâmpadas incandescentes nas cidades, às vacinas, ao telégrafo, à psicanálise, como invenção que se consagra no período que compreende a Revolução Industrial, que têm suas origens tecnológicas nas *cameras obscuras* de Niepce e Daguerre (Niepce, 1823; Daguerre, 1832), mobilizando químicos, e com origens

cosmológicas nas superfícies do Piauí ou de Lascaux, tornou-se um meio enunciativo-ideológico privilegiado; e hoje conhecemos seus efeitos, provendo o mundo com sua estética da irrealidade por meio de sua fábrica de duplos e simulações nos dispositivos de streaming por aí<sup>60</sup>. Será, no entanto, a partir da câmera que a imagem — “superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente” (FLUSSER, 2011, p.18) — se rasgará, afinal é um quadro que se compõe sobre um cosmos. Uma câmera que traz o índice de sua origem, cuja potência reside não mais em suas qualidades sistêmicas de aparelho, mas em sua capacidade de agência como artefato — tal qual uma *câmera-flecha* enfeitiçada.

Se o capitalismo decide os termos em que pode ser contestado, é necessária uma palavra, diz-se, que implique uma transformação em quem a pronuncia, uma palavra que não pode passar incólume (ou menos incólume que todas as outras). Feitiçaria. A feitiçaria não é uma metáfora – não está sendo dito que o capitalismo é como um sistema de bruxaria, mas que é de fato um deles. Feiticeiro porque ele consegue capturar e mudar o significado das forças que se opõem a ele envenenando-as, porque ele consegue definir a ideia do mundo e eclipsar tudo o que se desvia dessa ideia, um bruxo porque opera violentamente "como por magia". Mas, sobretudo, bruxo porque performativo, porque não poderia existir sem um conjunto de feitiços, gualichos e receitas.<sup>61</sup> (MALDONADO em STERNERS & PIGNARRE, 2005, p. 17).

O cinema é um dos ingredientes principais das receitas capitalistas, faz parte de seu feitiço. Em “A Bruxaria Capitalista, práticas para preveni-la e enfeitiça-la” (2005), do qual cito uma passagem do prefácio como uma síntese, a filósofa da ciência Isabelle Stengers e o historiador Philippe Pignarre propõe “desenfeitiçar” o capitalismo.

Neste livro, curiosamente, o termo ‘cosmopolítica’ não aparece, os autores falam apenas em política, contrapondo, no entanto, uma ‘política do possível’ a uma ‘anti-política do provável’; esta última

---

<sup>60</sup> Atribuo à relação entre aparelhos e pessoas. Uma ideia de mundo particular com conteúdos mediados por aparelhos, sejam notebooks, laptops, tablets, phones, e os muitos dispositivos.

<sup>61</sup> Tradução do autor.

estaria presa ao ‘sistema feiticeiro’, que é o capitalismo, ao passo que a primeira buscaria meios de proteção, meios de impedir uma captura definitiva pelo tal sistema. Fugir da alternativa infernal do capitalismo — escolher entre a resignação e a denúncia — seria recolocar na política o que parece incontornável, seria deixar de se pôr no lugar do poder para compreender maneiras de resistir a ele. (...) Tanto a ideia de ‘desenfeitiçamento’ como a de ‘intrusão’, obrigam a pensar ‘receitas de resistência’, que passam forçosamente por agenciamentos e conexões entre existências heterogêneas. (SZTUTMAN, 2019, p. 91)

O antropólogo Renato Sztutman, neste artigo em que percorre a bibliografia de Stengers para investigar a ideia de cosmopolítica, o faz sob o impacto do livro do xamã do povo yanomami Davi Kopenawa, autor de “A Queda do Céu” (2010) junto com o antropólogo Bruce Albert e as polivozes dos *xapiri*, espíritos-guardiões com quem conversa quando aspira o pó de *yãkoana*, obtido de uma resina da parte interna da casca da árvore *yãkoana hi*, que contém um alcaloide alucinógeno chamado dimetrilptamina (DMT). Sztutman visualiza a obra de Kopenawa como: “Um manifesto cosmopolítico. Sua técnica de desenfeitiçamento é o antídoto da morte dos xamãs yanomami, é um chamado a uma reamanização do mundo” (SZTUTMAN, 2019, p. 91).

É a partir dessa perspectiva que se propõe a *câmera-flecha*, imbuída agora de sua agência artefactual, e com a ponta envenenada para “ocupar a linguagem” (BIRRI, F. In: AVELLAR, 1995, p. 64), como propôs o cineasta argentino Fernando Birri<sup>62</sup> aos seus alunos da Escola de Santa Fé na década de 1960. No lugar de desenfeitiçar, xamanizar. Na literatura, isto encontraria eco numa passagem da análise de Sztutman para o livro de Kopenawa e Albert, onde, citando a “literatura menor” que Deleuze e Guattari reconhecem em Kafka, “escrever na língua do dominador é também subvertê-la, é fecundá-la com uma potência de minoridade” (SZTUTMAN, 2019). Ocupar, portanto, os meios enunciativos, retomar a palavra que vem de dentro, é algo que os cineastas e comunicadores indígenas, possuídos pela *câmera-flecha*, estão realizando.

---

<sup>62</sup> Fernando Birri foi um cineasta, educador e teórico argentino fundador da escola de cinema de Santa Fé, na Argentina, e contemporâneo de cineastas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirzsmann, que no Brasil fundaram o movimento Cinema Novo. Birri teve papel fundamental também no Instituto de Cinema Cubano (ICAIC), onde junto com Santiago Alvarez e outros cineastas trabalhou na realização de documentários que registraram as lutas anticolonias na África e na América Latina.

## Capítulo 2

### Corpos-flecha, lançar-se aos mundos

Naquele *Nhemongarai* de janeiro de 2019, que antecedeu a primeira grande manifestação da Avenida Paulista aqui já descrita, seguindo a tradição, entre os cantos, as danças dos *xondaros*<sup>63</sup> e as rezas dos anciãos, que pitavam seus *petynguás* desenhando com as volutas que expeliam inebriantes colunas de fumaça, jovens lideranças, como o cacique Mateus Werá, e velhos sábios, como o *xamoi* Pedro Macena, proferiram suas belas palavras. Pedro, e em seu nome guarani Karai Yapua, não é tão velho assim, hoje está com quase 60 anos, mas não aparenta a idade que tem, pois muitos se surpreendem quando revela o numeral de seus anos de vida.

Quando um sábio profere um discurso todos ficam atentos e, respeitosamente, irão ouvi-lo; para aqueles que ouvem a escuta é a oportunidade de acessar as palavras do Pai, *Nhanderu*, interpelado em sua forma conselheira pelos verdadeiros interlocutores de seu poder como agente na cosmologia. Mesclando palavras em guarani e em português, para que os *jurua* presentes o entendessem, o *xamoi* Pedro contou-nos uma passagem de sua vida nada feliz, mas tornada hoje em uma “paixão alegre” (ESPINOZA, 2018), devolvida à sua potencialidade de ação. Há muitos anos o *xamoi* viu seu corpo cindido, o tronco em uma parte, o braço desmembrado em outro lado, a cabeça que não era mais o elmo do corpo, um desconjuntamento completo, como a (des)figuração humana de uma pintura cubista. Pedro bebia, envolvia-se em discussões pelos bares próximos à aldeia, sentia que alguém o perseguia com uma faca e que seu fim poderia estar perto. “Era, assim, como um saco vazio, um corpo sem espírito”, nos contou.

Em uma tarde de bebedeira em um bar do entorno da aldeia, Pedro anteviu sua morte. E partiu para confrontá-la. Sabendo que a iria encontrar no caminho, foi resolver logo a questão de vida. Então tomou o caminho<sup>64</sup> solitário e estreito para a *tekoa* pegando o viés de uma trilha de terra entre a mata. A certa altura o caminho mostrou uma

---

<sup>63</sup> O guerreiro *mbyá*.

<sup>64</sup> Segundo o antropólogo Lucas Keese, “O conceito de caminho (*tape*) é muito operado pelos Guarani dentro de sua lógica dualista: há o *tape kiri*, estreito, de andar dificultoso e relacionado às divindades; e, em contraste, o *tape guaxu*, largo e do fácil caminhar, associado a alteridades deste mundo. Tais caminhos, segundo a maioria me comentou sobre o assunto, implicariam escolhas de importantes consequências para os Guarani” (KEESE, 2017, p. 148)

bifurcação que nunca estivera ali, ouviu um tinir agudo e metálico vindo da mata, repetitivo e trazendo agonia, como o retinir de um facão sedento por talhar o que visse pela frente, e, por fim, caiu, como “saco vazio”, como árvore serrada, cindida e machucada; ali ficou, não saberia dizer quanto tempo, estendido. Ao acordar, quiçá alguns dias depois, seu corpo estava rearticulado, os membros recompostos em seus lugares originais, *Nhanderu* havia restituído espírito ao corpo, nos disse, e, a partir de então, soube que recebera a missão de manter-se estruturado para poder ensinar aos outros de seu povo sobre os caminhos de *yvy marãey*, a Terra sem Males<sup>65</sup>, esta busca, mito de origem que movimenta.

Por meio desta Grande Fala na *Opy*’ as palavras do *xamoi* indicavam uma possibilidade de reconfiguração a todos nós, que estávamos seccionados, desarticulados como pessoas, impactados pelo projeto que se desenhava à frente no espectro político, com as perdas de direitos e garantias a que o Estado, sob o novo governo, se empenhava; a todos nós que estávamos ali nos fortalecendo, inflando-nos de espírito. É de um passo prático retrospectivo que as palavras do xamã inventariam certos elementos constitutivos da *anima*<sup>66</sup> para chegar ao fortalecimento do corpo presente, uma memória que se pratica. Nas palavras da antropologia, essas falas tornariam o *xamoi* um exemplo de um *bricoleur*, que é a figura como Lévi-Strauss descreve um cientista xamã em seu trabalho “La Pensée Sauvage” (LÉVI-STRAUSS, 1962). Analisando o mito como matriz de um tipo de saber tradicional em perspectiva com a metodologia da construção de saberes científicos, o antropólogo francês trata de visualizar parte por parte.

Ele interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro (de ideias), a fim de compreender o que cada um deles poderia ‘significar’, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.34)

O *bricoleur* é como um montador de cinema, editor de vídeo. Isto não deixa de ser uma pista sobre uma construção de saberes que ao serem entretecidos sofrerão

---

<sup>65</sup> Nas palavras da antropóloga Hélène Clastres, “A Terra sem Mal é esse lugar privilegiado, indestrutível, em que a terra produz por si mesma os seus frutos e não há morte”. Veremos mais sobre isso no capítulo 3.

<sup>66</sup> Para Carl Gustav Jung, *anima* evoca potência de agir, espírito, força vital.

inúmeras variáveis conforme a mobilidade dos elementos (objetos) a serem alinhavados no percurso. E também nos indica uma disposição teleológica, como supomos ao sentir que as palavras do *xamoi* são utilizadas no sentido de mobilizar a comunidade presente na *Opy*, envolta no contexto que aqui relatamos e que considera o entorno, que é o grande “habitar colonial” (FERDINAND, 2022) que quer nos englobar, ameaçador, presente fortemente nos territórios e prosseguindo com as invasões. E, não esqueçamos, o cinema é parte disso, e agora inclui aparelhos.

As palavras dos *karai*, *xamoi*, xamãs, pajés, *yatiris*<sup>67</sup>, *machis*<sup>68</sup>, *griots* e *griotes*<sup>69</sup>, quando lançadas, não buscam encontrar no trato com as coisas representações, nestas línguas as palavras são as coisas, como presenças; por não procurarem atribuir equivalências ou simetria às coisas, as palavras agem sobre as coisas, as animam, a fala atua ao trazer espírito; revelam-se, as palavras, como imagens, para que não as esqueçamos; os “objetos heteróclitos” verificados pelo *xamoi* — a bebida, um corpo desconjuntado, a bifurcação na trilha, o retinir do facão — não passam por um processo ordenador procurando objetivar ou moralizar, as imagens são passíveis de atribuição de significado para quem as sente mas nem por isso ficam aprisionadas aos significados que lhes atribuímos. São as palavras como as “flores do arco”, as flechas, que não registram e classificam a vida como as câmeras, mas provocam “imagens” que acometem e mobilizam.

A natureza das preocupações dos xamãs, sua significação, seu alcance e a maneira pela qual eles a expõem nos ensinam justamente que o termo xamã qualifica mal a verdadeira personalidade desses homens capazes de embriaguez verbal quando os toca o espírito dos deuses. Às vezes médicos, mas não necessariamente, eles se preocupam muito menos em restituir a saúde ao corpo doente do que em adquirir, através de danças, discursos e meditações, essa força interior, essa firmeza de coração, só elas capazes de agradar a Ñamandu, a Karai Ru Ete, a todas as figuras do panteão guarani. Mais do que praticantes, pois, os pa’i mbya são meditantes. (CLASTRES, P., 1974, p.146)

---

<sup>67</sup> O xamã entre o povo Aymara, das terras altas.

<sup>68</sup> A xamã entre os Mapuche.

<sup>69</sup> Contadores e contadoras de histórias, genealogias, repassando conhecimentos ancestrais no continente africano.

Esta atuação sobre o corpo cindido impressionou a todos pelos detalhes e pela performance do *xamoi*. Os jovens dali das *tekoa* do Jaraguá, morando à beira da cidade, levavam aquelas belas palavras, ditas com uma gravidade intencional que as volutas do cachimbo espessavam no interior da *Opy*, bem a sério e com muita atenção. Muitos deles agora não poderiam se queixar dos avisos enviados pelos *Nhanderu kuery*. Se o *xamoi*, que Lévi-Strauss chamaria de xamã, foi aqui “tocado” pelo espírito dos deuses, quantas daquelas palavras são dele, como liderança espiritual, quantas são do Pai mbya, *Nhanderu*, o supremo agente dos mundos, e dos *Nhanderu kuery*?

A criação verbal, proveniente da preocupação de nomear seres e coisas conforme sua dimensão mascarada, segundo seu ser divino, resulta assim em uma transmutação linguística do universo cotidiano, em uma Grande Fala (Grand Parler) que se chegou a pensar que era uma língua secreta. Assim, os Mbyá falam da ‘flor do arco’ para designar a flecha, do ‘esqueleto da bruma’ para citar o cachimbo, e das ‘ramagens floridas’ para evocar os dedos de Ñamandu. (CLASTRES, P., 1974, p.147)

Assim é que o xamã guarani é um transmissor e tradutor de saberes. Ao associar certas palavras com sua “dimensão mascarada”, como nos chama a atenção Clastres, estabelece-se uma articulação entre o agente, da ordem divinal, e as palavras do xamã, aqui consideradas índices que carregam o conteúdo disparado pelos espíritos, mas não apenas isso. A mensagem do índice — o xamã que *performa* e as palavras — não é passiva e, muito menos ainda, retórica. Esta tradução não é simultânea ou metafórica, ela é, efetivamente, rearticulação, uma espécie de mediação que não obedece a nenhuma estabilidade pré-determinada *a priori* e fora do tempo. O que se fará com as palavras, como cada ente da comunidade agirá a partir delas, permanecerá uma incógnita e terá diversos desdobramentos. De modo que o xamã seria como o *atuante* de que nos fala Bruno Latour na Teoria do Ator-Rede<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Teoria criada pelo filósofo da ciência Bruno Latour em parceria com outros estudiosos segundo a qual, em termos muito gerais, o conhecimento não é produzido por conceitos preexistentes, ela se dá em redes, assim não há como isolar ou considerar que haja uma separação entre humanos e não-humanos, sujeitos e objetos, natureza e cultura e assim por diante.

