

**Por um Plano Sem Plano:
Cinema e patrimónios Mbya-Guarani**

Rodrigo Lacerda Fernandes

**Tese de Doutoramento em Antropologia
Políticas e Imagens da Cultura e Museologia**

julho 2018

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Antropologia – Políticas e Imagens da Cultura e Museologia, realizada em colaboração pela Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa e pelo ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa sob a orientação científica do Professor João Leal e do Professor Renato Athias.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Dedicado ao meu avô, Francisco Soares de Lacerda,
a quem não lhe foi permitido prestar provas de doutoramento
devido à sua oposição a Salazar.

AGRADECIMENTOS

Esta tese só foi possível graças ao apoio intelectual e afetivo de várias pessoas. Gostava de começar por agradecer ao meu orientador, o professor João Leal, pelas propostas de análise e bibliografia, as críticas contundentes, a resposta sempre célere aos meus *mails*, mesmo quando em trabalho de campo no Brasil, e o apoio incondicional durante todo o processo. A professora Catarina Alves Costa também foi fundamental no início do desenho da tese, no estabelecimento de contactos em Portugal e Brasil, nomeadamente com o Vídeo nas Aldeias (VNA) e com o meu co-orientador, o professor Renato Athias, e nas sugestões de linhas de pesquisa através do seu olhar pessoal e único. A professora Susana de Matos Viegas, como uma das poucas especialistas de temas ameríndios em Portugal, foi uma interlocutora indispensável durante todo o trabalho, incluindo na crítica minuciosa durante a arguição de defesa do projeto de tese e nos convites para a divulgação do cinema indígena em Portugal. No Brasil, pude contar com o apoio e a receptividade afável do professor Renato Athias e com as sugestões de bibliografia específicas deste país.

O desenvolvimento desta pesquisa também só foi possível graças ao apoio dos vários elementos que constituem o programa doutoral Antropologia – Políticas e Imagens da Cultura e Museologia, sendo de destacar a professora Nélia Dias pelo seu incansável trabalho de coordenação, nomeadamente dos seminários de discussão de capítulos que foram essenciais para a consolidação dos argumentos principais da tese. A este nível, gostaria de agradecer a leitura minuciosa e a discussão instigante dos capítulos submetidos aos professores Teresa Fradique, Márcia Chuva, Sérgio Baptista da Silva e, mais uma vez, Susana de Matos Viegas.

Dedico o meu mais profundo e sincero agradecimento à equipa do VNA que me acolheu de braços abertos, me integrou generosamente na sua comunidade e me forneceu as ferramentas e contactos essenciais para a minha pesquisa: Vincent Carelli, Olivia Sabino, Tiago Campos Tôrres, Amandine Goisbault, Rafaella Ruiz, Ana Carvalho, Tita, Fernando Ancil, Anna Karenina e Paulina. Também agradeço a antigos colaboradores, amigos e familiares de membros da associação que, através de conversas aprofundadas, me permitiram compreender os primeiros anos do VNA: Rita Carelli, Tutu Nunes, Altair Paixão, Valdir Afonso e Maria Julia Pascalli.

De igual modo, gostava de agradecer o meu acolhimento pela comunidade de Tekoa Koenju e, especialmente, pela família extensa de Ariel Kuaray Ortega e Patri

Ferreira. Durante a escrita da tese, foram vários os momentos em que suspirei pela brisa da mata, o caminhar na terra vermelha, os longos silêncios calmos com Dona Elza, as diabruras das suas netas, Bela e Luana, as conversas cheias de curiosidade com Gêssica e o convívio e as discussões em torno dos filmes da *Netflix*. Até tive saudades das aulas no dialeto Mbya generosamente lecionadas pelo irmão de Patri, Leandro Ferreira, que, apesar da sua dificuldade, me ajudaram a vislumbrar um outro mundo.

O trabalho sobre o património institucional contou com a preciosa ajuda de vários elementos da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no Rio Grande do Sul: Beatriz Muniz Freire, Marcus Vinicius Benedeti e Ana Meira. O contributo de Luis Claudio da Silva, antigo diretor do Museu das Missões, foi essencial para compreender o período anterior ao início formal do processo de patrimonialização junto da comunidade Mbya-Guarani. Em relação a esta temática, também agradeço as informações dadas pela antropóloga Sílvia Guimarães, responsável pelo dossiê do IPHAN sobre a *Tava*, aquando de uma visita curta a Coimbra durante o VI Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia.

A colaboração de professores e alunos da Universidade Federal de Rio Grande do Sul permitiu uma discussão intensa sobre a minha pesquisa. Destaco aqui a professora Cornelia Eckert e o Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL), que pacientemente me ouviram e propuseram outras referências e linhas de pesquisa. Por via dos contactos daquela professora, conheci os professores Sérgio Baptista da Silva e José Otávio Catefesto de Souza, que me ajudaram a aprofundar questões de etnologia ameríndia e do processo de patrimonialização com os Mbya-Guarani.

Durante o meu trabalho de pesquisa visitei outras aldeias por períodos de tempo díspares em que fui sempre muito bem recebido. Deixo aqui o meu agradecimento a José Cirilo Morinico, cacique de Anhetengua, e ao seu filho, Jorge Morinico, pelo tempo e atenção dispensados durante as minhas duas curtas visitas. Também quero agradecer à comunidade Ashaninka da aldeia Apiwtxa, especialmente ao cineasta Wewito Piyãko e à sua mulher e filhos, que me acolheram em sua casa, assim como o carinho da sua família extensa: António, Piti, Isaac, Benki, Moisés, Dora e Eirish. Deixo aqui também o meu profundo reconhecimento às comunidades Juruna/Yudjá da Terra Indígena Paquicamba e da Reserva Indígena Juruna do Km 17, onde realizei uma oficina de vídeo, em particular aos alunos Arlete, Murilo e Jiarley e às mediadoras Renata e Teresa.

Num momento de intensa competição académica, foi com muito prazer que troquei impressões com outros pesquisadores que se debruçaram sobre o mesmo tema ou comunidade e que me facilitaram informações valiosas, sendo de destacar Sophia Pinheiro e Bruno Nascimento Huyer.

Quero ainda deixar uma nota de gratidão a todos os colegas pesquisadores em Portugal, tanto do programa doutoral, como da linha temática Núcleo de Antropologia Visual e da Arte (NAVA) do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), que não só discutiram o meu projeto, como me apoiaram afetivamente: Inês Mestre, Daniela Rodrigues, Amaya Sumpsi, Helligton Vieira, Joana Miguel Almeida, Arlindo Horta, Pedro Antunes e muitos outros.

Por fim, um grande agradecimento aos meus amigos e pais!

POR UM PLANO SEM PLANO:

CINEMA E PATRIMÓNIOS MBYA-GUARANI

A PLANE WITHOUT A NAME:

MBYA-GUARANI CINEMA AND HERITAGE

RODRIGO LACERDA FERNANDES

RESUMO

A tese analisa as relações entre cinema e património no contexto específico dos povos indígenas no Brasil. A primeira parte examina o desenvolvimento do cinema indígena produzido em colaboração com o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), que foi criado no Brasil em 1986 com o objetivo de apoiar a luta dos povos autóctones no fortalecimento das suas culturas e identidades através do recurso ao audiovisual. A segunda parte da tese centra-se no estudo de caso da cinematografia Mbya-Guarani realizada em parceria com o VNA. Esta produção teve início com a implementação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) junto dos Mbya-Guarani que vendiam artesanato nas ruínas das Missões Jesuítico-Guarani, em São Miguel das Missões (RS). Estas estruturas tinham sido previamente classificadas como património a nível do Estado de Rio Grande do Sul (1922), do Estado-nação (1938) e da Humanidade, pela UNESCO (1983). O primeiro filme Mbya-Guarani revelou que, para este povo, as ruínas são um património dissonante e um palco de violência colonial no passado e no presente.