O segredo é definir o ator com base naquilo que ele faz – seus desempenhos (...). Uma vez que, em inglês, a palavra actor (ator) se limita a humanos, utilizamos muitas vezes *actant* (atuante), termo tomado à semiótica, para incluir não-humanos na definição. (LATOURET, 2001, p. 346)

As Grandes Falas são como flechas, rearticulam-se ao sabor dos sopros e ventos, balançam como os corpos de onde as proferem, contém interstícios<sup>71</sup> infindos entre cada palavra, desenham no espaço, abrem caminhos através dos ventos, não terão trajetórias definidas — mas poderão ter seus percursos antevistos como uma mira, e sem uma garantia de que os cumprirão até o fim, de que acertarão o alvo —, alcançarão algum lugar indeterminável, carregarão a agência compartilhada por aqueles que as lançam, o xamã será como o arco das palavras e o cineasta, guardador das belas palavras, como um xamã.

No filme “Bicicletas de Nhanduru” (2011), dos cineastas guarani Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, também vinculado ao projeto Vídeo nas Aldeias, ocorre uma “imersão na espiritualidade presente no cotidiano dos mbya Guarani da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul”, como diz a sinopse do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA)<sup>72</sup>, da Universidade de São Paulo. O primeiro plano do filme é um plano geral de uma tempestade que se aproxima adensando o céu com nuvens cinzas. A imagem é acompanhada de uma *voz over* (uma fala que acompanha a imagem) que discorre sobre Tupã: “Os Tupã são assim. Eles não vêm só para trazer a chuva, vêm também para nos proteger. Eles não caminham em vão. Pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver...”.

No segundo plano, Solano, o *karai* Tataendy (sem nenhuma indicação nos *lletterings* do filme, somente mais à frente saberemos seu nome), é enquadrado sentado em um toco de tronco olhando para o fora de quadro, ou seja, não diretamente para a lente. O vento é muito forte, como se Tupã prosseguisse, do fora de campo, agindo sobre o campo (aquilo que aparece no quadro ou na imagem). Solano permanece em um longo

---

<sup>71</sup> “O que muda as coisas não é um único interstício, mas uma multiplicidade de interstícios” (STENGER, 2016)

<sup>72</sup> (<https://lisa.fflch.usp.br/node/2029>). Acesso em 22/08/2023.

silêncio e, enfim, interpela a lente olhando-a diretamente, mas sem deixar de vigiar o fora de campo, de observar o que não vemos, o que não se vê; esquiva-se, voltando por vezes seu olhar para nós, que vemos a imagem (como espectadores/destinatários), e por vezes para o Outro, que provoca os ventos ou, quem sabe, estará prestes a revelar algo a mais que a sua presença eólica (o vento).

Ainda estamos no segundo plano do filme, e não pretendemos analisa-lo plano a plano até o final, outros já o fizeram, mas vale aqui nos determos e não deixar de observar que os cineastas poderiam, caso quisessem seguir um ritmo, digamos, mais moderno de montagem (ágil), ter cortado a cena. Mas eles parecem saber que isto tornaria a imagem do *karai*, que contempla e aguarda, meramente funcional (utilizada para a narrativa), deixando de acessar o efeito que a presença do que não se vê (de Tupã) provoca nele; a expectativa do que se poderá revelar é aqui de uma forte presença, e o filme, aqueles que o produzem, vinculam-se à mesma espera.

Corta-se para uma fogueira, estamos numa sala escura com Solano. Somente ali, à luz palpitante do fogo, vai prosseguir, tateante com as palavras, procurando “buscar” um sentido — ou dar um testemunho? — ao que dizia no primeiro plano do filme. “Quando os deuses falam você não vê nem escuta. O que Tupã fala... O que acontece na *meditação* é inexplicável. Sem perceber, as palavras chegam e são ditas por você. Nós somos uma bicicleta dos deuses”, diz o *karai*. E lembramos, com isso, da descrição do *pa’i mbya* de Clastres, “mais do que praticantes, pois, são meditantes”. (CLASTRES, 1974).

Como uma “bicicleta dos deuses”, o xamã é um artefato tornado instrumento para pedalar pelos campos do humano. Isto nos aproxima novamente das proposições de Alfred Gell, para quem artefatos e pessoas não diferem completamente como agentes sociais; artefatos atuam como pessoas e pessoas como artefatos. “O ‘outro’ imediato em uma relação social não tem de ser outro ‘ser humano’” (GELL, 1998, p. 47). Nesta medida, corpos que se deixam ver, que se relacionam, serão corpos artefatuais, como *corpos-flecha*. E quantas vezes não nos pegamos atribuindo às coisas, ou aos artefatos, frações de corpos e temperamentos que creríamos exclusivamente humanos? Como os pés da mesa, as orelhas das xícaras, os braços das cadeiras, a cabeça dos pregos; o carro

robusto, o computador preguiçoso, o celular viciado, a máquina de café engasgada, uma câmera guerreira...

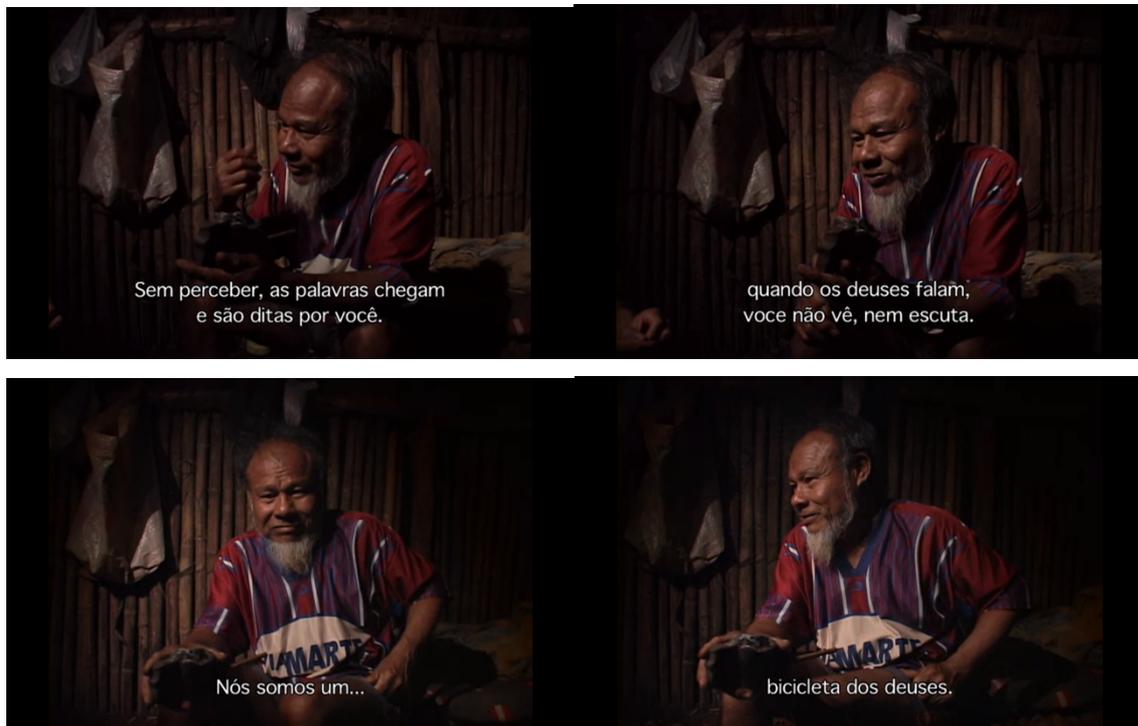


Figura 7: Frames do filme “Bicicletas de Nhanderu” (2011)

A etnologia sobre os povos das terras baixas é rica na descrição de cerimônias em que o xamã atua com centralidade. No *Nhemongarai* mbya ocorre assim. Na cerimônia, que pode durar 15 horas ou mais, entoam-se repetitivamente as canções que fazem parte da prática cotidiana, levando por vezes à exaustão seus intérpretes, dança-se para preparar o corpo, revela-se o nome às pessoas. Como se percebe, o corpo inscreve-se como elemento central na construção social do espaço compartilhado. Um corpo que media e medita, atravessado pelas flechas lançadas pelo extra campo do cotidiano onde habitam os espíritos e que, como se fosse um elemento ótico diáfano, tal uma lente fotográfica, provoca a refração dos conteúdos do extra-humano propondo novas direções ou sentidos aos saberes tradicionais, atualizando-os a todo tempo.

Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano. Perguntar-se, assim, sobre o lugar do corpo é iniciar uma indagação sobre as formas

de construção da pessoa. (SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 04)

Tais saberes ancestrais também operam sobre os corpos na maneira dos cantos, como nos mostra o filme “Mby’á Nhendu — O som do espírito Guarani” (Karaí Gomes, 2022). A produção versa, por meio das canções e da palavra de diversos moradores de aldeias do Sul do país, sobre como a sonoridade criada e praticada por instrumentos tradicionais e pelas vozes dos cantos perpassa as diversas dimensões da vida mbya, a exemplo das lutas pelos territórios, os aspectos da religiosidade que envolvem uma prática de vida e modo de ser (*teko*), o meio ambiente. Logo nos primeiros planos José Werá, morador da Tekoa Yvyty Campo Molhado, no Rio Grande do Sul, mostra à câmera um aparelho de som. “Para os brancos, não é assim. Para nós, é muito distinto”, como veremos nos *frames* abaixo (*figura 8*).



Figura 8: Frames do filme “Mby’á Nhendu – O som do espírito Guarani” (2022)

Canto e dança são a nossa força para enfrentar qualquer situação de confronto, seja para ir pescar, fazer ritual para pedir a ‘ija’ os peixes que iremos pescar, o dono dos peixes, pedir chuvas para plantar e sempre cuidar do plantio. Quando vai para a caça, também se faz canto para pedir as caças para ‘ija’, para dizer que apenas estamos consumindo para nos alimentarmos e por necessidade. Cantamos quando estamos tristes ou alegres ou para superar nosso inimigo. Se não tiver bichos para caçar, se não tiver rios para pescar, se não há terra para plantar, não há ‘arandu’, conhecimento. Mesmo que nós tenhamos dificuldades, se tiver lugar onde possamos produzir nosso conhecimento, ‘porahei’, ‘mboraii’ ou ‘poraei’ é responsável pela nossa emoção e sentimentos de resistência. (BENITES, 2018, p. 66)

Marcada a distinção na produção e recepção dos cantos entre os *jurua kuery* (os homens brancos) e o povo guarani, o filme prossegue argumentando a origem espiritual do som que habita em cada *mbya*. Se, no caso dos brancos, a música é difundida infundamente por meio dos aparelhos de reprodução, tornando-se um produto sem “aura” (BENJAMIM, 1987) e pronto para ser consumido, entre os *mbya* ela é cheia de espírito e traz consigo o agenciamento de parentes longínquos no tempo; “o canto está em cada um de nós”, dirá mais à frente no filme Cristiano Kuaray, jovem tocador de *mbaraká* (violão) da aldeia Yvy’ã Poty Camaquã. E, por estar em cada um, o canto é levado pelas estradas e para as manifestações, a fim de fortalecer o corpo e preparar cada pessoa para a luta. Mas o lugar que antecede as batalhas é sempre a Casa de Rezas, a *Opy’*, onde cantos e danças são produzidos como cantos-reza, *poraei*, enchendo de espírito os guerreiros, *xondaros*. Nestas reuniões em que se dança e toca, os pajés revelam o que apreenderam com os espíritos através dos sonhos, entidades extra-humanas, pássaros e cachoeiras.

Nas descrições que obtive acerca da maneira como se conhecem estes cantos, os termos utilizados, em português, são os mesmos que utilizam para a revelação da fotografia e para o sonho. ‘Abrir’ é um destes termos. Tanto ‘abrir’ como ‘revelar’ remetem à noção de que tudo já existe e que está sendo ‘aberto’ ou ‘revelado’ para aquela pessoa naquele momento. Isso explica o porquê de os xamãs não se considerarem donos do conhecimento, pois ele está fora e é revelado conforme a situação. (MONTARDO, 2002, p. 47)

Neste estudo, a autora ainda aponta, por meio da fala de outros interlocutores e de exemplos de outras etnias, como os grupos Araweté e Pankararu, referidos pela etnologia, relatos sobre o entendimento do corpo do xamã como se fosse um aparelho de rádio ou telefone. Sobre estas visões metafóricas, ela escreve: “As duas ressaltam a característica dialógica do ritual. A do rádio coloca ‘ele’ como sujeito e os habitantes da Terra como ouvintes, e a do telefone reforça a noção de que ambos falam” (MONTARDO, 2002). O “ele”, no caso, destacado pela autora, é um Deus. Um Deus que não vai morar dentro do corpo do xamã, mas utilizá-lo como mediador entre mundos para falar com os homens, quando *rádio*, e por vezes para ouvi-los também, quando *telefone*, um xamã que aqui será como um aparelho.

O mesmo entendimento de que o xamã não é o dono do conhecimento pode ser estendido para os cineastas indígenas, que não são os únicos donos da imagem que produzem, como analisamos brevemente ao tomar o exemplo do filme “Wai’a Rini – O poder do sonho” (TSEREWAHÚ, 2001). A ideia de autoria, tão reiterada nos cinemas modernos e hegemônicos pela lista de cartelas que sempre mostram o nome dos diretores, produtores, roteiristas, no topo, não faz parte dos mundos indígenas, nestes não se apropria de algo que guardamos e transmitimos.

Em abril de 2023, o diretor Guarani Nhandeva Alberto Álvares foi convidado por um projeto do Museu de Arte de São Paulo (MASP), “um programa de encontros sobre arte, educação e esfera pública”, segundo o *site*<sup>73</sup> da iniciativa. Na *live* transmitida<sup>74</sup>, Álvares conta sobre sua relação com o *xeramoy* Miguel, velho sábio da aldeia Itaxim, em Paraty Mirim (RJ), que viveu até os 121 anos de idade. Nas palavras do cineasta, o *xeramoy* o chamou e disse: “eu quero deixar um documento em seu aparato, que já estou muito velho”. “Não falou gravador ou câmera, disse aparato!”. Para Álvares, isto foi uma grande alegria, o cinema é, diz ele, “muito recente, e um sábio ter confiado em mim para guardar sua sabedoria é muito gratificante”. A seguir, ele reflete sobre a ideia de autoria compartilhada.

Para utilizar o cinema, é preciso entender essa espiritualidade. Cada lugar, cada som, cada árvore tem esse espírito. Então o diretor que vai filmar tem que entender essa lógica, principalmente no mundo guarani, em que existe sol, existe lua, existe tempo, existe a chuva, noite, existe comunidade, existe cantoria, tudo tem um espírito. Então não dá para você dizer assim: eu sou o dono do meu próprio filme. Eu falo que sou apenas um porta voz dentro do cinema. Por mim, eu nem diria que sou o diretor do filme, mas como esse conceito existe no mundo não indígena, que você tem que se apropriar naquilo que você faz, então tenho que dizer: eu que fiz. (ÁLVARES, 2023)

---

<sup>73</sup> (<https://masp.org.br/masp-professores>). Acesso em 15/04/2023.

<sup>74</sup> (<https://www.youtube.com/watch?v=fHrdONIsj-U&t=2908s>). Acesso em 15/04/2023.



Figura 9: frames do filme “Nhe’en Mongarai, Batismo de Alma” (ALVARES, 2021). O diretor, segundo da esquerda para a direita, *negocia* com a comunidade.

Esta fala repercute os relatos sobre as afecções a que os corpos dos xamãs se apresentam dispostos. Ou, em outras palavras, à maneira como se “fabricam” (SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979). E esta fabricação diz respeito a toda série de agências que atuam numa socialidade. Em vez de um corpo predefinido e direcionado a ocupar uma identidade específica, como na visão cristalizada das sociedades ocidentais que racializam, classificam, tribalizam, temos um lugar em que operam, incessantemente, redes de agências transespecíficas.

O corpo físico, por outro lado, não é a totalidade de corpo; nem o corpo a totalidade da pessoa. As teorias sobre a transmissão da alma, e a relação disto com a transmissão da substância (distribuição complementar de acordo com os sexos, cumulação unifiliativa), e a dialética básica entre corpo e nome parecem indicar que a pessoa, nas sociedades indígenas, se define em uma pluralidade de níveis, estruturados internamente. (SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979)

Seguindo esta abordagem, o corpo é aquilo que se dá a ver, como superfície sensível que irá operar no campo relacional estabelecido em cada espaço-tempo que se vive. E não devemos nos tentar a considera-lo, pois instáveis que somos, uma superfície constante e segura; antes de termos aqui uma identidade imanente e marmórea, tida como herança ou essência, “é importante observar que esses corpos ameríndios não são pensados sob o modo de *fato*, mas do *feito*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Assim, é ainda em idade tenra que os meninos *A’uwe* terão suas orelhas furadas para indicar uma nova etapa de vida, que os *mbya* desenharão grafismos em seus corpos para se “fechar”

frente a maus espíritos vestidos de animais ferozes. O corpo é um vasto terreno para transformações.

O caráter performado mais que dado do corpo, concepção que exige que se o diferencie ‘culturalmente’ para que ele possa diferenciar ‘naturalmente’, tem uma evidente conexão com a metamorfose interespecífica, possibilidade sempre afirmada pelas cosmologias ameríndias. Não devemos nos surpreender com um pensamento que põe os corpos como grandes diferenciadores e afirma ao mesmo tempo sua transformabilidade. Nossa cosmologia supõe a distintividade singular dos espíritos, mas nem por isso declara impossível a comunicação (embora o solipsismo seja um problema constante) ou desacredita da transformação espiritual induzida por processos como a educação e a conversão religiosa; na verdade, é precisamente porque os espíritos são diferentes que a conversão se faz necessária (os europeus queriam saber se os índios tinham alma para poder modifica-la). A metamorfose corporal é a contrapartida ameríndia do tema europeu da conversão espiritual. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 338)

É assim que teremos de um lado um corpo não indígena que se auto-representa, sob o tema das identidades e possibilidades que a multiculturalidade exige a cada momento, frente a um corpo (ameríndio) que se *auto* rerepresenta constantemente face um multinaturalismo, resguardando assim o ponto de vista da pessoa diante da variabilidade incessante do mundo que se mostra em seu entorno. “Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Uma série de elementos capacitadores, como extensões e próteses, substâncias, cantos, pinturas, adornos, instrumentos e artefatos, será convocado para o estar e agir sobre os mundos que se entreabrem diante das múltiplas perspectivas. Nisto, aparelhos e aparatos, que outrora não faziam parte dos diversos territórios, se apresentam e estão à mão, como as câmeras que chegaram às aldeias. A câmera, que o velho *xeramoy* mencionado por Alberto Álvares tão bem nomeou por meio de sua raiz etimológica *aparattus*, uma “prontidão para algo” (FLUSSER, 2011), parece ser para os cineastas

indígenas, aqui equiparados aos xamãs, uma ferramenta a mais neste arsenal de *incorporação* – em vez de incorporação, o que nos levaria equivocadamente a pensar em termos de aculturação.

Ao lançar-se aos mundos, seja em busca da Terra sem Males, estas caminhadas migratórias, seja em marchas e mobilizações para cuidar do território que se vive, corpos-câmeras, na linha de frente ao lado às flechas, demarcam a *pessoa* em seus devires realizadores. Kanaykô chama-nos a atenção para o fato de o elemento central da câmera, onde a imagem se processa, ser chamada de corpo — o corpo da câmera é onde fica o sensor, é a *camera obscura* como aparelho; a objetiva, ou lente, é a mira. E ademais, para fazer parte das lutas ou para ter acesso aos territórios, onde irá escrever com imagens os segredos e cuidados da cosmologia, este corpo da câmera deverá passar por uma outra fabricação, de forma semelhante à preparação que se confere aos artefatos — como a flecha untada de desejos.

A câmera por si só pode não ser dotada de agência, isso se dá justamente na relação entretida com o seu meio e com quem a manuseia. O cineasta-fotógrafo é, nesse sentido, um sujeito agenciador das coisas/objetos, justamente por estar em relação com tais coisas agenciáveis. (...) Isso fica claro quando, na aldeia Caatinginha, junto com o Pajé Vicente, saímos para gravar no cerrado cenas para o filme ‘Panha do Pequi’ (2010). Vicente sugere que seria bom colocar algum tipo de proteção no equipamento. Este tipo de proteção não pode ser descrita aqui, já que faz parte do segredo, como uma cena que não pode ser mostrada para fora. Porém, tal proteção é feita especificamente para nos livrar de um suposto ‘mau olhado’ de outras agências. Assim como nosso corpo humano tem que ser devidamente preparado para entrar na mata, caçar, pescar, coletar frutos, coletar plantas medicinais, entre outras atividades, o corpo-câmera tem que estar devidamente protegido, justamente por este corpo-câmera ser agenciável. (KANAYKÔ, 2021, p. 47)



Figura 10: Edgard Kanaykô em ação no Acampamento Luta Pela Vida, em 2021 (foto do autor).

Restituir a condição artefactual aos aparelhos, tratando-os como *pessoa*, é desprograma-los, tal como *resetar* as programações originais de seus fabricantes, que não foram capazes de cobrir a amplitude das possibilidades de agências a que, lançados ao mundo, estariam suscetíveis. Isto por que os aparelhos não fazem parte de um domínio separado ao que chamamos Cultura e são quebrantáveis, perecíveis. Vejamos que, como sugere Viveiros de Castro em diálogo com a antropologia da arte, a natureza de uns pode ser a cultura de outros.

A tradução da ‘cultura’ para os mundos das subjetividades extra-humanas tem como corolário a redefinição de vários eventos e objetos ‘naturais’ como sendo índices a partir dos quais a agência social pode ser abduzida. O caso mais comum é a transformação de algo que, para os humanos, é um mero fato bruto, em um artefato ou comportamento altamente civilizados, do ponto de vista de outra espécie: o que chamamos ‘sangue’ é a ‘cerveja’ do jaguar; o que temos por um barreiro lamacento, as antas têm por uma grande casa cerimonial, e assim por diante. Os artefatos possuem esta ontologia interessante e ambígua: são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não material (Gell 1998, 16-18, 67). E, assim, o que uns chamam de ‘natureza’ pode bem ser a ‘cultura’ dos outros. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 313)

Cuidar dos corpos-câmeras é como animá-los — ou reanimá-los, já que os desprogramamos de suas funções previstas em fábrica. Ao prepara-los para que correspondam às intenções de quem os manipula como agentes, atribuímos a eles papéis sociais que irão torna-los aliados. O aparelho câmera, revestido por nossas proteções — seja por roupas, substâncias (venenos?), ou qualquer que seja o modo, deixado para nós em segredo, com que as agências externas que estarão pelo pequizal deverão ser repelidas — estará incumbido, como nós, de seguir/gravar a coleta do pequi, no caso ilustrado por Kanaykō, sem sofrer derivações. Se a função de sua presença na coleta da fruta é registro, o espelho não poderá sofrer torções que desvirtuem a Cultura, terá de dar-se assim à reprodução como semelhança, o *télos* é deixar aos mais jovens como se faz a cata ou “panha” do pequi; entende-se que essencialmente o aparelho está ali para atuar em função da tradição, para resguardá-la do tempo que decorre, e se está em função dela, da tradição ou da Cultura, precisará passar por um processo de recepção/consagração naquele meio, e somente ali e em relação para acessá-la.

Entretanto, queremos chegar ao momento em que corpos indígenas se lançam aos mundos, o que significa refletir como os diferentes grupos assumem formas que implicam em posições frente ao Estado ou de como tais posições poderão, a partir de um determinado momento histórico, este que enfrentamos hoje há 522 anos, atuar em sua reprogramação e rearranjo de forças atuantes. Ou seja, em como *corpos-flecha*, tais pessoas artefatuais, lançam-se aos mundos não indígenas para “falar aos brancos” (KOPENAWA, D; ALBERT, B; 2015).

### ***2.1 Luta pela Vida (2021), Terra Livre (2022)***

— O senhor sempre o leva para todos os lugares?, perguntou com curiosidade o funcionário da companhia aérea ao perceber-nos.

— Na verdade, ele é que está me levando, respondi, enquanto fazia o *check in*. Pedro Macena, o Karai Yapua, objeto da curiosidade do funcionário, riu ao meu lado.

No final de agosto de 2021 tomamos um voo levando artefatos, aparelhos, barracas de camping e nossa força para Brasília. O Marco Temporal, Projeto de Lei

490/2007, seria julgado no Supremo Tribunal Federal (STF). Organizações indígenas mobilizaram-se em delegações de todo o Brasil para acompanhar o julgamento, pressionar os ministros do STF e “revelar” a importância daquela questão à sociedade nacional. Em plena pandemia de Covid-19, mais de 6 mil indígenas de 176 povos que vivem no Brasil se deslocaram à capital do país para realizar o Acampamento Luta Pela Vida, conforme foi noticiado por diversos meios da imprensa internacional e brasileira<sup>75</sup>, e que foi a maior mobilização indígena da história<sup>76</sup>. Para nós, que acampamos entre a Esplanada dos Ministérios e o Teatro Nacional, e que para lá fomos pitar, revelar, cantar, tocar, atuar, filmar, transmitir, cozinhar, falar, transportar, vender, reivindicar etc., foi uma experiência que nos possibilitou ouvir diversas línguas, cantos, instrumentos, flautas, peles de tambores, cordas, arcos, a experimentar sabores, substâncias e marchar lado a lado com pessoas das mais diversas territorialidades, modos de ser. É possível imaginar que aqueles dias tornaram Brasília a cidade mais diversa do planeta, afinal em que outro lugar do mundo seria possível ouvir quase duzentos idiomas diferentes e ter contato com tantos povos?

Foi difícil localizar a delegação guarani do Jaraguá na primeira noite, quando chegamos. Mas Pedro os encontrou por ouvir, de longe, a música tradicional que um grupo entoava. Os dias em Brasília, de muito calor, inúmeras reuniões, variados discursos, múltiplos encontros, muitas visitas de apoiadores não indígenas, jornalistas e políticos, foram movimentados e tiveram, para nós, o efeito de nos prover das mais diferentes visões de mundo e, ainda mais, de diversos modos de construir mundos e vivências que ali se teciam e continuam se articulando. Esta mobilização ganharia enorme visibilidade, como percebíamos enquanto estávamos lá, pois tratava-se de fato de lutar pela vida desafiando a morte – o aparelho de segurança organizado na cidade, o vírus da

---

<sup>75</sup> A imprensa brasileira, no entanto, demorou a noticiar o movimento, conforme reportagem da revista Carta Capital, e pouco aprofundou o assunto e a pauta de reivindicações (<https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/maior-manifestacao-indigena-pos-constituente-tem-pouco-destaque-na-midia/>). Acesso em 08/07/2023.

Aqui destacamos apenas duas reportagens para efeitos de informações objetivas sobre números de pessoas, dias em que o evento ocorreu, na mídia internacional. (<https://amazonwatch.org/pt/news/2021/0824-the-struggle-for-life-camp-is-a-movement-for-our-future>), acesso em 07/07/2023. ([https://www.rtp.pt/noticias/mundo/afluencia-inedita-a-acampamento-luta-pela-vida-em-brasilia-satisfaz-indigenas\\_n1345021](https://www.rtp.pt/noticias/mundo/afluencia-inedita-a-acampamento-luta-pela-vida-em-brasilia-satisfaz-indigenas_n1345021)), acesso em 08/07/2023.

<sup>76</sup> Hoje há outras maiores ainda, em setembro de 2023, por exemplo, ouve a 3ª Marcha das Mulheres Indígenas com cerca de 8 mil mulheres e aliados de vários povos em Brasília.

Covid-19 ainda circulando com força, os territórios originais recebendo ataques, especialmente de garimpeiros e fazendeiros.

É preciso lembrar que a pandemia foi vista pelo Governo Federal como uma “oportunidade para passar a boiada”<sup>77</sup>, conforme ficamos sabendo ao conhecermos a gravação de uma reunião ministerial ocorrida no ano de 2020. De acordo com o “Relatório de impacto da Covid-19 nos povos indígenas do Brasil”<sup>78</sup>, realizado pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) e publicado em novembro de 2020, em nove meses a doença atingiu 41 mil indígenas afetando mais da metade dos 305 povos que vivem em território brasileiro, o que resultou na morte de 880 pessoas. E, uma observação importante, quem levou o vírus para os territórios foi o próprio poder público por meio de funcionários da Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI), que não tomaram as medidas adequadas de proteção, naquele momento já ordenadas pela Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa)<sup>79</sup>, para visitar os territórios iniciando a contaminação pela região do Alto Rio Solimões, no estado do Amazonas.

Este momento da história recente é uma constante reiterada pela prática colonial, um exemplo inequívoco da “necropolítica” (MBEMBE, 2011) que se instala, desde a invasão de 1500. Mas o sentido de morte que paira é traduzido como potência pelos olhares indígenas. Sobre o que seria uma origem dos movimentos indígenas, que passam a reunir diversos coletivos frente às discussões que importam para as vidas indígenas sob as práticas necrófilas do Estado, podemos retomar as palavras do escritor e ativista Aílton Krenak, que vai nos falar dos primeiros momentos dessa articulação de lutas ocorrida no período ditatorial (1964 - 1985).