O aprofundamento do estudo do IPHAN e da realização filmográfica Mbya-Guarani tornaram evidentes que as categorias de património e de cinema podem ser reequacionadas através da ontologia, cosmologia e gnoseologia deste povo. Assim, no seguimento de diversos autores, advogo que a categoria de património deve ser expandida e compreendida como a curadoria dos elementos que os Mbya-Guarani consideram importante preservar do passado no presente com o intuito de construir o futuro. Tendo em conta este enquadramento, proponho que uma possível categoria nativa de património se baseie nos seguintes princípios metafísicos interdependentes: 1) construção de corpos alegres, bons e belos; 2) potencialização da comunidade Guarani; 3) manutenção/reconstrução constante do cosmo através de práticas e circulação de conhecimentos que interligam humanos e extra-humanos. Em paralelo, argumento que a produção cinematográfica encontra ressonâncias e fricções com o que um dos cineastas denomina de espiritualidade, isto é, com os vetores que estabelecem o bem-viver e as práticas estético-éticas de convivialidade, comensalidade e corporalidade que permitem transcender a condição de *tekoaxy* (imperfeito, perecível) e alcançar o estado de maturidade corporal (*aguyje*) na *Yvy Mara ãy* (a morada celeste imperecível).

O processo iniciado pelo IPHAN culminou em 2014 com o registo dos remanescentes no “Livro dos Lugares – Patrimônio Cultural Imaterial” enquanto “Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani”. A tese conclui com uma crítica a este processo patrimonial, que reduz a potencialidade política da categoria de património à estetização da cultura e à domesticação da memória, e propõe, em alternativa, uma cosmopolítica

de equívocos controlados que, através de conexões parciais, desenvolva o comum do mundo comum que urge construir, perante as ameaças sociais e ambientais prementes na atualidade.

ABSTRACT

This thesis analyzes the relationship between cinema and heritage in the specific context of indigenous peoples in Brazil. The first part examines the development of indigenous cinema produced in collaboration with the project Video in the Villages (VNA), which was created in Brazil in 1986 to support the struggles of indigenous peoples in strengthening their cultures and identities through audiovisual production. The second part of the thesis focuses on the case study of the Mbya-Guarani cinematography, produced in partnership with VNA. This production began with the implementation of the National Program of Intangible Heritage by the National Historical and Artistic Heritage Institute (IPHAN), with the Mbya-Guarani who sold handicraft at the ruins of the Jesuit-Guarani Missions in São Miguel das Missões (RS). These structures had previously been classified as heritage sites by the state of Rio Grande do Sul (1922) and the nation-state (1938), and as World Heritage site by UNESCO (1983). The first Mbya-Guarani film revealed that, for this people, the ruins are a dissonant heritage and the setting for colonial violence, both in the past as well as the present.

The deepening of the study by IPHAN, and of the Mbya-Guarani cinematography, have shown that the categories of heritage and film can be reimagined through the ontology, cosmology and gnoseology of this people. Thus, in agreement with several authors, I advocate for the category of heritage to be expanded and understood as the curation of the elements from the past that the Mbya-Guarani consider important for preserving in the present, in order to build the future. In view of this framework, I propose that a possible native category of heritage be based on the following interdependent metaphysical principles: 1) the construction of cheerful, good and beautiful bodies; 2) the strengthening of the Guarani community; and 3) the maintenance/reconstruction of the cosmos through practices and circulation of knowledge that interconnect humans and extrahumans. Concurrently, I argue that film production finds resonances and frictions with what one of the filmmakers calls spirituality, that is, with the vectors that promote the good-living and the aesthetic-ethical practices of conviviality, commensality and the corporality that enable them to overcome the condition of *tekoaxy* (imperfect, perishable), in order to reach the state of bodily maturity (*aguyje*) in the *Yvy Mara ãy* (the imperishable heavenly abode).

The process initiated by IPHAN culminated in 2014 with the recording of the remnants in the “Book of Places - Intangible Cultural Heritage” as “Tava, Place of Reference for the Guarani People”. The thesis concludes with a critique of this patrimonial process that reduces the political potentiality of the heritage category to an aesthetization of culture and a domestication of memory and proposes, alternatively, a cosmopolitics of controlled equivocation that, through partial connections, develops the common of the common world that urgently needs to be built, given today’s pressing social and environmental threats of today.

PALAVRAS-CHAVE: cinema indígena, patrimônio indígena, Mbya-Guarani

KEYWORDS: indigenous cinema, indigenous heritage, Mbya-Guarani

Índice

Introdução	1
De onde eu falo, falei, falarei.....	1
Enquadramento epistemológico	6
Metodologia	13
Apresentação dos capítulos	16
Parte I – Vídeo nas Aldeias	21
1. Uma comunidade afetiva.....	23
2. Tateando a imagem indígena	35
2.1. <i>A Festa da Moça</i>: a imagem-espelho.....	35
2.2. <i>Pemp</i>: o projeto político-cultural dos Parkatêjê	39
2.3. <i>O Espírito da TV</i>: políticas e ontologias da imagem.....	42
2.4. <i>A Arca dos Zo'é</i>: a circulação de imagens, pessoas e afetos	48
2.5. <i>Antropofagia Visual</i>: um cinema selvagem	51
2.6. Outras experiências	56
3. Cinema indígena	63
3.1. Os Xavante de Sangradouro	63
3.1.1. Os rituais enquanto património	67
3.1.2. Agencialidades e autorias	70
3.2. Os Ashaninka da Apiwtxa.....	76
3.2.1. O quotidiano e o <i>ethos</i> enquanto património	79
3.2.2. Filmar “organização”.....	83
3.2.3. O cinema indígena do VNA enquanto arte relacional	84
Parte II – Cinema e patrimónios Mbya-Guarani.....	93
4. Património institucional: uma história local com expansão mundial.....	95
4.1. Património institucional.....	95
4.2. Património institucional no Brasil.....	109
4.3. Património institucional e povos indígenas no Brasil.....	117
5. A construção do plano-imagem: patrimonializações em São Miguel das Missões	127

5.1. Breve história das Missões Jesuítico-Guarani.....	129
5.2. A alegoria da “utopia da civilização”.....	130
5.3. As primeiras patrimonializações: a materialização da alegoria da “utopia da civilização”.....	132
5.4. Património institucional e não institucional: apropriações e fricções.....	135
5.5. A imagem audiovisual da “utopia da civilização”	139
5.6. Sepé Tiaraju	143
5.7. A caminho da utopia multicultural do encontro de culturas.....	147
6. Os Mbya-Guarani: território, mobilidade e património cultural imaterial.....	163
6.1. Introdução etnográfica	163
6.2. Os Guarani em São Miguel das Missões.....	173
6.3. INRC em São Miguel de Arcanjo	184
6.4. A expansão do INRC	204
6.5. O processo de registo do bem cultural <i>Tava</i>	209
6.6. Algumas considerações finais.....	219
7. O cinema como contraplano: a ferida colonial e a ferida ontológica nos filmes Mbya-Guarani.....	223
7.1. A primeira oficina	224
7.2. O olhar e o convite a olhar	231
7.3. Realidade e representação.....	240
7.4. Soberania e subversão visual	249
7.5. O encontro com o real enquanto problema	254
7.6. A ferida colonial e a ferida ontológica.....	259
8. Patrimónios Mbya-Guarani.....	263
8.1. A primeira oficina em Tekoa Koenju.....	263
8.2. O contraplano: o palco de violência como ferida colonial do património ..	267
8.3. O plano sem plano: património e as feridas ontológica e cosmológica	282
8.3.1. <i>Bicicletas de Nhanderu</i> : património e as feridas ontológica e colonial.....	283
8.3.2. <i>Para Reté</i> : construção de corpos belos, alegres e fortes.....	288
8.3.3. <i>Xondaro</i>	299
8.3.4. A música como cosmopolítica	304
8.4. Decologizar o património e o futuro.....	308
9. Por um plano sem plano: animismo, xamanismo e cinema Mbya-Guarani.....	313

9.1. Cinema e animismo.....	315
9.2. Cinema e xamanismo.....	324
9.3. A agência xamânica do cinema.....	344
10. <i>Tava, A Casa de Pedra: uma cosmopolítica de equívocos controlados</i>	351
10.1. Entrar num outro mundo (filmico).....	352
10.2. Imagem, morte e memória.....	360
10.3. Interlúdio ocidental.....	363
10.4. A caminhada espiritual filmica em busca da <i>tava</i>	365
10.5. Ruínas de São Miguel enquanto cosmopolítica de equívocos controlados.....	387
Conclusão: porque filmam os Mbya-Guarani.....	397
Bibliografia.....	403
Filmografia.....	433
Filmografia Mbya-Guarani.....	433
Filmografia Vídeo nas Aldeias.....	434
Filmografia geral.....	438

Lista de Abreviaturas

CTI – Centro de Trabalho Indigenista

CIMI – Conselho Indigenista Missionário

FUNAI – Fundação Nacional do Índio

INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPHAN-RS – Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Rio Grande do Sul

ISA – Instituto Socioambiental

PCI – Patrimônio Cultural Imaterial

PNPI – Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPI – Serviço de Proteção ao Índio

UFRGS – Universidade Federal de Rio Grande do Sul

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

USP – Universidade de São Paulo

VNA – Vídeo nas Aldeias

Introdução

O objeto desta tese é a cinematografia produzida pelo povo indígena Mbya-Guarani em colaboração com a organização não-governamental (ONG) Vídeo nas Aldeias (VNA). Devido à complexidade desta produção, o trabalho é dividido em duas partes. Na primeira secção, analiso a história do VNA. Este projeto foi criado no Brasil em 1986 com o objetivo de apoiar a luta dos povos indígenas no fortalecimento das suas culturas e identidades através do recurso ao audiovisual. A partir de 1997, o VNA começou a organizar oficinas de formação de realizadores indígenas, apesar de a produção continuar a efetuar-se maioritariamente com equipas mistas num contexto de diálogo intercultural.

Na segunda parte, examino a cinematografia Mbya-Guarani realizada em colaboração com o VNA. O início desta produção está associado ao Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) que a Superintendência do Rio Grande do Sul do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN-RS) implementou junto dos elementos daquele povo que vendem artesanato nas ruínas das Missões Jesuítico-Guarani, em São Miguel das Missões (RS). Estas estruturas tinham sido previamente classificadas como património a nível do Estado de Rio Grande do Sul (1922), do Estado-nação (1938) e da Humanidade, pela UNESCO (1983). Os filmes Mbya-Guarani não só demonstraram que, para este povo, as ruínas são um património dissonante (Ashworth e Turnbridge 1996; Smith 2006) como revelaram que as estruturas fazem parte de uma ontologia, cosmologia e historicidade diferentes. O processo culminou em 2014 com o registo dos remanescentes no “Livro dos Lugares – Patrimônio Cultural Imaterial” enquanto “Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani”.¹

De onde eu falo, falei, falarei

A minha formação inicial não é em antropologia. Esta tese nasce das linhas e áreas que cruzei e que se cruzaram ao longo da minha vida e, nesse sentido, uma breve descrição do meu périplo pessoal é relevante para enquadrar epistemologicamente a tese e as perguntas que originaram o objeto em análise.

¹ “Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani.” URL: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/507/>, consultado a 21 de junho de 2018.

A minha formação inicial é em cinema. Apesar de ter trabalhado em diversas áreas, o documentário foi aquela que, quase por acaso, me capturou. O meu primeiro filme, *Filhos do Tédio* (2007), corealizado com Rita Alcaire, tem origem na monografia de licenciatura em antropologia desta (Alcaire 2005). O trabalho é sobre uma banda de rock de Coimbra que, de 1990 a 2000, numa luta contínua e inglória, deu visibilidade àquela outra Coimbra que não é a da Universidade e a dos seus estudantes. E, assim, com o documentário veio sorrateiramente a antropologia. Durante as discussões de produção, comecei a compreender a complexidade epistemológica e metodológica desta disciplina. Quando eu mencionava conceitos como “identidade”, “memória” e “subcultura”, a Rita respondia: “Sim, mas...” Algo que ecoaria mais tarde na citação de James Clifford (2000, 107) frequentemente enunciada por João Leal, orientador desta tese: “What else is there? Not so fast!”

A seguir, filmámos bandas filarmónicas e festas do Espírito Santo na ilha do Pico, nos Açores (uma espécie de segunda casa onde eu passava as férias de verão na infância). Lembro-me de me cruzar com um fotojornalista que andava muito pesaroso por já não encontrar carros de bois nas procissões e que se esforçava por fazer enquadramentos que elidissem as marcas de “modernidade”. Numa perspetiva diferente, eu queria filmar a procissão contra o muro de cimento e os carros, as crianças a brincarem depois do almoço com as varas do quadro e o menino que preferia o algodão doce à massa sovada. Na minha ignorância de neófito, este contraste e convívio sereno entre modernidade e tradição, que eu encontrava nas aldeias, mas que me parecia incompreendido ou quase inconcebível pelas pessoas das cidades, era algo novo no cinema português. Mais tarde, descobri que outros tinham filmado assim e muito melhor, como no maravilhoso documentário *Senhora Aparecida* (1994), da realizadora, antropóloga e minha futura professora, Catarina Alves Costa. Nessa altura, também li a primeira monografia resultante de um doutoramento em antropologia: *As Festas do Espírito Santo nos Açores: Um Estudo de Antropologia Social*, de João Leal (1994).

Entretanto, alguns elementos do Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra (GEFAC) convidaram-me para os apoiar na realização de um documentário sobre a equipa de Ernesto Veiga de Oliveira. A proposta inicial era um filme-monumento do legado daqueles etnólogos por meio da revisitação na atualidade de lugares, técnicas e festas que eles tinham detalhadamente documentado através da escrita, desenho, fotografia e cinema. Mas esse percurso levou-nos aos fenómenos de

patrimonialização contemporâneos que tiveram inevitavelmente de entrar no filme. Os moinhos de vento eram agora apenas lugares de terríveis e belas memórias de infância narradas aos visitantes. No estrudo de Lazarim, a minha câmara perdeu-se no meio de centenas de dispositivos fotográficos e filmográficos que vinham de vários pontos do país e até do estrangeiro. Na última sequência do documentário, as filmagens do jogo do pau realizadas por Benjamin Pereira no Barroso cruzam-se com o meu registo da performance da Associação do Jogo do Pau, em Cabeceiras de Basto e com imagens de um espetáculo do GEFAC que transmutou aquela técnica num dispositivo cénico. Às vezes, parecia que tudo (os lugares, as festas, os moinhos, as imagens de arquivo, o GEFAC, o documentário em produção...) estava emaranhado na armadilha do património. Porém, quando filmávamos os caretos de Lazarim ocorreu um episódio que, apesar de não ter entrado na montagem, me desarmou e iluminou. De manhã, enquanto as pessoas preparavam a festa, um dos membros da equipa perguntou a uma senhora que estava a vender caldo verde se isso era tradição. Ela respondeu: “Sim, é tradição! Há cinco anos que fazemos isto.” E sorriu um sorriso desdentado e cheio da astúcia de quem está habituado a jogar com os conceitos que são impostos “de cima para baixo”. “What else is there? Not so fast!”