Dizem que o Brasil foi descoberto em 1500, mas o que continua valendo até agora foi a descoberta que o povo indígena fez do Brasil nos anos de 1970 e 1980. A descoberta de que o Estado brasileiro é um aparato de colonização, segregação e extermínio de tudo que é

---

<sup>77</sup> O contexto da frase dita pelo então Ministro de Meio Ambiente pode ser entendido em (<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54364652>). Trata-se da “oportunidade” de afrouxar a legislação ambiental, já que toda a atenção pública estava voltada ao problema de saúde que a pandemia ocasionava. Acesso em 04/09/2023.

<sup>78</sup> O relatório pode ser acessado em (<https://apiboficial.org/publicacoes/>). Acesso em 04/09/2023.

<sup>79</sup> No dia 27 de março de 2020 a Anvisa publicou a portaria nº 325, que dispõe sobre uma série de medidas preventivas, tais como o estabelecimento de atividades de trabalho remoto.

pensamento indígena. A descoberta de que tínhamos que disputar, dentro desse Estado, a narrativa sobre o Brasil, em vez de simplesmente nos conformarmos com aquela mítica constituição da trilogia índios, negros e brancos, fundando o Brasil caboclo. Nós desconfiamos daquele mito de fundação fajuto e decidimos desmanchá-lo. (KRENAK, 2022, p. 43)

Foi naquele momento, ainda nos anos de 1970, que Andrea Tonacci começa a gestar o projeto “Inter Povos”, visando interligar aldeias e comunidades indígenas por meio do vídeo – o que viria a dar origem à prática do Vídeo nas Aldeias, como aqui já relatamos —, e que Marçal de Souza, lendária liderança Guarani Nhandeva Tupã-Y<sup>80</sup>, do Mato Grosso, assassinado por fazendeiros em 1983, por meio de sua atuação e participação em diversos encontros e assembleias com lideranças indígenas convocava à união dos diversos povos, o que viria a culminar com a criação da União das Nações Indígenas (UNI), em 1980, que seria a primeira organização indígena de âmbito nacional. Também em 1978, por meio do filme “Raoni”<sup>81</sup>, de Luiz Carlos Saldanha e Jean-Pierre Dutilleux, e com narração do astro e ativista Marlon Brando<sup>82</sup> e em sua versão brasileira de Paulo César Pereio, o mundo<sup>83</sup> conhece a luta do cacique e, por conseguinte, as reivindicações dos povos do Xingu.

Os Guarani Kayowá, com uma história antiga de resistência, se encontraram com os Xavante, que tinha começado a sair das aldeias. Se encontraram também com os Juruna, com os Sateré- Mawé, do Amazonas, com os Pankararu, Xucuru-Kariri, Potiguara e Kiriri, do Nordeste. Foi se abrindo um leque de indígenas que tinham memória histórica e eram capazes de recontar a sua história, a partir do êxodo

---

<sup>80</sup> Tupã-Y chegou até o Papa João Paulo II em 1980, quando o pontífice visitava o Brasil, e o esclareceu quando o encontrou: “Este é o país que nos foi tomado. Dizem que o Brasil foi descoberto, o Brasil não foi descoberto, não, Santo Padre, o Brasil foi invadido e tomado dos indígenas do Brasil”.

<sup>81</sup> Filme que expõe a luta do cacique Raoni Metuktire, do povo Kayapo do Xingú, foi indicado ao prêmio Oscar como melhor documentário, isto trouxe visibilidade internacional para o que se passava no Brasil.

<sup>82</sup> Marlon Brando foi um dos mais prolíficos atores do cinema hegemônico, ganhando reconhecimento mundial ainda nos anos de 1950, quando eclodiu com “Sindicato dos Ladrões” e “Viva, Zapata!”. Foi um aliado das proposições e cobranças indígenas originárias frente ao Estado estadunidense do Norte de América. O “Raoni” narrado por Marlon Brando foi indicado ao prêmio Oscar de melhor documentário; a versão brasileira, narrada por Paulo César Pereio, foi consagrada no Festival de Gramado, ganhando quatro prêmios: filme, música, fotografia e montagem.

<sup>83</sup> Aqui refiro-me a um mundo do cinema, de artistas, de quem tinha acesso a televisores e jornais.

que viveram, da perda do território, retomando um pouco da narrativa que ficou perdida no final do século XIX e começo do XX. Assim, foi se configurando um projeto político que resultou no movimento indígena e que só se esboçou mesmo a partir da década de 1980. Em 1983, 84 e 85 aconteceram assembleias indígenas no Rio Grande do Sul, Campo Grande (MS), Goiás, São Paulo, onde lideranças de 20, 30, 60, 80 aldeias começaram a configurar uma ideia de união das nações indígenas. (KRENAK, A, 2022, p. 46)

A ideia de movimento indígena<sup>84</sup> e de mobilizações de pessoas de territórios distantes, linguagens e identidades diferentes, como se vê, é bastante recente. A participação do indígena na política formal somente se iniciou no final do período ditatorial com a eleição de Mario Juruna, em 1983, um único deputado federal, pelo estado do Rio de Janeiro. Juruna notabilizou-se por utilizar um gravador de áudio com que registrava as promessas que outros políticos lhe faziam, revelando o uso mentiroso das palavras pela classe de interlocutores com que teve de conviver e negociar. Foi eleito pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), seus correligionários aliados foram Leonel Brizola e Darcy Ribeiro, entre outros muitos que o elegeram.

Em abril de 2022, ano de uma nova eleição presidencial no Brasil, tomei um ônibus com outros indígenas para o Acampamento Terra Livre (ATL), em Brasília. Passados quase quarenta anos da eleição de Juruna, o mote do ATL, esta mobilização anual que reúne milhares de indígenas de todo o País, tinha como diretriz “Demarcar a Política”. Nas eleições de 2022, 182 indígenas participaram como candidatos no processo eleitoral, o que representou 40% a mais de candidaturas em relação ao ano de 2018, e, ao final do ano, 5 indígenas foram eleitos deputados federais. Hoje também sabemos que a proposta de ampliar a representação política na esfera dos poderes resultou na criação do Ministério dos Povos Indígenas, capitaneado pela ministra Sônia Guajajara até então.

Para o escritor Daniel Munduruku, a articulação dos movimentos indígenas potencializa a revisão e o fortalecimento das comunidades em torno da memória, “para nossa gente, a realidade é una, indivisível e não regida por um desejo individualista ou preocupada com os anseios pessoais” (MUNDURUKU, 2012). Mencionando a

---

<sup>84</sup> Mais sobre o tema em (<https://cimi.org.br/2008/07/27614/>). Acesso em 01/09/2023.

antropóloga Silvia Caiuby Novaes, Munduruku evoca a ideia de simulacro para averiguar o fato de que o movimento indígena procura amalgamar em seu projeto sociedades e pessoas tão díspares como aqueles milhares, hoje em 2023, que observamos nos acampamentos e retomadas. Em outras palavras, era preciso revelar ao Brasil a identidade indígena, o que não deixaria de ser mostrar ao branco, por meio de seus próprios conceitos, que o índio existia.

Para ficar mais claro, lembro que até o final da década de 1950 o termo ‘índio’ era desprezado pelos povos indígenas brasileiros. Esse desprezo era provocado pela visão distorcida que a sociedade brasileira tinha a respeito do ‘índio’. Para ela os povos originários eram um estorvo para o desenvolvimento do país que ficava parado por conta da presença indígena em seu território. Os trabalhos antropológicos haviam revelado que nossa gente tinha um sistema cultural bastante complexo, mas isso não era levado em consideração. A visão holística que nosso povo nutria e que lhe dava uma dimensão mais abrangente da realidade que os cercava não surtia efeito e os agentes da colonização – Igreja ou funcionários leigos – ficavam encarregados de colocar nossos povos no ‘caminho do progresso’. Naquela ocasião, cada comunidade ou cada povo procurava defender apenas seus interesses não se dando conta que outros povos e comunidades viviam situações semelhantes. Portanto, esta visão pan-indígena vem se manifestar com outra força a partir da década de 1970. (...) podemos dizer que os primeiros líderes perceberam que a apropriação de códigos impostos era de fundamental importância para afirmar a diferença e lutar pelos interesses, não mais de um único povo, mas de todos os povos indígenas brasileiros. (MUNDURUKU, 2012, p. 105)

Esta fala nos coloca três aspectos que permeiam a visão a que o escritor irá chamar de pan-indígena: memória, identidade, visibilidade — ele ainda menciona “projeto”, citando o antropólogo Gilberto Velho. Sobre memória, é através — como transversalidade — e em *corpos-flecha*, tais corpos artefatuais, que esta memória se manifestará na forma de grandes falas, cantos, danças, pinturas e extensões, artefatos, vestimentas,

indumentárias. No filme “Música é Arma de Luta”<sup>85</sup> (2021), que traz registros e testemunhos de lideranças e artistas indígenas presentes em Brasília quando estivemos no Acampamento Luta Pela Vida, um material pluriversal, entre os depoimentos o da pesquisadora e artista visual Daiara Tukano vai nos dizer sobre a apropriação do idioma português pelos cantos: “O português é língua indígena. Os parentes se apropriam dessa ferramenta pra puxar essa força. Está para além da dimensão da língua. O que importa é a dimensão da força, em como aquilo nos arrepia, nos alimenta”.



Figura 11: à esquerda, Daiara Tukano, à direita, Brisa Flow no filme “Música é Arma de Luta”, com direção coletiva.

Mais à frente, o filme traz o depoimento da rapper imigrante mapuche Brisa Flow que vai falar sobre o canto como estratégia de guerra, trazer com o rap “a discussão principal que é a treta sobre o território, uma flechada certa para nos fazer perceber o *after* de 1500, tornando-se uma ferramenta de agrupamento de pessoas, onde a gente consegue trazer algo que tece memórias. Construindo juntos palavras e melodias, que ressoam do espírito para que tenhamos a base da saúde e do bem viver como tema da nossa arte, seguimos. Então não tem como separar nossa arte do tempo político que estamos vivendo”. Daiara e Brisa propõe respostas diretas ao “habitar colonial”, que quer nos englobar, com a apropriação de ferramentas e expansão de memórias que se tecem – que se fabricam coletivamente –, coabitando cantos, palavras, instrumentos e onde encontrarmos suportes.

Vale-nos ainda perceber por meio da forma do filme que as memórias e histórias que se tecem representadas pelo desenho de som, realizado por Lucas Canavarro, como

---

<sup>85</sup> Filme realizado em poucos dias, durante o Luta Pela Vida (agosto e setembro de 2021). Direção de Idjahure Kadiwéu, Carou Trebitsch, Lucas Canavarro e Nana Orlandii. Duração: 26 minutos. Disponível em (<https://www.facebook.com/watch/?v=363924455396799>).

nos informam os créditos ao final, utilizando o dispositivo das entrevistas, muito difundido pelo documentário, aqui recebe a interferência de sons, músicas e outras falas que ficam em *background*, por trás das falas focalizadas. Ou seja, enquanto os entrevistados articulam suas ideias, outros sons, outras palavras e também o que alguns técnicos identificariam como ruídos, povoam camadas sonoras dialógicas aos depoimentos, colocadas em relação. É uma minúcia certamente importante, pois a forma estética que se adota compreende uma intencionalidade, as falas (ideias) estão aí e os aparelhos nos permitem focaliza-las, mas essas falas que se mostram são umas entre tantas e virão acompanhadas destas outras, que não se abandonam a partir do extracampo fílmico que se alinhava, o som que povoa e não está visível no quadro como intenção que se produz para a filmagem. Assim, as memórias vão se enredando dos mais diversos elementos na forma de testemunhos, vocalizações e canções, e muitas delas nem se notarão como meta-índices no quadro.

A identidade que se constrói aflora da memória. No contexto dos anos de 1970 e 1980 a luta era por se mostrar ‘índio’, como nos conta Daniel Munduruku em sua revisão do surgimento do movimento indígena. A sociedade brasileira não mais acreditava que existissem indígenas no Brasil. Ele vai citar o pensamento do antropólogo Gilberto Velho.

A identidade é construída em relação de intersubjetividades e é organizada como forma de concretizar e atualizar a memória social. A “descoberta” da identidade pan-indígena e o consequente emprego político do termo “índio” acontecem no exato momento em que os líderes indígenas se percebem – a si e aos demais – sujeitos de direitos, ou seja, tomam consciência de que são pessoas e povos com direitos, capazes de se organizar e reivindicar benefícios sociais para si e para todos. (VELHO, G. em MUNDURUKU, 2012).

Hoje, entretanto, é preciso avaliar bem se este “ser índio”, que se revelava há 50 ou 40 anos, ainda vive a luta da reafirmação constante de sua existência com as mesmas vestes que o clarificaram no imaginário nacional daqueles anos. Certamente não, as socialidades não são estanques e de forma alguma refratárias às relações que a vida vai apresentando e impondo, o que sempre implicou, neste caso, em violências e epistemicídios de uma parte, que se convencionou como civilização, e, de outra, povos

que resistem e se ampliam, inclusive demograficamente, como nos mostrou o censo concluído em 2023 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>86</sup>, quando soubemos que 1,7 milhão de indígenas vivem no país, o Brasil continua descobrindo seus “índios”.

O problema não é simples, pois não é raro notar na trivialidade cotidiana, por tantas vezes violenta, menções preconceituosas sobre características fenotípicas ou sobre a perda de identidade por usar um aparelho como um moderno *smartphone*, por exemplo — o que implicaria em que esta pessoa indígena deixaria de ser “índio” simplesmente por estar aparelhado. A discussão sobre estas noções exógenas aos povos indígenas e aliados é muito debatida nos movimentos, mas uma das coisas que se aprendem com Daiara Tukano, no filme aqui mencionado, é que é preciso apropriar-se das ferramentas, como a língua — e os comunicadores indígenas dirão, como as câmeras e os gravadores —, “pra puxar essa força”, a força que está na reiteração de vida onde nos percebemos e encontramos.

Utilizar câmeras, celulares, drones, carros, aparelhos dos mais variados, não torna ninguém menos “índio” — nos parece evidente e o contrário disso é o que procuramos aqui reiterar. As “peles de branco” que aparecem no filme “Pele de Branco” (2012)<sup>87</sup>, dos cineastas Takumã e Marrayury Kuikuro, ou seja, os aparelhos com que as pessoas desde a aldeia viam os brancos vestidos quando estas ferramentas foram introduzidas nas comunidades, hoje são também como *peles de índio*. O que encontra suporte nas peles indígenas, tais grafismos, perfurações e outras pinturas e experimentações corporais, ou câmeras e aparelhos que se sustentam a partir desses corpos, passa a constituir a pessoa em outro território de possibilidades — em vez de representar um *status* de aquisição de papel social (eu posto, eu consumo), como nas sociedades não indígenas, *personitudes* e visões irão se distribuir por meio de aparelhos, constrói-se um comum em perspectiva cosmológica que amplia nossa exposição a diversas agências e memórias e também

---

<sup>86</sup> O senso demográfico indicou a população de 1,7 milhão de indígenas em 2023. (<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/dados-do-censo-2022-revelam-que-o-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas>). Acesso em 04/09/2023.