Em suma, o meu trabalho cinematográfico cruzou-me constantemente e de modos imprevistos com a antropologia. Mesmo um documentário que a Rita e eu produzimos para a RTP sobre trabalhadores do sexo em Portugal teve como ponto de partida a tese publicada em livro pela antropóloga Ana Lopes (2006) que, como parte do seu doutoramento, constituiu um sindicato de trabalhadores do sexo no Reino Unido (International Union of Sex Workers [IUSW]). Outra contribuição importante foi a pesquisa e colaboração de Alexandra Oliveira (2011) que, apesar de ter realizado o seu doutoramento em psicologia, recorreu ao método etnográfico para estudar a prostituição de rua no Porto.

Mas a certa altura deste percurso (cheio de trabalho, sem tempo para parar) comecei a sentir-me insatisfeito com os filmes que produzia. Por um lado, cada vez mais me sentia incomodado com o poder da câmara, mesmo quando a utilizava para dar visibilidade às histórias submersas e subalternas. Eram as palavras e gestos dos outros no meu discurso cinematográfico em que eu me fingia ausente. Como inverter esta lógica? Isto é, como me expor tanto como o meu objeto sem cair nas já estafadas estratégias de reflexividade? Ou, mais sinteticamente, como tornar o meu objeto e eu

próprio em sujeitos?

Por outro lado, este percurso levava-me a paisagens preñes de conceitos antropológicos – cultura, património, memória, identidade – que tinham sido essencializados e reificados. Eu desconfiava que as coisas não eram assim tão simples, mas carecia do substrato de décadas de reflexão produzidas pelos cientistas sociais sobre estes temas. Parafraseando a anciã de Lazarim, faltava-me o conhecimento para afirmar algo tão estapafúrdio, paradoxal e real como “Sim, é a minha identidade. Sou assim desde hoje de manhã”.

Num desses encontros fortuitos entre o cinema e a antropologia, cruzei-me com o professor João Leal enquanto filmava as festas do Espírito Santo (lembro-me de um episódio em que eu registava uma missa à entrada da igreja, respeitosamente na suposta fronteira entre o sagrado e o profano, e o professor João Leal veio ter comigo para me dizer que dali não capturava nada de interessante e de ter quase agarrado em mim para me levar para a zona do altar onde, de facto, eu consegui filmar os momentos importantes, como a coroação). Em conversa, ele mencionou o então recentemente criado mestrado em Antropologia, com especialização em Culturas Visuais, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH) coordenado por ele próprio e por Catarina Alves Costa, onde eu podia desenvolver um filme como parte da dissertação. Decidi arriscar e descobri um outro olhar sobre este mundo que me fascina. Como se, paradoxalmente, em cada discussão sobre antropologia eu compreendesse mais sobre o cinema e sobre mim próprio.

Numa aula, o professor João Leal mencionou que se só tivéssemos tempo para ler uma monografia durante o semestre devíamos escolher *Friction*, de Anna Tsing (2005). Foi uma obra que me marcou profundamente e algo do seu modo de pensar está neste trabalho. Eu lia enlevado como a autora conseguia articular diferentes escalas, geografias e ideias e ir do odor do corpo como etnicidade para os Dayak até à história dos movimentos ambientalistas na Indonésia, passando pelas bolsas de valores canadianas. Nesse sentido, recorrendo a George E. Marcus (1995), nesta tese tentei “follow the film” e, assim, articular diferentes escalas, historicidades e ontologias.

Acabei por não produzir um documentário como parte da minha dissertação de mestrado. Queria ler mais antes de voltar à realização. Escolhi um tema talvez um pouco inusitado: a análise das imagens nos jornais e na RTP do funeral de António de Oliveira Salazar enquanto teatro da memória (Samuel 2012 [1994]). Através daquele

objeto, interessava-me refletir sobre as relações entre imagem, poder e cultura/património – um triedro que vinha de trás e que continua nesta tese através de um objeto totalmente diferente. Porque, de facto, é fácil argumentar, dentro das ciências sociais, que o Estado, principalmente um ditatorial, manipula a memória coletiva através de processos de patrimonialização. Mas o que acontece quando os subalternos utilizam os mesmos instrumentos?

O cinema indígena cruzou-se comigo quase por acaso numa aula em que a professora Catarina Alves Costa mencionou *en passant* a existência de um projeto no Brasil que ensinava indígenas a fazer cinema. Não sei porque é que esta informação me capturou. Como espero que tenha ficado claro, eu não tenho um fascínio pelo exotismo ou pelo romantismo. Antes pelo contrário. Mas talvez naquela expressão – “índios que filmam” – estivesse algo do meu interesse pelos aparentes paradoxos (entre tradição e modernidade) que não são de todo paradoxos para quem os vive. Pedi alguns filmes emprestados à professora e fiquei deslumbrado. Não só pelo acima mencionado, mas principalmente pela qualidade dos trabalhos. Mas porquê? Eram obras de cinema de observação, até um pouco cruas. Aparentemente, nada de original em termos cinematográficos. Queria compreender porque sentia essa ligação com (alguns) destes filmes indígenas. Nesse sentido, a pergunta que me impeliu para a pesquisa de doutoramento é extremamente pessoal e não parece ter uma base epistemológica: “Porque gosto destes filmes?” Poderíamos até dizer, com algum exagero, que parte deste doutoramento é uma autoetnografia (Ellis 2004). Contudo, se recorrermos às teorias de Alfred Gell (1998; 2006 [1999]), segundo o qual a arte serve para capturar cognitivamente o outro como uma rede de pesca captura peixe, a minha questão, ligeiramente reformulada, tem pertinência epistemológica. De acordo com este enquadramento, poderíamos indagar: “Porque é que estes filmes capturam a audiência?”

Todavia, a preparação do projeto, as aulas de doutoramento, o trabalho de campo (a imersão num suposto “país irmão” que não tem nada que ver com a Europa e ainda a imersão adicional nesse outro mundo indígena em que eu, às vezes, num recurso imagético pobre, dizia que tinha de agarrar no cérebro e o colocar de pernas para o ar), a discussão em seminários, a leitura de livros de etnologia ameríndia e a escrita da tese reequacionaram a pergunta central deste trabalho. Tomando de empréstimo o título do famoso livro de Anthony Seeger (2015 [2004]), *Por que Cantam os Kisêdjê*, esta pesquisa coloca a seguinte questão: “Porque filmam os indígenas e, especificamente, os

Mbya-Guarani?”

É uma pergunta ilusoriamente simples com múltiplas respostas (desde o património institucional à procura da Terra sem Males) que, como mais à frente explanarei na apresentação dos capítulos, nos obriga a traçar diversos caminhos e articular diferentes escalas, historicidades e ontologias. É também uma pergunta que, baseada na minha experiência pessoal, reconhece que a produção de filmes não é (só) uma atividade lúdica. É um empreendimento laborioso, por vezes extenuante, que requer a assemblagem de um conjunto de forças inefáveis e poderosas. Por fim, é uma pergunta que regressa a mim e me faz indagar: “Porque filmo, filmei, filmarei?”