<sup>87</sup> Disponível em (<https://vimeo.com/88071174>). Acesso em 12/01/2023.

possibilita, como em socialidades antigas e contemporâneas ameríndias, africanas<sup>88</sup>, caribenhas<sup>89</sup>, melanésias<sup>90</sup>, agir com elas, mobilizar-nos.

Em lugar de pensar o que é próprio do humano, o que o diferencia e o separa dos animais, da natureza e das coisas – seja qual for a propriedade em destaque: cultura, linguagem, razão –, os pós-humanistas (...) deslocam seus questionamentos para o que é próximo do humano, pensando em relação aos animais, ao ambiente, e cada vez mais intensamente, às tecnologias. (F. MOREIRA em DI FELICE, S. PEREIRA, orgs., 2017, p. 123)

Chegamos à visibilidade reivindicada e construída das coisas; e as tecnologias irão fazer parte desse esforço. Se a constituição de um projeto de luta, como nos conta Munduruku, representava um comum que se reunia sobre a defesa de um território — não como *locus*, pois nas concepções indígenas o território não é algo fora da pessoa; muito menos como propriedade, esta noção do indivíduo que possui não existia Brasil antes de 1500 —, tornar a realidade visível é a própria tarefa de levar o território, como modo de ser (veremos à frente o conceito de *teko* guarani, que muito nos ensina sobre isso), à existência no âmbito nacional, a marchar sobre as amplas avenidas de Brasília aparelhados pela “cultura”<sup>91</sup>. É o território do existir que se representa nestas lutas. Cada corpo leva nas peles as marcas dessas existências que nos habitam e o território que se reivindica é o território relacional que inclui todas as classes de seres em nossas cosmologias.

Território, memória, identidade não são coisas que se conquistam, são coisas que se constroem coletivamente, como redes que se tecem. É neste âmbito do alinhar que as lutas cosmopolíticas indígenas podem contribuir não somente para a antropologia — como de fato contribuem há um bom tempo — mas também para a comunicação. Com a

---

<sup>88</sup> Os cinemas africanos (Med Hondo, Ousmane Sembène, por exemplo) consideram cosmologias onde artefatos tem ampliadas relações e funções sociais.

<sup>89</sup> Denétèm Touam Bona, “Cosmopoéticas do Refúgio” (2020); Malcom Ferdinand, “Uma Ecologia Decolonial” (2022); “Condenados da Terra” (1961), Frantz Fanon; por exemplo.

<sup>90</sup> Etnólogos, como Marilyn Strathern e Roy Wagner, documentaram e escreveram trabalhos muito difundidos na antropologia.

<sup>91</sup> Aqui uso a “cultura com aspas” por pensa-la neste contexto no sentido dado pela antropóloga Manuela Carneiro da Cunha.

pandemia, que obrigou a nos refugiarmos das conexões físicas por algum tempo e potencializou vigilâncias e dependências de aparelhos tecnológicos, a condição habitativa por meio das conexões mediadas por aparelhos chegou a tornar-se condição existencial, mais do que sempre foi preciso ocupar as redes, ocupar a linguagem, demarcar as telas e tudo isso que nosso tempo tecnológico nos sugere. É claro que há uma disputa de espaço nas redes muito desigual, difuso, refiro-me a redes sociais onde qualquer ponto de vista poderia se expor.

A ideia de espaço-rede nos conduz a superar a concepção da existência de um espaço ‘natural’ e a substituí-la pela territorialidade relacional, construída por meio da sinergia fértil dos indivíduos, dispositivos de conexão, informações e territorialidade. Esta perspectiva nos revela a dimensão ecossistêmica e reticular da condição habitativa que se propõe como uma categoria distante, tanto da perspectiva *logo* ou *antropo* cêntrica, tanto daquela de objeto ou *techo* cêntrica (Internet of Things), tornando assim a expressão de uma epistemologia reticular que agrega os seus diversos membros alterando-os. (DI FELICE, 2017, p. 28)

Ver-nos e ao mesmo tempo fazê-los ver o Brasil, um nó noema. Foi essa a proposta da ação que marcou o Acampamento Luta Pela Vida (*figura 12*) como imagem.



Figura 12: Imagem produzida para *drones* (autor: @iancoelhonego – Midia Ninja).

Uma imagem feita com painéis *led*, velas, tochas, para a visualização de apenas uma classe de câmeras, aquelas que se podem acoplar aos *drones* que voam. Uma imagem para ser capturada do alto, onde não chegaríamos por não termos asas — mas agora temos hélices —, e criada a partir de redes de agências em relação em espaços de representação abertos, coletivos, onde o que têm importância são os encadeamentos que não se extinguem como representação, mas que se ampliam nas possibilidades de presentidade, ou seja, de se tornar presente no agora e recorrente, como imagem<sup>92</sup>. Esta imagem-síntese é histórica, mas não como coisa mortificada e mumificada, antes disso como memória que desencadeia, tal as tramas de falas de um xamã que entretetece belas palavras desenlaçando modos de agir, tal qual corpos artefatuais que se entrelaçam (relacionam) e desencadeiam outras posições frente ao Estado.

---

<sup>92</sup> Para Walter Benjamin a reprodutibilidade técnica da imagem teria lhe exaurido a “aura”, mas para nós que estamos na luta ela tem espírito. Para Vilém Flusser, “superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente” (FLUSSER, 2011).

### Capítulo 3

#### *Tekocâmera*

A alegoria do Gênesis é de uma atualidade que se renova a cada vez que o homem se prepara para colher outro fruto da árvore do conhecimento. (...) Encontrará o cinema, ele também, inventores corajosos que lhe garantirão a realização plena de sua originalidade como meio de traduzir uma forma primordial de pensamento através de um procedimento justo de expressão? Esta conquista, tal como a do velo de ouro, merece que novos argonautas afrontem a raiva de um dragão imaginário. (Jean Epstein)

Uma câmera que se fabrica<sup>93</sup> nos diversos territórios. Um cinema que não se desarraiga das múltiplas formas de existir, de como assumir posições intercambiáveis frente aos mundos. Poderíamos assim aproximar-nos de uma ideia de *tekocâmera*<sup>94</sup>, um modo de fazer cinema que se enraíza nos e com os territórios, uma câmera-território. E como o conceito amalgama um aparelho, câmera, e uma palavra do guarani, *teko*, traremos algumas perspectivas sobre o modo de ser guarani (que também é chamado de Nhandereko, “nosso modo de ser”) e o que se entende como território, não como uma ideia do que está além de nós, pois isso poderia fazer supor que o corpo é uma fronteira que nos separa de um entorno, mas como algo que está em nós — e de corpos que não impõem limites a transformações.

Para o cineasta Alberto Álvares é urgente aproximar a sociedade não indígena destas memórias do viver guarani. De certo modo, de acordo com o que sugerem suas

---

<sup>93</sup> No sentido de transformação, que se reconfigura, como os corpos que estão em fabricação na teoria do perspectivismo elabora por Tânia Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro. Veremos sobre este conceito mais adiante.

<sup>94</sup> Esta palavra-conceito foi sugerida pelo professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e do núcleo Diversitas, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Sergio Bairon Blanco Sant’Anna, por ocasião de minha qualificação no mestrado, a quem agradeço enormemente pela sugestão e apontamentos.

palavras, fazer cinema encontra motivo nessa possibilidade de aproximação e revelação: o *jurua* (homem branco) precisa acordar (saber) para outras formas de existência e parar de destruí-las.

O registro das memórias e narrativas surge como um chamado, uma proposta de cinema urgente, a ser realizada por nós guaranis. Tanto na intenção de contribuir internamente para o nosso povo, propiciando a continuidade e transmissão de conhecimento às novas gerações quanto externamente, buscando da sociedade envolvente uma aproximação e respeito ao nosso Nhandereko. (ÁLVARES, 2021)

A antropologia há bastante tempo e em diversos trabalhos (NIMUENDAJÚ, 1944; CADOGAN, 1953; LADEIRA, 1999, 2007, PIERRI, 2013, 2015) tem se debruçado sobre esse *teko*, modo de ser. Uma parte deste interesse surge em ambientes onde a civilização, ou a modernidade que contempla a ideia de desenvolvimento, avança sobre os territórios, gerando um contraste drástico entre o progresso que se impõe desenfreado e os modos de ocupação e as cosmologias da terra. É o caso do trabalho de Maria Inês Ladeira, “O caminhar sob a luz: território Mbya à beira do oceano” (2007), que acompanhou os povos da costa atlântica do sudeste brasileiro entre os anos de 1979 e 1991, ou seja, quando a expansão urbana com suas implicações avançou pela Mata Atlântica de maneira mais intensa.

Durante a década de 1980 as expectativas políticas de crescimento econômico regional se materializavam com a construção acelerada de estradas e complexos turísticos no litoral. Rapidamente, a especulação imobiliária, ainda hoje em expansão, gerou desordenada e progressiva ocupação humana: turistas e trabalhadores migraram em levas sucessivas de várias regiões do país ao litoral, atraídos por empregos informais na construção civil, nas obras de urbanização e privatização dos pequenos bairros rurais. Os efeitos drásticos e cumulativos do modelo de desenvolvimento implantado, que veio alterar radicalmente o perfil da população local e suas relações com o ambiente, se expressam na imensa degradação da Mata Atlântica, e na destruição de comunidades e modos de vida fundados em atividades sazonais, que

permitted their sustenance with the regeneration of the forest. (LADEIRA, 2007, p. 16)

It is not difficult to imagine how this large enclosure of cities that engulfed voraciously dismembers in various aspects that will impact the communities. As Sandra Benites, researcher, curator and educator of the Aldeia Porto Lindo, in Mato Grosso do Sul, gives us an idea through her dissertation “Viver na Língua Guarani Nhandewa (Mulher Falando)” (UFRJ, 2018):

Para que a sabedoria das mulheres não caísse no esquecimento, afastando-as dos ‘teko’, me desafiei, mesmo sabendo que eu ia abrir mão de costumes da mulher guarani, como: descansar o corpo durante o momento da mulher, não sair da aldeia, não ficar em trânsito em lugares estranhos. Foi preciso me direcionar para ‘atravessar a ponte’, como diz Meliá. Para atravessar a ponte, é preciso atenção maior, para não se iludir com as coisas que estão do outro lado da ponte, como a imagem da cidade que, aparentemente, atrai pelas muitas coisas que não tem na aldeia de origem. Como manter minha raiz, num mundo de antenas? (BENITES, 2018, p. 15).

Between the roots and the antennas we have the science of what the meaning of the word territory has little to say about a complex existential system like the guarani, territory presupposes limits, divisions and, despite its meaning having gained resignification more eloquently due to the processes of demarcation, territory encompasses an idea about space that originally does not make part of the indigenous worlds, “the territorial delimitations are historically fixed through strategies of power and political control of the State” (LADEIRA, 2007), for this we adopted this composition *tekocâmera*, to try to understand this cinema that is made alongside cosmologies, instead of camera-territory, which would not take account of the root referred to by Benites.

I turn a little and, in the same step, advance to the theme of how we, women guarani, have built our territory from our way. I say ‘territory’ because the functioning of our body and our way of being woman are territories and identity, with a relationship with differences and specificities. Therefore, the rules are different for women for

atender as suas necessidades e as suas demandas. As meninas, quando chegam perto de sangrar, começam a ter cuidados especiais com sua alimentação e com seu corpo. Por exemplo, não podem esfriar o corpo. Percebo que essa discussão me possibilitou compreender melhor o termo *teko*. É importante sempre pensar que a partir de nossas identidades e do nosso corpo podemos construir nosso direito e as políticas públicas para todas as mulheres, a partir de nossas necessidades. Isso eu chamo de *território*. *Teko* significa modo de ser. *Tekoha* é onde se constrói esse modo de ser, cada corpo é um território. Por isso, para nós existem vários *teko*. Existe *teko* das crianças, *teko* das mulheres, *teko* dos homens, *teko* dos jovens, *teko* dos velho(a)s, e assim por diante. Por isso, nós Guaraní sempre procuramos respeitar *teko* do outro, mesmo que não sejam iguais, e mais para equilibrar o movimento do lugar. O lugar em que nós nos movimentamos é movimentado pelas pessoas que estão nele. (BENITES, 2018, p. 71)

É como um *teko* fractal este que se distribui entre os múltiplos viventes das *tekoa* — o *teko* das mulheres, dos jovens, dos homens etc. —; a “raiz”, que é aquela força cosmológica de base não captada pelas “antenas” da cidade, ao aprofundar-se, replica-se e sustenta a Terra. Trazemos esta analogia a partir dos estudos realizados na Melanésia por Marilyn Strathern (1988) e Roy Wagner (1991) mencionados por Alfred Gell (1998), que aqui já citamos. Ao analisar certo tipo de esculturas concêntricas e antropomórficas de Rurutu, nas Ilhas Austrais, de acordo com Gell tais ídolos que representam deuses se apresentam na forma de uma figura antropomórfica que carrega em seu corpo diversas outras figuras que repetem, em miniatura, a forma da divindade, “o deus faz brotar pequenos deuses por toda sua superfície: matematicamente, trata-se de um fenômeno semelhante ao tipo de figura conhecida como fractal, uma figura que demonstra a propriedade da auto-similaridade...” (GELL, 2008).

Mas o que nos interessa é como esta ideia, acrescida do relato do *teko* que é distribuído por múltiplos corpos, mencionado por Benites, sugere que, nas *tekoa*, a pluralidade e as diferentes perspectivas se entrecruzam sobre um campo cosmológico específico de fundo, que sustenta o *nhe'e* como força vital aos atuantes singularizados (pessoa). Este campo cosmológico que é trazido pela educação guarani, ou seja, pelas

palavras dos pajés, pelas danças, práticas cerimoniais, práticas de manejo dos territórios, cantos etc. Para Gell, uma *personitude fractal* implica que:

Qualquer indivíduo é ‘múltiplo’ no sentido de que precipita uma multidão de relações genealógicas, cada qual instanciada na sua pessoa; de modo oposto, um agregado de pessoas, tal como a linhagem de uma tribo, é ‘uma pessoa’ em consequência de ser uma genealogia: o ancestral original é agora instanciado não como um corpo, mas como os muitos corpos nos quais seu único corpo se transformou. (GELL, 1998, p. 215).

Há então um modo de ser que é próprio a cada ente, mas o sentido de múltiplo como *pessoa*, que se dá pelas relações de genealogia, tem seu significado expandido para além do parentesco. “Disso decorre que o encadeamento por meio da reprodução corporal é, ele mesmo, apenas uma entre as inúmeras instanciações da relação integral, que também se manifesta, por exemplo, no caráter comum da linguagem compartilhada” (WAGNER, 1991, p. 163). Assim, entender o *teko* nos leva a considerar o mundo que se compartilha, inclusive para além da linguagem e do parentesco. Baseadas nos relatos, as descrições que encontramos na antropologia certamente buscam delinear esse mundo comum (mundo de coexistências) a partir das mitologias, de como os anciãos sábios contam sobre as origens, como atuavam os ancestrais, como operam as divindades e o que haverá no futuro.

Estas narrativas míticas, que florescem a circulação do conhecimento, não são modelos estanques de interpretações do mundo compartilhado alheias às vicissitudes do tempo presente — como, por exemplo, a apropriação urbana da Mata Atlântica exposta por Ladeira. Levi-Strauss já nos colocava isso ao associar a figura do *bricoleur* ao dos xamãs. Numa crítica às formulações dos mitos do povo Apapokuva feitas por Curt Unkel Nimuendaju<sup>95</sup>, o antropólogo Daniel Pierri demonstra as variações do repertório mítico em virtude da experiência presente dos determinados grupos.

---

<sup>95</sup> Curt Unkel Nimuendajú não teve formação acadêmica, mas tornou-se um dos grandes etnólogos da primeira metade do século XX, tendo realizado trinta e quatro pesquisas de campo com cinquenta povos indígenas. Esteve entre os Apapokuva de 1905 a 1907, onde recebeu o nome Nimuendajú, como nos informa seu verbete na Enciclopédia de Antropologia da Universidade de São Paulo.

Dessa forma, não se deve questionar se elementos da história imediata de determinados grupos, como baixas decorrentes de epidemias, expulsões, guerras ou até negociações com não indígenas para efetuar deslocamentos ou fixação em determinados locais passariam a deixar de ser fatores que orientam as ações dos índios apenas porque determinadas narrativas que as explicam apresentam elementos que evocam as concepções cosmológicas do grupo. Isso porque as elaborações cosmológicas se atualizam justamente para explicar esses eventos que aparecem para determinada historiografia como *factores causais* e nunca os excluindo. (PIERRI, 2013, p. 181)

Se a mobilidade do pensamento cosmológico e das histórias míticas expõe multiplicidades, também percebemos como apesar das reduções coloniais, do extermínio e dos desteros, das epidemias, da chegada das fronteiras agrícolas e das “antenas”, o “modo de ser” permaneceu simultâneo e constante nas socialidades guarani — modos de ser contrastantes ao avanço das devorações coloniais. Tenhamos em conta como os primeiros missionários se depararam, argonautas da razão que eram, com este *teko* selvagem. O antropólogo espanhol Bartolomeu Meliá, que se dedicou aos textos produzidos pelos missionários nos séculos XVI e XVII, destaca as narrativas do padre Antônio Ruiz de Montoya (1639) sobre *teko*.

La palabra que se adivina directamente detrás de estas expresiones es el término ‘teko’. Según Montoya, en su ‘Tesoro de la lengua guaraní’, se atribuyen a ‘teko’ estos valores semánticos: ‘ser, estado de vida, condición, estar, costumbre, ley, hábito’. Las ejemplificaciones lexicográficas que añade Montoya explicitan todavía más su sentido: ‘Teko’a, cojerle su costumbre, imitar... Teko katu: buena vida, libre.’<sup>96</sup> (MELIÁ, 1981)

*Teko* tem sentidos múltiplos nas palavras faladas, que se sentem, e sonhadas. E é algo que se constrói permanentemente. Diz respeito à alimentação, à língua, ao

---

<sup>96</sup> “A palavra que se compreende por trás destas expressões é o termo *teko*. De acordo com Montoya, no seu ‘Tesouro da Língua Guarani’, atribuem-se a *teko* estes valores semânticos: ‘ser, estado de vida, condição, estar, costumes, lei, hábito’. Os exemplos lexicográficos que Montoya acrescenta explicitam ainda mais seu sentido: ‘Teko’a, acolher seu costume, imitar... Teko katu: vida boa, livre...”. Tradução do autor.

conhecimento dos ciclos climatológicos, ao plantio, às danças e preparações corporais, aos cantos e mitos, enfim, ao que podemos chamar de cultura. É também com uma base de interpretações cosmológicas que, junto ao *tekoa*, ao espaço comum e amplo sem cercas e fronteiras, sustenta-se o *teko* — um *teko* que não se constrói sem esta Terra ou fora dela. A *tekocâmera* é aquela que vai se associar ao modo de ser guarani e que vai produzir uma filmografia dos modos de ser. Cada filme indígena que se debruça sobre cerimônias e rituais, que se propõe a ouvir as versões de cada xamã ou que busca relevar o entorno que age sobre os diversos modos de ser é uma atualização de um mito. Este cinema, sustentado nas formas de narrativa próprias dos guaranis, poderia ser considerado um acontecimento cosmopolítico — na medida em que leva em consideração uma série de forças atuantes negligenciadas pelo cinema comum e por ser um lugar, de linguagem, possível “onde o pensamento coletivo se construa em presença” (STENGERS, 2018).

O cosmos, aqui, deve ser distinguido de todo cosmos particular, ou de todo mundo particular, tal como pode pensar uma tradição particular. E ele não designa um projeto que visaria a englobá-los todos. (...) O cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final, ecumênica, no sentido de que uma transcendência teria o poder de requerer daquele que é divergente que se reconheça como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos. (STENGERS, 2018, p. 447)

Ao seguir estas linhas da filósofa das ciências Isabelle Stengers, queremos sugerir que os filmes indígenas buscam tornar visível o que não é aparente – ou deparam-se sobre o que não se podia visibilizar como imagens. Como exercícios do visibilizar, instauram quadros (*frames*) de significação sobre o que não conhecíamos como imagens, mas como presença. Ao fazê-lo, ampliam gamas de articulações entre múltiplos e relações, especialmente sociais, capazes de fortalecer o “modo de ser”, *teko* para os guaranis. Este *teko* se constrói em relação com o espaço, no *tekoa* e nas multilocalidades<sup>97</sup> alcançadas pelos diferentes povos guaranis, pois, como nos dizia Benites, “o lugar em que nós nos

---

<sup>97</sup> Os guarani mantêm intensas redes de circulação e troca com outras aldeias, assim como as divindades que usam caminhos para visitar as moradas celestes. (PIERRI, 2015)

movimentamos é movimentado pelas pessoas que estão nele”. Este *nhandereko*, nosso modo de ser para os guaranis, ainda nos permite um outro diálogo com a proposição cosmopolítica, quando Stengers vai nos dizer sobre uma eto-ecologia.

(Étho-écologique), afirma a inseparabilidade do *éthos*, da maneira de se comportar própria a um ser, e do *oikos*, do habitat desse ser, da maneira que esse habitat satisfaz ou contraria as exigências associadas a tal *éthos*, ou oferece aos novos *éthos* a oportunidade de se atualizarem. Quem diz inseparabilidade não diz dependência funcional. Um *éthos* não é uma função de seu meio ambiente, do seu *oikos*, ele sempre será o *éthos* do ser que se revela capaz dele. Nós não o transformaremos de modo previsível transformando o meio-ambiente. Mas nenhum *éthos* é, em si mesmo, detentor de sua própria significação, mestre de suas razões. Nós não sabemos de que um ser é capaz, do que pode se tornar capaz. (STENGERS, 2018, p. 449)

A inseparabilidade do ser com o *oikos* é uma realização cotidiana de transformações e preparações associadas ao corpo, como vemos com as danças, pinturas, alimentação e cantos praticados nas aldeias. A relação de inseparabilidade, nas palavras da filósofa, ainda se reforça com a percepção de que “nenhum *éthos* é, em si mesmo, detentor de sua própria significação” (STENGERS, 2018), o que muito nos diz sobre a maneira como os pajés atuam e se colocam ao serem transmissores do conhecimento ou, como no caso dos cineastas, em como não consideram os filmes que fazem como sendo propriamente deles – a questão da autoria mencionada por Alberto Álvares no capítulo 2 –, mas realizados coletivamente junto às pessoas de sua comunidade ou mesmo com a colaboração de outras formas de agência.

### 3.1 Cosmogênese das imagens

Quando a câmera é descrita como um aparelho que captura imagens passamos a pressupor que as imagens estão no mundo antes do olhar que as captura, que poderia ser a de um fotógrafo com uma câmera. Ou que muitas delas serão montadas, desenhadas, alinhavadas para a captura, como a fotografia-manifesto feita a partir da câmera-*drone* no Acampamento Luta pela Vida (figura 12). Neste e naquele caso, imagens que não estão no mundo, mas que passarão a estar por meio de nossas ações. Há este antes, onde é

preciso estar para que o aparelho seja acionado sobre o referente que trará para si na forma de informação. As imagens são mobilizadas para apreensão, captura. Imagens são como antas ou queixadas, a caça dos cineastas-fotógrafos a que se refere Kanaykō — mas antas e queixadas precisam do olhar de quem as veja como antas e queixadas para serem antas e queixadas nas cosmologias amazônicas. No entanto, elas só podem ser imagens quando se articulam com referentes materiais e energias, como a luz; além da luz, que preenche a programação do aparelho, há ainda vastas cadeias de agenciamentos que se mobilizam sem deter-se, e o aparelho deverá estar de prontidão, ser como *apparatus* para a operação de caça. Há também o movimento que é apreendido no tempo — tempo de exposição do sensor ou da superfície fotossensível, tempo de encontro entre o olhar do caçador-fotógrafo com sua presa.

Neste trabalho procuramos sugerir certas aproximações entre o que vemos, como tributários das cosmologias ameríndias, e o que nos olha, esta infinidade de aparelhos que o homem não indígena derrama no mundo e seus dispositivos<sup>98</sup>. Se o que “nos olha” é o que produz as imagens, sentimos que este que “nos olha” de certa maneira nos captura e enreda. É como se o “esquema de predação” (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2006), persistente nas cosmologias das Terras Baixas da América do Sul, viesse a nos trazer uma imagem de fundo (como ideia) sobre a experiência de sermos fotografados ou filmados. Mas em vez de tomarmos esta presença do cinema nas aldeias como ameaça, superado o assombro de um primeiro encontro que insinuaria uma devoração por parte do que “nos olha”, “o que vemos” restitui olhares, como incorporação.

Cabe sublinhar também que o papel determinante desempenhado pelo esquema da predação na conceitualização indígena das relações entre os seres não implica que estas tomem sempre e necessariamente a forma da agressão devoradora. A incorporação de outrem constitui certamente o pano de fundo do mundo dos viventes, a tendência de base que governa suas relações. Entretanto, o ‘desejo do outro’ pode afirmar-se em toda uma gama de relações afetivas até atingir o extremo oposto da predação, a saber, a piedade. (TAYLOR, A. C.; VIVEIROS DE CASTRO; 2006, p. 796)

---

<sup>98</sup> “O que vemos, o que nos olha” (1998), Georges Didi-Huberman.

Esta apropriação na direção dos aparelhos, o olhar e a preparação dos corpos-câmeras para adentrar certos territórios, realiza-se de forma negociada, como vimos com Alberto Álvares e Divino Tserewahú, e também afetiva. O “desejo do outro” potencializa os cinemas indígenas, assim como o desejo do cinema, este prenúncio de impulso de fixação do tempo, de não querer que o céu desabe, desde os pré-cinemas — as caçadas que vemos nas paredes das cavernas de Chauvet, como nos mostrou o cineasta alemão Werner Herzog<sup>99</sup>; as pinturas rupestres do Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí, que tem imagens de beijos, animais, grafismos, mapeamentos de seres variados há 30 mil anos<sup>100</sup>. E este outro pode até ser um que “nos olha” de fora, como nos mostram os cineastas do Coletivo Mbya Guarani em “Mokoi Tekoa Petei Jeguata – Duas aldeias, uma caminhada”<sup>101</sup> (2008), quando com a câmera passam a filmar os visitantes das ruínas de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, que vão até lá para fazer turismo e comprar artesanatos — “a câmera torna-se reversa, e o antecampo, equívoco” (BRASIL, A.; 2016).

Quando se trata de câmeras, para que estas apropriações ou preparações tenham efeito, é preciso dar um *reset* nos aparelhos. Não no sentido técnico, mas como *feitiço*, tal câmera-flecha, ou fabricação. E é assim que lidar com o Cinema, este gigante aparelho, supremo dispositivo, requer-nos arranjos de redistribuições de intencionalidades como operadores. Se telas e imagens tornaram-se “biombos entre nós e mundo” (FLUSSER, 2011), o movimento contrário será rasgar telas ou, em sentido oposto a onde se colocam biombos, trançar telas, sobrepor imagens. Fazer disto um *insterstício* implica habitar a cadeia de produção de imagens, de artefatos a aparelhos, das cosmologias às ideias, do campo ao fora de campo e o que não se pode enquadrar e classificar, como lugares de acesso ao desejo em sentido relacional, cosmológico. Isto quer dizer fabricar outros corpos, no sentido perspectivista do conceito de fabricação e, no que diz respeito às

---

<sup>99</sup> Refiro-me ao filme “A Caverna dos Sonhos Esquecidos” (2010).

<sup>100</sup> De acordo com as pesquisas arqueológicas realizadas no Parque Nacional da Serra da Capivara a partir dos anos de 1970, chefiada pela arqueóloga franco-brasileira Niéde Guidon “Podemos seguir a evolução desta arte rupestre que, ao longo de cerca de 30.000 anos, mesmo mantendo os mesmos temas, mostra mudanças no que diz respeito às técnicas de desenho e pintura e na forma como dispunham as figuras sobre o suporte rochoso.” (GUIDON, N., 2003). A presença humana remonta a 60.000 anos nessa região do Piauí.

<sup>101</sup> O filme pode ser alugado ou comprado na loja online do Vídeo nas Aldeias em (<https://vimeo.com/ondemand/duasaldeias>)

transformações, os artefatos e aparelhos não estarão fora dessa “metafísica canibal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2009).

Nesta medida, os códigos de representação empregados pelos cinemas indígenas articulam-se com as diversas visões de mundo que as cosmologias praticam, como vimos no exemplo do filme “Bicicletas de Nhanderu” — onde Tupã torna-se presente pelo som direto, nas conversas e ações dos moradores da aldeia. No caso do cinema guarani, ainda podemos estabelecer aproximações com a mitologia da cosmogênese. Dizia-nos Carlos Papá, logo nas primeiras páginas deste trabalho, que viemos do escuro, que é “no escuro onde está o verdadeiro amor”. Assim, o início de tudo está em uma gigantesca sala escura, como nos mostram as narrativas colhidas por Cadogan, que a irá chamar de “leito das trevas”: “Pytu rupa – Lecho de las tinieblas – es el nombre religioso de la noche, pyavy en el vocabulario común. El día y la noche no se conocían aun, siendo la única fuente de luz, la que reflejaba el corazón de Ñande Ru, porque el Sol aún no había sido creado”<sup>102</sup>. (CADOGAN, 1953).