Apesar deste constante *entanglement* pessoal, a tese não possui uma voz pessoal. O tom das primeiras seis páginas não é o tom das próximas quatrocentas. Este trabalho é um modesto contributo para as diversas áreas epistemológicas a que recorro (cinema, património e etnologia ameríndia), mas nele estão sempre submersas as minhas dúvidas, que apesar de não serem só dirigidas a mim e serem principalmente direcionadas ao mundo, parecem constantemente revirarem-se e atingirem o âmago do que sou, fui, serei.

Enquadramento epistemológico

Como acima mencionado, a tese funda-se no cruzamento pouco frequente de três áreas epistemológicas: cinema, património e etnologia ameríndia.

A parte fílmica é influenciada por uma pluralidade de disciplinas: antropologia visual (ex: MacDougall 1998; 2006), antropologia da imagem (ex: Belting 2014 [2002]), antropologia da arte (ex: Gell 1998; 2006 [1999]), antropologia do cinema (ex: Pandian 2015) *visual culture* (Mirzoeff 1999; 2011), *film studies* (ex: Vidal 2012), filosofia (ex: O’Sullivan 2006), etc. Optei por designar esta área de “cinema” por duas razões. Em primeiro lugar, os meus objetos são principalmente filmes e os seus processos de produção. Não analisei em profundidade imagens não estruturadas em termos narrativos, como o material de arquivo do VNA ou dos povos indígenas, e não me detenho longamente numa imagem isolada do objeto fílmico. Em segundo lugar, apesar da designação da associação, alguns membros do VNA distinguem entre “ensinar a fazer vídeo”, que seria uma utilização puramente instrumental da câmara, e “ensinar a fazer cinema”, que seria a procura de um olhar autoral dos alunos

corporalizado num objeto artístico. Segundo este enquadramento, o cinema distingue-se do registo de imagens para arquivo ou da gravação de depoimentos políticos para divulgação no *Youtube*.

É também importante elucidar que, no seguimento de diversos autores (Goodman 1978; Deleuze 2015 [1985]; Yacavone 2015), analiso os documentários como mundos filmicos, isto é, enquanto mundos construídos por diversos atores (incluindo extra-humanos) que extravasam o que está em campo e que possuem uma determinada coerência interna. Como afirma Gilles Deleuze (2015 [1985], 110), “[o] cinema não apresenta apenas imagens, envolve-as num mundo”. O realizador David Lynch (2003, 50) acrescenta que esta construção impõe limites ao autor que ele próprio não consegue controlar, uma vez que “(...) once you start down a road to make a film you enter a certain world. And certain things can happen in that world, and certain things can’t (...) So you begin to know these rules for your world, and you’ve got to be true to those rules.” Daniel Yacavone (2015) sintetizou estas ideias no livro *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema* e advogou:

To make a film is also to construct a world. As viewers, we are invited to enter into this world, to share it with its maker(s) and with other viewers. When made, experienced, and understood as art, the virtual worlds of films, including all narrative ones, not only provide a form of experience that approaches in many ways our actual embodied life experience but also mediates it in aesthetic ways, sometimes to powerful cognitive and affective ends. (Yacavone 2015, xiii)

Nesse sentido, como desenvolverei ao longo da tese, um filme não é simplesmente uma representação da realidade, a câmara não captura unicamente o profilmico (o que está à frente da lente) e a autoria e agência não são exclusivamente humanas. Um filme deve ser analisado de uma maneira semelhante a outros objetos antropológicos, como, por exemplo, um ritual, que, apesar de já ter sido pensado em termos estritamente simbólicos (ex: Turner 1974), tem vindo a ser compreendido de um modo mais plural através do recurso a outras valências epistemológicas (Jackson 2013). Como a antropóloga Hortense Powdermaker (1950, 284-285) afirmou no seu estudo sobre Hollywood: “The Melanesian puts his faith in coercing the supernatural through using a magical formula, which consists of a spell and rite handed down by tradition.

Hollywood people have their formulas too: stars, gimmicks, traditional plots.”²

Outra influência fundamental para esta área são os estudos sobre cinema indígena. Atualmente, o cinema indígena é uma categoria global e muito diversa que existe em todo o continente americano, Austrália, Nova Zelândia e até no norte da Europa. Ele emerge nos anos 1970 e consolida-se nas décadas seguintes. Esta produção tem origem em desenvolvimentos tecnológicos, nomeadamente equipamento menos dispendioso, como as câmaras de 16mm e de vídeo, em explorações da antropologia visual, que começou a procurar abordagens mais dialógicas e colaborativas, e, principalmente, na expansão do movimento indígena em diversos países e organismos internacionais, como ONU e UNESCO. Nesse sentido, o cinema é uma arena importante de reivindicação, incluindo a nível de questões fundiárias, ambientais e de descolonização, mas é acima de tudo um meio de dar voz e corpo aos povos indígenas, isto é, de “talk back” e “shoot back” para a sociedade colonial (Ginsburg 1993).

Concomitantemente, começaram a aparecer meios de divulgação desta produção. O primeiro festival dedicado à temática do cinema indígena ocorreu em 1979 no *Museum of American Indian*, em Nova Iorque. Em 2001, o filme *Atanarjuat: Fast Runner*, do realizador Zacharias Kunuk, do povo Inuit, ganhou o mais prestigiado prémio do festival de Cannes. Mais recentemente, a produtora deste autor estabeleceu uma plataforma *online*, *IsumaTV*, semelhante ao *Youtube*, dedicada exclusivamente ao cinema indígena.³ Hoje em dia, alguns cientistas sociais advogam que existe um “global indigenous cinema” construído através destas redes internacionais, e um “global indigenous media”, que inclui rádio, internet, etc. (Wilson e Stewart 2008). É, contudo, importante não esquecer que a maioria desta produção tem uma origem local, com relevâncias específicas para as comunidades ou coletivos de onde emana.

Tendo em conta este contexto, o cinema indígena tem sido estudado por antropólogos e outros cientistas sociais através de dois eixos que raramente se cruzam. Por um lado, enquanto instrumento político reivindicativo (Turner 1992), de descolonização (Knopf 2008), de afirmação identitária (Ginsburg 2016) e de registo e revitalização cultural e patrimonial (Graham 2009). Por outro lado, alguns autores têm

² Ver também considerações similares de Edgar Morin (1997 [1970]) em *O Cinema ou o Homem Imaginário*.

³ Os filmes analisados nesta tese que estão disponíveis na internet podem ser consultados através dos hiperligações indicadas na filmografia.

examinado como a cultura de determinado povo influencia a sua cinematografia. Convencionalmente, considera-se que o cinema indígena teve início com o trabalho de Sol Worth e John Adair com os Navajo. Nos anos 1960, estes dois cientistas sociais entregaram câmaras de 16mm a jovens deste povo que, à exceção de um deles, desconheciam o que era o cinema. O objetivo desta pesquisa era inferir se a linguagem e a cosmovisão daquele povo originavam uma “gramática filmica” própria. Uma análise desta experiência foi publicada em livro, *Through Navajo Eyes* (Worth e Adair, 1972), e as conclusões, assim como de estudos similares posteriores, foram, quanto muito... inconclusivas. Na minha opinião, um dos problemas destes trabalhos é basearem-se nos pressupostos do “linguistic turn” em que a cultura e o cinema são reduzidos a textos com uma gramática subjacente. Mais recentemente, têm sido desenvolvidos estudos baseados na análise dos processos de produção e na fenomenologia que têm originado resultados mais produtivos. Por exemplo, Faye Ginsburg (1994) propôs o termo "embedded aesthetics" para designar uma estética (e ética) indígena que, ao contrário das expectativas ocidentais, não se encontra localizada na utilização narrativa ou visual do cinema, mas antes na capacidade de corporalizar no objeto cinematográfico um conjunto de relações sociais existentes na comunidade. Numa perspetiva fenomenológica, Jennifer Deger (2006) defende que a produção cinematográfica de comunidades aborígenes na Austrália encontra ressonâncias com os modos nativos de conhecer e sentir o cosmo.