Os mitos de origem do mundo também são referidos na literatura não indígena, permitindo diversas associações sobre a invenção da fotografia. A *camera obscura* de Joseph Niepce, que divide com Louis Daguerre a paternidade da fotografia, continha uma placa heliográfica que absorvia a luz e se deixava impressionar por horas, a longa exposição era necessária para que as imagens se formassem – o tempo e a luz é o que se guardava com “estas primeiras escrituras solares” (VIRILIO, 1988).

Ação supranatural da luz, o problema crucial do tempo interrompido da pose fotográfica dá à luz do dia uma medida temporal independente da conferida aos dias astronômicos, uma separabilidade da luz e do tempo tal que não se deixa de lembrar aquela que, na Bíblia, se encontra nas origens das virtualidades do mundo visível. Neste primeiro dia, o Deus da tradição judaico-cristã cria a luz e a sombra. Ele esperará o quarto dia para se dedicar aos ‘luminares’, aos planetas destinados a regular as estações e as atividades do vivente, para servir aos homens como referências, signos e medidas. Velocidade incomensurável do tempo

---

<sup>102</sup> “Pytu rupa – Leito das trevas – é o nome religioso da noite, pyavy no vocabulário comum. O dia e a noite ainda não se conheciam, sendo a única fonte de luz a que emanava do coração de Nhanderu, por que o Sol ainda não havia sido criado”. Tradução nossa.

antes do tempo, celebrada no século XVI por diversos poetas bem antes de André Breton, dos surrealistas e dos físicos, para quem o Gênesis volta a ser um dos temas privilegiados da imaginação científica moderna. (VIRILIO, 1988, p. 40)

Nas histórias do surgimento do mundo contadas pelos guaranis, a Terra em que estamos não é a primeira Terra. Ou seja, há diversas outras plataformas cosmológicas que não nos são acessíveis. O mundo em que estamos hoje, portanto, é uma construção realizada ao longo da duração tempo. Em seu trabalho “O Perecível e o Imperecível” (2015), o antropólogo Daniel Pierri vai nos trazer uma série de conversas com xamãs para adentrarmos a essa cosmologia. Neste percurso, o autor dialoga com outros etnógrafos que estiveram em campo com diversos grupos mbya, kaiowa e nhandewa, e com interlocutores com quem esteve durante o campo de pesquisa. As narrativas variam de acordo com diversos fatores, como localização e fixação dos coletivos, estado atual com relação à aproximação com o mundo não indígena. Mas as narrativas mitológicas coletadas certamente coincidem ao apontar um panteão de divindades bastante múltiplo, povoado por espíritos auxiliares regidos pelas divindades principais. Veremos, a seguir, um trecho registrado pelo antropólogo junto a um de seus interlocutores.

– O Nhanderu que criou a primeira terra é o pai verdadeiro, de todos. Ele é chamado de Papa Tenonde.  
No começo, ele estava sozinho. E então, ele fez um filho para si, o Karai Ru Ete. E o Karai Ru Ete fez também um filho para si. Os Karai Miri. Ele fez muitos. Criou muitos para serem seus filhos.  
E depois Nhanderu Tenonde fez Nhamandu. E depois Jakaira. E por último fez o caçula, que é Tupã. Tupã Ru Ete. Ele é o filho caçula. E hoje ele entregou esse mundo para o filho caçula. E o Tupã é o mais bondoso, por isso que estamos aqui até hoje nesse mundo.  
Hoje Nhanderu tem seus auxiliares. Quantos auxiliares ele tem na sua morada? Cidade bela. No seu pátio.  
É na água que a morada dele está apoiada. A água chega até o céu. Até esse céu. (PIERRI, 2015, p. 96)

Ao criar outras divindades, a partir das quais se reproduzirão outras e outras, de acordo com Pierri temos modelos de divindades que, ao se atualizarem, geram seus

duplos. Há, portanto, a partir da criação um “desequilíbrio perpétuo” e os mundos que vão sendo criados vão se sobrepondo. De acordo com outro interlocutor, estamos na quarta Terra.

– Já contaram para você sobre o centro da terra? Lá existe a amarração da terra. É uma corda que sai do centro da terra e atravessa até outro mundo. De uma espécie de gancho, ele atravessa para o outro mundo. Porque existem quatro mundos. É no quarto que Nhamandu vai. É a corda do centro do mundo. Tem uma corda, que na verdade é um vento, é um vento fino. E essa corda está esticada.

(...)

D: É uma corda boa?

– Uma corda boa. Que não vai arrebentar nunca. Foi Nhanderu que colocou ela. (PIERRI, 2015, p. 102)

Uma corda inquebrantável, imperecível. Uma estrutura que mantém conexões entre os mundos criados em tempos passados — mas que vislumbra perenidade, portanto voltada ao futuro —, as plataformas onde habitam os seres divinos imperecíveis (*mara ey*), e aquela que nos abriga, mortais que somos, esta terra em desarranjo onde vivemos (*yvy vai*). O que é criado pelos deuses, o primeiro modelo das coisas, é, assim, indestrutível e terá permanência eterna. Isto vale para cordas, arcos e flechas, alimentos, animais, para as novas divindades que irão surgindo, enfim, para toda sorte de artefatos, seres e coisas. “Tudo o que existe nesta terra, disseram-me inúmeras vezes, guarda seu modelo originário nas plataformas celestes” (PIERRI, 2015). A câmera, portanto, têm seu original no mundo celeste, e a que temos aqui é uma cópia. A câmera dos deuses funciona perfeitamente, tudo registra; a nossa, que registra o que se permite visualizar, certo dia vai parar de funcionar, não irá durar para sempre.

A menção à tecnologia dos brancos como cópias perecíveis do que as divindades possuem como modelos imperecíveis talvez possa surpreender, como surpreendeu o etnógrafo, que quis saber mais sobre isso de seus interlocutores, como veremos. Mas, seguindo seu raciocínio, isto sugere que não há apenas uma anterioridade das outras plataformas no sentido temporal, mas sim uma coexistência entre os elementos originais

que conformam aqueles mundos e os que, como imagens, se apresentam neste mundo terrestre.

D: E essas coisas que não tinha no começo, como metal, panela, fogão a gás... já tinha lá em cima, ou ele vai criando lá também? Também vai mudando a morada dos deuses, vai inventado coisa nova na morada deles?

– Cada ano eles mudam, ombopyau (recomeçam), então ano novo que eles faz. A táva (morada) deles é tudo renovada, então modifica para outro. Mesma coisa, você nesse ano vou fazer apartamento, vou pintar diferente porque é ano novo, mesma coisa. Eu não lembro quem agora que Tupãra'y fez a sabedoria dessas coisas que era dele.

D: E as coisas que Kuaray gerou no começo, também já tem lá? Arco e flecha...

– Tudo... Porque vamos supor assim, como computador, eles já computam tudo, então o que tem aqui está tudo lá em cima. Ele deixa o xerox e o original está tudo lá em cima. (PIERRI, 2015, p. 88)

A Terra sem Mal (*yvy marãey*) de que falam as narrativas, que tanto impressionaram Cadogan e os Clastres (Pierre e Helene) por sugerirem a estes o motivo das migrações dos guaranis rumo ao litoral, é o lugar onde não há morte — o lugar que se almeja alcançar para viver onde não se fenece. Enquanto as coisas dos brancos e os próprios brancos irão perecer, ao guarani as divindades deram a oportunidade de superar a morte. Para reverter a desintegração inequívoca que o tempo imprime aos corpos, estes necessitarão preparar-se, empreender esforço de fabricação e renovação do próprio modo de ser por meio de suas ações performativas, da ampliação de relações espirituais, do caminhar, *jeguata*, de utilização dos cantos e das palavras, da alimentação. Ou seja, do fortalecimento do *teko*.

O que buscam os mbya nesta terra, *yvy vai*, são as condições apropriadas para viverem segundo seu sistema, através dos elementos renovadores de *yvy marãey*, e para estarem mais perto da possibilidade de atingir a imortalidade. Assim, a busca de *yvy marãey* não é de um lugar preciso mas sim da imortalidade, da legitimação e da continuidade

da própria sociedade Guarani. Portanto, os grandes movimentos do passado, liderados por xamãs consagrados, significavam também a ‘salvação’ da sociedade através da perpetuação de alguns eleitos que continuaram a ditar as normas do comportamento Guarani e, como princípio, a insubordinação a qualquer tipo de dominação exterior. (LADEIRA, 1999, p.88)

Ao associarmos *teko* e câmera: a *tekocâmera* é composta por um modo de ser, *teko*, que luta contra a entropia — compreendida como desagregação, morte, desordenação —, e uma câmera que, por meio de sua aptidão para guardar imagens, sons e palavras, irá conferir duração à memória que se constrói, auxiliando na persistência e continuidade do *teko*, colaborando para a possibilidade do imperecível, da duração. E a supressão do tempo que corrompe não é propriamente um dos temas centrais, senão o principal, da filosofia da imagem fotográfica (BAZIN, 1985; BARTHES, 1980; MORIN, 1956) e, posteriormente, da imagem em movimento?

Vejamos que o tempo que se captura e o espaço que se delimita pela objetiva fotográfica são presenças para o ato de capturar. Mas, a partir desse ato, não serão mais presença, estarão agora desarranjados, terão abandonado a composição que apresentavam à lente e assumido outra configuração, como que levados à decomposição ou a outras articulações, serão um “Isso foi” (BARTHES, 1980). O que não está mais lá, mas que, sim, esteve. A fotografia vai nos trazer uma certeza de realidade, de que o que vemos na tela ou no papel, existe ou existiu. Aquilo que vemos como imagem certamente esteve lá, portanto traz-nos a certeza de existência e de passado. Ao se tornarem imagem, deixam de ser presença no instante da captura, no tempo, para serem presença como imagem, onde constituiu-se um duplo de algo que foram e não são mais. O duplo da imagem é o que estará inscrito no tempo que decorre. A fotografia, então, será a evidência de uma morte.

Paradoxo: o mesmo século inventou a História e a Fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico; e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz; de modo que, hoje, tudo prepara nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamente, a ‘duração’: a era da Fotografia é também a

das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento. E sem dúvida o espanto do “Isso foi” também desaparecerá. Já desapareceu. Sou, não sei por quê, uma de suas últimas testemunhas (testemunha do Inatural). (BARTHES, 1980, p. 80)

O que estamos a dizer sobre fotografia certamente vale para o cinema. Recordemos Bazin, para quem o cinematógrafo acrescenta o movimento, a consecução do tempo à imagem embalsamada da fotografia, “pela primeira vez, a imagem das coisas é também sua duração, qual uma múmia da mutação” (BAZIN, 1985). Considerado isto, há pouco falamos de que, para os guaranis, o que temos nesta terra ruim (*yvy vai*) caminha para a desintegração. Lidamos com as cópias, ou xerox, como dizia o interlocutor de Pierri, dos modelos celestes, onde tudo há e as coisas são inquebrantáveis. Do mesmo modo, imagens — ou a imagem fotográfica/cinematográfica — são duplos do que encontramos na realidade perecível — mundo que também caminha para o desarranjo e decomposição.

No curta-metragem “O Espírito da TV” (CARELLI, 1990), gravado junto aos Waiãpi, em um grupo de família linguística tupi do Estado do Amapá, a equipe de produção, ao mostrar aos indígenas imagens de sua gente e de outros parentes, como Guarani e Kayapó, capta a frase de um dos espectadores atuantes (para a câmera): “Se você não gravar, não fica nada”. Acometidos por doenças levadas por servidores da Funai e pela invasão incessante de garimpeiros, as pessoas da aldeia tinham enorme preocupação com a sobrevivência de seu povo, interessaram-se por imagens.

Ocorre que o destino do duplo das coisas celestes em *yvy vai* é o de se desintegrarem. E o destino do duplo, como imagem, das coisas do mundo fotografável é se eternizarem. Para isso, serão retiradas do tempo que decorre por meio da operação dos fotógrafos, das câmeras. E, no caso dos guaranis, para escapar do tempo que os desintegra é o *teko* fortalecido que vai leva-los a *yvy marãey*, a terra onde nada perece. Daí, *tekocâmera* é um aparelho supressor do tempo. “Tudo se passa como se no homem a necessidade de lutar contra a erosão do tempo se fixasse na maneira beneficiada da imagem.” (MORIN, 1956).

O cinema, com sua fábrica de duplos, é plataforma privilegiada para combater a desagregação imposta pelo tempo, garantindo a perenidade da beleza e da informação. Isto inclui trucagens, ciências óticas e físicas, engenharia, fantasmas, vigilância. Além disso, é também o lugar de enunciação mais próximo a essa criação do pensamento científico que se constrói segundo as práticas do *bricoleur* (LÉVI-STRAUSS, 1989), como mito. Se os pajés recebem as mensagens espirituais por meio dos sonhos, o cinema trará às sociedades do espetáculo a potência do magma onírico impresso em sons e imagens.

A analogia entre a linguagem do filme e o discurso do sonho não se limita a esta dilatação simbólica e sentimental do significado de certas imagens. Tanto quanto o filme, o sonho amplia, isola detalhes representativos, produzindo-os no primeiro plano dessa atenção que eles mobilizam inteiramente. Do mesmo modo que o sonho, o filme pode desenvolver um tempo próprio, capaz de diferir completamente do tempo da vida exterior, de ser mais lento ou mais rápido do que este. Todas essas características comuns desenvolvem e apoiam uma identidade fundamental de natureza, uma vez que ambos, filme e sonho, constituem discursos visuais. Donde se pode concluir que o cinema deve transformar-se no instrumento apropriado à descrição dessa vida mental profunda, da qual a memória dos sonhos, mesmo que imperfeita, nos dá um bom exemplo. (EPSTEIN, J., 2018, In: XAVIER, I., p. 240)

Se o sonho ressalta do tempo da vida exterior e do foco em algo que passaria despercebido na vida cotidiana, como nos diz Epstein, o duplo da imagem irrompe como magia. Influenciado pela psicanálise e pelo marxismo, Morin acreditava que o duplo detém a potência subjetiva de quem se projeta em sua imagem, como uma holografia de nossas necessidades e vicissitudes psíquicas. No entanto, o duplo é essa imagem que se dissocia do homem e ganha autonomia para além do corpo, fora-dentro daquele que sonha, fora-dentro do espectador de cinema. Além do mais, o duplo pode ser duplo de múltiplas coisas que estão fora da imagem mental humana. “O mundo irreal dos duplos é uma gigantesca imagem da vida terra a terra. O mundo das imagens duplica a vida sem cessar. A imagem e o duplo são reciprocamente modelos um do outro” (MORIN, 1956).

De certa forma, se Morin pensava que havia uma mente humana que precede a projeção no duplo das coisas, como uma subjetividade que floresce sobre o índice, na cosmogênese guarani vemos que o duplo irrompe da mente das divindades primeiras, quiçá sequer provindo da mente — o que é uma ideia muito racionalista —, mas por meio daquele feixe de luz que irradia do coração de Nhanderu e que Cadogan registrou com sua escrita. Um duplo que nesta terra perece. De forma que o cinema também surge daquele coração que espalha luz sobre a terra, e é com ele e pelo movimento dele que os cineastas guaranis vêm reescrevendo o tempo e prorrogando os cataclismas, adiando a queda desta quarta Terra.

## Considerações finais

Na semana em que concluo este trabalho, o Superior Tribunal Federal (STF) refutou a tese do Marco Temporal por nove votos contrários a dois favoráveis. As retomadas indígenas, mais uma vez, foram importantes para reflorestar a votação com informações, argumentos, assembleias, registros audiovisuais, pajelanças e muitos cantos de força frente ao tribunal. Todos sabemos, entretanto, que a luta continua.

Nestes mesmos dias quentes de setembro de 2023 em que uma batalha do Marco Temporal foi vencida, o casal de rezadores do povo Guarani Kaiowá, Sebastiana e Rufino, foram encontrados carbonizados em meio às cinzas da casa onde moravam, na aldeia Guassuty, no Mato Grosso do Sul. De acordo com o relatório “Intolerância religiosa, racismo religioso e casas de reza Kaiowá e Guarani queimadas” (2023)<sup>103</sup>, do Observatório Kunangue Aty Guassu, de 2019 até agora doze casas de reza foram incendiadas e vinte e uma mulheres rezadeiras, *Nhandesy* destes povos, que praticam o cuidado tradicional em suas comunidades, foram agredidas, torturadas ou perseguidas, mostrando que a intolerância e o racismo religioso estimulados por igrejas neopentecostais são recorrentes. Assim é também com comunidades de religiosidade afro-brasileira, como sabemos.

De modo que as agressões aos modos de ser e às mais diversas comunidades espalhadas pelo território não vão cessar de maneira mágica. A importância das câmeras-flecha para reenfeitiçar as ideias arraigadas por séculos de que há, de um lado, uma razão normatizante e funcional voltada ao chamado *desenvolvimento* e, de outro, modos de existir direcionados ao *envolvimento* — com o cosmos, com os diversos seres e formas de vida que habitam o planeta —, que nada teriam a agregar como valor ao sistema de produção desenfreada de bens de consumo e ao tal bem estar homeostático e farto de mercadorias com que o homem não indígena sonha e se dedica, é enorme, cinematográfica. Se no final dos anos de 1970 o mundo conheceu o Xingu por meio do filme “Raoni” e a luta ambiental ganhou mais importância, hoje, com o artefato livro “A Queda do Céu: palavras de um xamã Yanomami” (KOPENAWA, ALBERT, 2010), com

---

<sup>103</sup> Enlace em: (<https://drive.google.com/drive/folders/1O7tLDZBGznFIJjkEKQmNoqPC7VWACF0V>). Acesso 23/09/2023.

os filmes “A Última Floresta” (BOLOGNESI, 2021), “Mãri Hi, a árvore dos sonhos” (IRAMARI, 2023) e “Thuë Pihî Kuuwi, uma mulher pensando” (HARIKA; TOKORINO; YARIANA 2022), conhecemos a luta dos Yanomami.

Cada filme é um corpo ampliado. Se ainda utilizássemos emulsões e celulose para fixar imagens, diríamos que cada filme realizado por indígenas corresponderia a um celuloide telúrico, onde se imprimem polivozes de ancestralidades, poéticas de reexistências, emanações de atavismos. Parece-nos que esta originalidade dos filmes indígenas está reflorestando a linguagem com sua poética de reexistências — como potência ininterrupta de existências. Se os rios estão secando e a floresta está sendo arrancada, também “as palavras estão doentes, mas cabe a nós usá-las sanando-as, ocupando a linguagem” (BIRRI, Fernando. In: AVELLAR, J. C.; 1995). É preciso, entretanto, reconhecer que as consequências às agressões ao ambiente, que nós chamamos de terra, *mapu*, *oikos* que vivemos, maltratado pela voracidade dos cenos, *Capitaloceno* (HARAWAY, 2016), *Plantationoceno* (FERDINAND, 2022), que estamos sentindo, reforçam o interesse pelos filmes indígenas. De modo que *uma câmera-flecha* é uma proposição para ocupar a linguagem, fertilizar outras formas de existências e aberta a toda rede de agências e ações que se mostrem capazes de adiar “a queda do céu” (KOPENAWA; ALBERT, 2010).

## **Bibliografia:**

ANDRELLO, Geraldo. *Falas, objetos e corpos: autores indígenas no alto rio Negro* (2010). Revista Brasileira de Ciências Sociais, 25(73), 25-26. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092010000200001>

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinoza, Sanjinés, Alea*. 1ª Edição – Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34/Edusp, 1995.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Edição especial – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAZIN, Andre: “Ontologia da imagem fotográfica”. IN BAZIN, Andre: *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense. [1985], 1991. Ps. 19-26.

BENITES, Sandra Ara. *Viver na língua guarani nhandeva (mulher falando)*. Dissertação de mestrado em antropologia social – Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRASIL, André. (2016). *Ver por meio do invisível: O cinema como tradução xamânica*. *Novos Estudos*, 35(3), 125-146. doi: 10.25091/s0101-3300201600030007

CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá*. *Revista de Antropologia, [S. l.]*, v. 1, n. 1, p. 35-42, 1953. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.1953.130577. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/130577>. Acesso em: 10 ago. 2023.

CAIXETA de Queiroz, Ruben. (2008). Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires*, 5/2, p. 98-125.

Centro de Trabalho Indigenista – CTI, Comissão Guarani Yvyrupa – CGY e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Mapa Guarani Digital. 2017. Disponível em: <https://guarani.map.as/#/>

CHAUI, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado* (1974). Tradução: Theo Santiago. São Paulo, Ubu Editora, 2020

CARNEIRO DA CUNHA, M. (2007). Relações e dissensões entre saberes tradicionais e saber científico. *Revista USP*, (75), 76-84. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i75p76-84>

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. – 2ª edição – São Paulo: Editora 34, 2011.

DI FELICE, M.; PEREIRA, E. S. (orgs). *Redes e ecologias comunicativas indígenas: as contribuições dos povos originários à teoria da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2017.

EAGLETON, Terry. *A Ideia de Cultura* (2000). Tradução: Sandra Castello Branco. 1ª edição – São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

EPSTEIN, Jean. *O cinema do Diabo: excertos*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

FAUZI EID, A. S. *Romhōsi'wai hawi rowa'ōno re ihōimana mono: a criação do mundo segundo os velhos narradores Xavante*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2002

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FLUSSER, Villen. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. 1ª edição – São Paulo: Annablume editora, 2011.

GELL, Alfred. *Arte e agência* (1998). São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GUZMÁN, Patricio. *Filmar O Que Não Se Vê: Um Modo de Fazer Documentários*. Trad. de José Feres Sabino. São Paulo: Edições Sesc, 2017, 288 p.

HARAWAY, Donna. *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes*. *ClimaCom*, ano 3, n. 5, 2016a, p. 139-148. Disponível em: <https://goo.gl/k1ArGV>. Acesso em 15/09/2021.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação* (1960). São Paulo: Cultrix, 23ª edição, 2008.

JECUPÉ, Kaka., Werá. *A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 1998.

KANAYKÕ, Edgar., *A cosmologia da imagem*. In: *Cosmologias da Imagem: cinemas de realização indígena*. Coordenação: Daniel Ribeiro Duarte, Roberto Romero, Júnia Torres. 1ª Edição – Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal, 2021.

KEESE dos SANTOS, Lucas. *A esquiva do xondaro: movimento e ação política entre os Guarani Mbya*. Dissertação de mestrado em antropologia social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2017.

KOPENAWA, D. & ALBERT, B. *A Queda do Céu: palavras de um xamã Yanomami* (2010). Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. 1ª edição – São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*; pesquisa e organização Rita Carelli. 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_ (2022). Quando o povo indígena descobriu o Brasil. In: PONTES, A. L. M., HACON, V., TERENA, L. E., and SANTOS, R. V., eds. *Vozes indígenas na saúde: trajetórias, memórias e protagonismos*. Belo Horizonte: Piseagrama; Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2022, p.p. 36-69.

KUNANGUE ATY GUASU. “O Racismo e a Intolerância Religiosa: as sequelas das invasões neopentecostais nos corpos territórios das mulheres Kaiowá e Guarani/MS”. Dourados, 2023.  
(<https://drive.google.com/drive/folders/1O7tLDZBGznFIJjkEKQmNoqPC7VWACF0V>). Acesso em 20/09/2023.

LADEIRA, Maria Inês. O caminhar sob a luz: território mbya à beira do oceano. Editora Unesp, São Paulo: FAPESP, 2007.

\_\_\_\_ (1999). “Yvy Marãey - renovar o eterno”. Suplemento Antropológico, Paraguai, v. XXXIV: 81-100.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica* (1991). Tradução: Carlos Irineu da Costa. 4ª edição – São Paulo: Editora 34, 2019.

\_\_\_\_ (2001). *A Esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru, SP: EDUSC.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem* (1962). Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Editora Papyrus, 1989.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997). 5ª edição – Campinas: Papyrus, 2008.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do mbaraká: Música e xamanismo Guarani*. São Paulo, tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2002.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro, processo de um racismo mascarado* (1978). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

MBYA, GUARANI. *Nhande Mbaraete. Fortalecimento da história guarani. Terra Indígena Jaraguá* (2017). 1ª edição – São Paulo: Trança Edições, 2017.

MELIÁ, Bartolomeu. (2016). El "modo de ser" Guaraní en la primera documentación jesuítica (1594-1639). *Revista De Antropologia*, 24, 1-24. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1981.110961>

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica* (1956). Tradução: Luciano Loprete. 1ª edição – São Paulo: É Realizações, 2014.

MUNDURUKU, Daniel. *Posso ser quem você é sem deixar de ser o que sou: a gênese do movimento indígena brasileiro*. In: LUCIANO, Gersem José dos Santos; HOFFMANN, Maria Barroso; OLIVEIRA, Jô Cardoso de. *Olhares indígenas*

*contemporâneos II*. Brasília: Centro Indígena de Estudos e Pesquisas-CINEP, 2012b. p. 104-19.

NIMUENDAJÚ, Curt Unkel (1987 [1914]). *As Lendas da Criação e Destruição do Mundo Como Fundamentos da Religião dos Apocucua-Guarani*. São Paulo: Edusp e Hucitec.

PIERRI CALAZANS, Daniel. 2015. *O perecível e o imperecível: lógica do sensível e corporalidade no pensamento Guarani-Mbya* – Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília: Univ. de Brasília, 247 p., 1991.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

Seeger, Anthony, Roberto da Matta & Eduardo B. V. de Castro. 1979. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia, n. 32, p. 2-19.

SCHRÖDER, Peter. 2023. "Curt Nimuendajú". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/autor/curt-nimuendaju>

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018

STENGERS, Isabelle. *A proposição cosmopolítica*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.], n. 69, p. 442-464, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663>. Acesso em: 13 jan. 2022.

STENGERS, I. & PIGNARRE, P. *La brujería capitalista, practicas para prevenirla y conjurarla* (2005). 1ª edição – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros, 2018.

SZTUTMAN, Renato. *Um acontecimento cosmopolítico: O manifesto de Kopenawa e a proposta de Stengers* (2019). Mundo Amazônico, 10(1): 83-105.

TACCA, Fernando de. *Luiz Thomaz Reis: etnografias filmicas estratégicas*. In F. E. Teixeira (org.), Documentário no Brasil (pp. 313-370), São Paulo: Summus, 2004.

TAYLOR, A. C.; VIVEIROS DE CASTRO, E. “Um corpo feito de olhares”. Tradução Daniel Calazans Pierri. *Revista de antropologia*, São Paulo, v. 62, n. 3, p. 769-818, 2019.

TERENA DE JESUS, Naine. *Kohixoti-Kipáe, A dança da ema – memória, resistência e cotidiano Terena* (2007). Dissertação de mestrado em Arte – Instituto de Artes. Universidade de Brasília, 2007.

VALENTE, Rubens. *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*. 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VANZOLINI, M., SZTUTMAN, R., MARRAS, S. A., BORBA, M., & SCHAVELZON, S. (2016). Uma ciência triste é aquela em que não se dança: Conversações com Isabelle Stengers. [Entrevista]. *Revista de Antropologia*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. doi:10.11606/2179-0892.ra.2016.121937

VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão* (1988). Tradução: Paulo Roberto Pires. 2ª edição – Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (2002). São Paulo: Ubu Editora, 2020

WAGNER, Roy. *A pessoa fractal*, Ponto Urbe [Online], 8 | 2011, consultado o 01 setembro 2023. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/173>; DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.173>

XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema (antologia)/organização Ismail Xavier*. 1ª edição – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

## Filmografia

ÁLVARES, Alberto. *Nhe'en Mongarai, Batismo de Alma* (2022). Duração: 16 minutos.

BOLOGNESI, Luiz. *A Última Floresta* (2021). Duração: 74 minutos.

CARELLI, Vincent. *O Espírito da TV* (1990). Duração: 18 minutos.

Coletivo Mbya-Guarani de Cinema. (ORTEGA, Ariel; FERREIRA, Alexandre; FERREIRA, Patrícia; BENITES, Germano; MORINICO, Jorge, VILHALBA, Cirilo; ORTEGA, Leo). *Mokoi Tekoa Petei Jeguata – Duas aldeias, uma caminhada* (2008). Duração: 63 minutos. Disponível em (<https://vimeo.com/ondemand/duasaldeias>)

Coletivo Mbya-Guarani de Cinema (ORTEGA, Ariel; FERREIRA, Alexandre; FERREIRA, Patrícia; BENITES, Germano; MORINICO, Jorge, VILHALBA, Cirilo; ORTEGA, Leo) (2011). *Bicicletas de Nhanderu*. Vídeo nas Aldeias (VNA). 46 minutos.

GOMES, Karai. *Mby'á Nhendu — O som do espírito Guarani* (2022). Duração: 18 minutos.

HARIKA, Aida; TOKORINO, Edmar; YARIANA, Rosane. *Thuë Pihí Kuuwi – Uma mulher pensando* (2022). Duração: 9 minutos.

HERZOG, Werner. *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010). Duração: 90 minutos.

IRAMARI, Morzaniel. *Mãri Hi – A árvore do sonho* (2023). Duração: 17 minutos.

KADIWÉU, Idjahure; TREBITSCH, Carou; CANAVARRO, Lucas; ORLANDI, Nana. *Música é Arma de Luta* (2021). Duração: 26 minutos. Disponível em (<https://www.facebook.com/watch/?v=363924455396799>)

KUIKURO, Takumã; KUIKURO, Marrayury. *Pele de Branco* (2012). Duração: 25 minutos. Disponível em (<https://vimeo.com/88071174>). Acesso em 12/01/2023.

SALDANHA, Luiz Carlos; DUTILLEUX, Pierre. *Raoni* (1978). Duração: 84 minutos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J6-SpbX8o3E>. Acesso em 12/09/2022.

TSEREWAHÚ, Divino. *Wai'a Rini – O poder do sonho* (2001). Duração: 65 minutos.