Esta tese recorre às duas abordagens. Por um lado, é inegável que o cinema é apropriado enquanto instrumento político da modernidade (afirmação identitária, comunicação entre povos e com a sociedade ocidental, registo de traços culturais que se encontram ameaçados). De facto, o VNA assume na sua página de internet que “[o] objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas (...).”⁴ Por outro lado, como se tornou evidente durante o trabalho de campo, a produção cinematográfica encontra ressonâncias produtivas ou fricções com as ontologias e cosmologias ameríndias. Nesse sentido, a afirmação de um dos realizadores que o cinema Guarani é político e espiritual lançou pistas que foram desenvolvidas ao longo

⁴ Apresentação do projeto no sítio da internet do VNA. URL: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>, consultado a 21 de junho de 2018.

da tese e especialmente no capítulo 9.

A área do património é relevante para esta tese por duas razões. Em primeiro lugar, porque o financiamento deste estudo advém de um programa doutoral FCT (“Políticas e Imagens de Cultura e Museologia”) focado naquele tema. Em segundo lugar, e mais importante, porque os filmes analisados cruzam-se com aquela categoria. Porém, apesar de nas últimas décadas ter ocorrido o que Françoise Choay (2014 [1982]) denominou como “inflação” ou “*malaise*” patrimonial, a definição de património continua a ser controversa. David C. Harvey (2001) defende que o património não é algo de novo, mas sim um processo (ou um verbo) intrínseco ao ser humano, associado à memória popular e que é utilizado como instrumento de poder cultural de diversos modos em diferentes épocas. Laurajane Smith (2006) concorda com esta abordagem, mas considera relevante destacar um “particular strand” (como escreve Harvey) que está associado à modernidade, aos discursos e práticas de identidade nacional dirigidos pelas elites e, frequentemente, inculcido de um cuidado pastoral pelo passado. Em suma, trata-se de uma história local (isto é, europeia) que foi exportada e naturalizada como categoria universal através de diversos mecanismos da globalização, incluindo organizações internacionais como a UNESCO. No capítulo 4, recorrendo a Rodney Harrison (2013), denomino esta vertente de “património institucional” e advogo que a sua expansão territorial provocou fricções locais (Tsing 2005) que originaram a expansão do conceito de património. A (sub)categoria património cultural imaterial (PCI) é um dos mais recentes resultados deste processo. Neste contexto, o património e outros processos de objetivação da cultura (Handler 1988; Cunha 2008) são utilizados pelos povos indígenas enquanto instrumentos da modernidade na luta pelos seus direitos.

Por outro lado, alguns dos autores mais críticos da ação do património institucional têm vindo a advogar o reequacionar da categoria a partir do trabalho que têm desenvolvido com povos indígenas ou não ocidentais. Em *Counterheritage*, Denis Byrne (2014) argumenta que certas populações asiáticas valorizam objetos do passado devido a princípios diferentes de património institucional e que aquela ontologia devia ser reconhecida e originar uma expansão do conceito de património. De um modo similar, Harrison (2015), que tem trabalhado com comunidades aborígenes na Austrália, defende que a categoria de património tem de ser ampliada no sentido de ultrapassar as divisões da modernidade (natureza/cultura; mente/corpo; etc.) de onde emergiu. Nesse

sentido, o autor propõe equacionar o património enquanto um “regime of care” em que humanos e extra-humanos colaboram no sentido de realizar a curadoria de aspetos do passado que devem ser mantidos no presente com o objetivo de construir o futuro. Como Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998, 259-260) escrevera quase duas décadas antes: “In the museum of the life world, everyone is a curator of sorts.” Harrison recorre ao termo “care” porque a sua raiz no Latim (*curate, curare*) possui um potencial polissémico – cuidar, providenciar, curar e também assemblar certos aspetos de modos específicos – que permite compreender o património de um modo transcultural e transontológico.

Estas duas vertentes do património são relevantes para a presente tese. Como veremos, o processo de patrimonialização iniciado pelo IPHAN-RS com o povo Mbya-Guarani foi utilizado por alguns elementos deste com o objetivo de lutar pelas suas legítimas reivindicações fundiárias e dar visibilidade às dissonantes interpretações sobre a história das Missões. Por outro lado, um estudo mais aprofundado com entrevistas a velhos de várias aldeias do Brasil e da Argentina revelou que aquelas estruturas possuíam uma outra ontologia para alguns elementos dos Mbya. A partir deste trabalho e de outros filmes produzidos pelos realizadores Guarani, advogo nesta tese que os princípios que baseiam a curadoria Guarani dos aspetos do passado que são mantidos vivos no presente com o objetivo de construir o futuro se estruturam a três níveis interdependentes: 1) construção de corpos alegres, bons e belos; 2) potencialização da comunidade Guarani; 3) manutenção/reconstrução constante do cosmo através de práticas e da circulação de conhecimentos que interligam humanos e extra-humanos. Estes elementos não são o património, mas os valores que fundamentam a patrimonialização Guarani de determinados traços culturais.

Como se começa a tornar evidente, o estudo do cinema e do património de um povo indígena das terras baixas da América do Sul requer uma imersão na etnologia ameríndia. É um pouco preocupante (mas, como veremos, também revelador) que este enquadramento epistemológico esteja a adquirir uma estruturação dual, mas, de facto, várias controvérsias e estados da arte têm advogado que estes coletivos são estudados segundo duas vertentes: “etnologia do contato interétnico” e “etnologia clássica” (ou “estudos americanistas”) (Ramos 1990; 2010; Oliveira 1998; Viveiros de Castro 1999). A primeira recorre a conceitos não desenvolvidos necessariamente em contexto ameríndio (por Max Gluckman, Georges Balandier, Fredrik Barth) que foram adaptados

à conjuntura brasileira para analisar situações de “contacto” entre povos indígenas e a sociedade brasileira e que foram denominados de “fricção interétnica” (Oliveira 1972), “situação histórica” (Oliveira 1988) ou, mais recentemente, segundo as diversas abordagens à etnicidade.

Por outro lado, os estudos americanistas têm uma possível origem no trabalho pioneiro de Curt Nimuendajú, mas só se desenvolvem nos anos 1960 com os estudos dos povos Jê realizados no âmbito do Harvard-Central Brazil Project, coordenado por David Maybury-Lewis, e consolidam-se nas décadas seguintes com as monografias e artigos de Manuela Carneiro da Cunha (1978), Anthony Seeger (Seeger *et al.* 1979) e Eduardo Viveiros de Castro (1986). Esta linha de investigação revelou a necessidade de desenvolver uma nova linguagem para descrever os coletivos ameríndios e tem originado alguns dos trabalhos e ideias mais interessantes das últimas décadas na antropologia. Segundo Viveiros de Castro (1999), o que define este filão (e, para o autor, toda a etnologia) é a necessidade de compreender o mundo segundo as cosmologias e ontologias indígenas. Em suma, a primeira vertente está centrada no estudo de como os ameríndios reagem ao avanço da modernidade e do capitalismo, enquanto a segunda linha procura compreender como os indígenas constroem o mundo segundo a sua metafísica. Trata-se, portanto, de uma dicotomia, que não é necessariamente uma oposição, que atravessa as três áreas epistemológicas desta pesquisa: cinema indígena, património e etnologia ameríndia.

Apesar do meu projeto de tese se fundamentar principalmente na primeira vertente, o trabalho de campo obrigou-me a aprofundar o conhecimento da etnologia ameríndia clássica. A tese resultante não se insere de um modo exclusivo em nenhuma das duas linhas de investigação e talvez faça parte de um grupo relativamente eclético e recente de trabalhos que as tenta conciliar (Albert e Ramos 2000; Gordon 2006; Vilaça 2010 [2006]; Viegas 2007). Os indígenas vivem na contemporaneidade e são frequentemente obrigados a relacionarem-se com a sociedade colonial⁵ nos termos impostos por esta. O cinema e o património institucional podem ser utilizados como

⁵ Compreendido neste contexto como “colonialismo interno” (Gonzalez Casanova 1965) mas também enquanto “colonidade” (Quijano 2010) no sentido de opressão e exploração política, económica, cultural e epistémica de grupos étnicos e/ou racializados por outros grupos dominantes com ou sem presença de administrações coloniais.

instrumentos políticos pelos subalternos desde que não coloquem em causa a mentalidade da modernidade que lhes está subjacente. Porém, esta proposição não invalida que outras metafísicas, incluindo indígenas, continuem a existir em paralelo e que sejam estas que, por vezes parcialmente ou em dupla consciência, permitam compreender aqueles instrumentos. Inevitavelmente, esta situação produz fricções que nos fazem indagar como construir uma diplomacia intermundos.

Nesse sentido, a tese, e principalmente a segunda parte, está estruturada como uma viagem de “inversão copérnica” (Clastres 2003 [1974]) ou de “inversão de perspectivas”. Nos primeiros capítulos, analiso o cinema e o património dentro da mentalidade da modernidade. Progressivamente, vou introduzindo palavras e conceitos Mbya-Guarani com o objetivo de, nos últimos capítulos, permitir o leitor começar a ver o mundo segundo a perspectiva daquele povo. Afinal, este também foi o meu percurso no terreno.

Metodologia

O plano de pesquisa do projeto de doutoramento era constituído por dois eixos: 1) análise do percurso histórico e cinematográfico do VNA; 2) etnografia multissituada da realização de um filme, desde a pré-produção (incluindo preparação da oficina e financiamento na sede do VNA), oficina de vídeo, filmagem (realizadas na aldeia indígena), montagem (geralmente na sede do VNA, em Olinda [PE]) e receção (aldeia de origem e outros contextos culturais, como, por exemplo, festivais e mostras de cinema). Em troca da generosa colaboração do VNA, disponibilizei-me a ajudá-los no que fosse necessário e, quando em Olinda, estive na sede todos os dias da semana das 9h às 18h. Infelizmente, durante o meu trabalho de campo, o VNA atravessava um período de graves cortes orçamentais e não consegui acompanhar nenhum filme em todas as fases de produção. Por esta razão, este processo foi inicialmente analisado através de experiências com diferentes povos. Assim, presenciei o processo de procura de financiamento de diversos projetos e oficinas e várias reuniões na sede, incluindo com um dos mais importantes financiadores, a Embaixada da Noruega. Acompanhei parte do processo de realização de dois documentários, apesar de estes serem atípicos por terem sido filmados por indígenas e não indígenas. O primeiro ocorreu na aldeia Koenju, dos Mbya-Guarani, à qual regressaria um ano mais tarde (ver capítulo 8 sobre

este filme específico). Alguns meses mais tarde, acompanhei parte do processo de tradução e legendagem efetuado pela realizadora Mbya Patri Ferreira e pela editora do VNA Ana Carvalho e realizei uma montagem temporária de quinze minutos para entregar ao Governo de Pernambuco, responsável pelo financiamento. O segundo filme teve lugar na aldeia Apiwtxa, dos Ashaninka (ver capítulo 3), em que o coordenador do VNA, Vincent Carelli, e o Ashaninka Wewito Piyãko produziram parte do documentário sobre a história da comunidade que foi constituída a partir do casamento de uma não indígena e um indígena (pais do realizador). Ademais, codirigi uma oficina de vídeo de três semanas com Rafa nas aldeias do povo Juruna/Yudjá na Terra Indígena Paquaçamba e na Reserva Indígena Juruna do Km 17, perto da barragem de Belo Monte (PA). Apesar deste trabalho não ter sido incluído na tese, ele foi fundamental para compreender a dinâmica das oficinas, tanto pela experiência em si, como pelos conselhos e partilha de histórias dos membros do VNA durante a preparação daquela. Por fim, assisti a todos os filmes do catálogo oficial (e alguns não oficiais) e visualizei uma grande parte do arquivo de mais de quinze anos de produção Ashaninka enquanto o digitalizava para o filme supramencionado.

Inicialmente, planeava não realizar entrevistas. Talvez com uma certa ingenuidade, pensava que a informação que eu requeria iria fluir durante o quotidiano na sede, almoços, jantares, festas, etc. Contudo, esse trabalho de memória e reflexão era raro e o VNA parecia mais preocupado em assegurar o financiamento para os projetos futuros. Uma vez, entrevistei um dos elementos a propósito de um dos filmes que ele realizara e que eu pretendia publicar online como parte de uma iniciativa que eu cofundara em Portugal: a FACA – Festa de Antropologia, Cinema e Arte. Convidei-o para jantar e compreendi que aquela intimidade e intensidade de experiência permitia transformar a entrevista numa espécie de ritual que abria as portas do passado no turbilhão da atualização no presente. Após esta experiência, decidi entrevistar outros elementos do VNA, sempre que possível no final da minha estadia quando eu já tinha uma visão mais aprofundada do projeto e das pessoas. As entrevistas foram, de facto, importantes. A única que não resultou muito bem foi com o coordenador do projeto, Vincent Carelli. Por um lado, este já se repetiu inúmeras vezes em centenas de entrevistas. Por outro, a sua personalidade é mais de ação do que de reflexão, mais de abrir caminhos do que chegar a conclusões. E, por fim, talvez também porque a entrevista renunciava a minha partida.

Devido à reduzida produção naquele ano e anteriores, o estudo da recepção foi circunscrito. Em 2015, estive presente no festival ForumDoc.BH, em Belo Horizonte (MG), que projetou alguns filmes Maxacali e Xavante (não produzidos pelo VNA) na competição principal e que, naquele ano, também organizou uma mostra paralela exclusivamente dedicada ao cinema indígena que reuniu diversos realizadores indígenas do continente americano. Esta experiência foi atípica não só devido a esta secção paralela, mas também porque o público do festival já está habituado a assistir a este tipo de cinema. Em Portugal, tive a oportunidade de exibir alguns filmes, especialmente *Bicicletas de Nhanduru* (2011), dos Mbya-Guarani Ariel Kuaray Ortega e Patrícia Ferreira, em vários contextos (no Teatro Maria Matos durante o evento Lisboa, Capital Ibero-Americana da Cultura 2017; em diversas aulas de antropologia, disciplinas artísticas e cursos de verão). Apesar de se tratar de uma audiência de nacionalidade diferente, pude constatar algumas reações similares às que tinham sido descritas pelos realizadores e Vincent, o que me ajudou a compreender o impacto do filme.

Esta contextualização permitiu-me ter uma boa ideia de como os filmes são produzidos por indígenas e o VNA através de uma colaboração cinematográfica e política. Uma vez que não foi possível acompanhar as várias etapas de realização de um filme, tornou-se importante escolher um estudo de caso que examinasse retrospectivamente o processo de produção através da análise fílmica, entrevistas e mais algum trabalho de campo. Tendo em conta o enquadramento do meu programa doutoral, optei pelo estudo da cinematografia Mbya-Guarani que está intimamente associada à categoria de património. O estudo de caso envolveu a análise de filmes (com uma maior incidência naqueles relacionados com o processo de patrimonialização e incluindo material não utilizado na montagem final), entrevistas com os diversos atores do processo de patrimonialização (realizadores indígenas e do VNA, outros Mbya-Guarani envolvidos, elementos do IPHAN-RS e do Museu das Missões) e dois curtos períodos na aldeia Tekoa Koenju, que se situa a 30 km das ruínas das Missões Jesuítico-Guarani de São Miguel das Missões (RS). Neste lugar, montei uma tenda na parte de fora da casa dos realizadores e partilhei refeições e outras atividades (incluindo assistir a muitos filmes no *Netflix*) com eles e a sua família extensa que tinham as suas casas localizadas nas proximidades. Também recebi aulas do dialeto Mbya por parte de um dos elementos do agregado.

Para a análise dos filmes recorri a diferentes métodos. Além de os visualizar

várias vezes, procedi a uma descrição escrita densa (de um modo semelhante à “thick description” [Geertz 1973]). O principal objetivo desta abordagem é *desacelerar* o filme e identificar pequenos detalhes no *frame* ou na relação com as imagens anteriores ou posteriores. Também assisti aos documentários, especialmente *Tava, A Casa de Pedra* (2012), com os realizadores indígenas e outros Mbya-Guarani. Este método, conhecido por *film-elicitation* (Banks 2001), não produziu grandes resultados. Os Mbya mantiveram-se calados durante a maior parte das projeções e responderam de um modo sucinto às perguntas que ia colocando. As entrevistas com os indígenas foram muito mais reveladoras, apesar de terem requerido cuidados específicos (ver capítulo 9) e, tal como com Vincent, alguma cautela na formulação das perguntas de modo a não induzir a respostas pré-formatadas em conversas em festivais e com outros pesquisadores.

No final deste percurso e depois de concluir as leituras bibliográficas adicionais, os filmes revelaram-se outros. Se a primeira parte da pesquisa com o VNA me permitiu compreender a componente política destes filmes, a convivência e discussão com os Mbya-Guarani e a leitura da bibliografia etnográfica possibilitou-me ver, recorrendo à terminologia de um dos realizadores, o lado “espiritual” do cinema na caminhada para a Terra sem Males. Contudo, antes de iniciar essa jornada, desenhei um mapa sucinto.

Apresentação dos capítulos

A tese é dividida em duas partes. Na primeira parte, contextualizo o trabalho de trinta anos do VNA a nível político e cinematográfico. O capítulo 1, “Uma comunidade afetiva”, traça o trajeto de Vincent Carelli e de outros membros do VNA, questiona o que os motiva e argumenta que os movimentos, projetos e organizações políticas não podem ser só compreendidos a partir das suas ideologias, mas também através dos afetos (e desafetos) que os constituem. Mais do que numa ONG profissionalizada, o VNA não faz sentido e provavelmente não existiria sem esta componente e sem a personalidade de Vincent.

Nos dois capítulos seguintes, examino o percurso do VNA, que pode ser dividido em duas fases. Na primeira década, o projeto respondeu às demandas das comunidades indígenas, mas eram os não indígenas que filmavam e assinavam a realização dos filmes. A partir de 1997, o VNA concentrou-se em formar realizadores indígenas e em produzir filmes com estes de uma forma colaborativa. No capítulo 2,

analiso a primeira fase através das obras que Vincent, Virgínia Valadão, Dominique Gallois, Tutu Nunes e Altair Paixão realizaram com os Nambikwara, Parkatêjê, Wajãpi e Enawenê-nawê e defendo que o VNA foi tateando diferentes aproximações aos diversos povos indígenas com o intuito de aferir qual a relevância da câmara para estas comunidades e quais as abordagens mais produtivas. No capítulo seguinte, reflito sobre a segunda fase do VNA através da experiência de produção cinematográfica indígena com dois povos: Xavante e Ashaninka. A escolha destes dois casos prende-se com o meu trabalho de campo e com a sua relevância para o desenvolvimento de uma “metodologia” de colaboração e de realização de oficinas de vídeo que, contudo, como sublinho, está sempre aberta a novas situações, propostas, afetos e desafetos. Além disso, estes dois povos evidenciam duas perspetivas distintas sobre a cultura que pretendem filmar (isto é, patrimonializar) que refletem questões da etnologia ameríndia e da imagem construída pela sociedade colonial sobre aqueles. No caso dos Xavante, as obras centram-se nos grandes rituais que, por um lado, são importantes para a construção da pessoa e da comunidade (Seeger *et al.* 1979; Souza 2002) e, por outro, refletem a imagem de masculinidade e valentia com que ficaram conhecidos no Brasil desde a “Marcha para o Oeste” projetada pelo Governo do Estado Novo, de Getúlio Vargas (Garfield 2001; Graham 2014). Em contrapartida, os Ashaninka, tal como outros povos indígenas, não possuem grandes rituais espetaculares e a sua cinematografia enfatiza a filmagem do quotidiano que revela o *ethos* que rege a convivialidade ameríndia (Overing e Passes, 2000; Barletti 2015).

A segunda parte da tese centra-se no estudo de caso do cinema e patrimónios Mbya-Guarani e das inúmeras produções imagéticas sobre as Missões Jesuítico-Guarani, com especial destaque para as ruínas de São Miguel (RS). Em primeiro lugar, examino como aquelas estruturas foram construídas, inclusive através de processos patrimoniais, enquanto “plano”, isto é, como visualidade do poder colonial no sentido de fomentar imagens positivas do Estado-nação e, atualmente, de uma sociedade multicultural. Num segundo momento, exploro a realização de filmes por Mbya-Guarani sobre as Missões e a sua história e cultura enquanto “contraplano” àquela produção imagética. Por fim, defendo que, para este povo, as categorias cinema e património encontram ressonâncias produtivas nos modos de ser e conhecer o cosmo e que, por isso, estão para além de uma “guerra de imagens” (Gruzinski 2001) entre planos e contraplanos, constituindo, como um dos realizadores menciona, um “plano

sem plano”.

No primeiro capítulo da segunda parte, contextualizo o desenvolvimento do património institucional no sentido de compreender como este se transformou (e se naturalizou) de uma história local (europeia) numa categoria supostamente universal. No final deste capítulo, sintetizo o percurso desta esfera no Brasil e enumero exemplos da sua aplicação com povos indígenas neste país no sentido de alertar para alguns atritos que se tornarão mais evidentes nos capítulos seguintes. No capítulo 5, examino como as Missões Jesuítico-Guarani, com especial destaque para as ruínas de São Miguel (RS), foram construídas, inclusive através de processos patrimoniais institucionais, mas também não institucionais, enquanto “plano”, isto é, como visualidade da História com o intuito de construir imagens positivas do Estado-nação.

No início deste século, o IPHAN do Rio Grande do Sul iniciou a aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) junto dos Mbya-Guarani que vendiam artesanato nas ruínas de São Miguel e que culminou, dez anos depois, em 2014, com o registo dos remanescentes no Livro dos Lugares do património imaterial enquanto “Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani”. Assim, no capítulo 6, descrevo este processo no sentido de identificar os principais atores e motivações e de perceber como este património foi *assemblado*. No início desta secção, realizo uma contextualização etnográfica sucinta dos Mbya-Guarani com especial enfoque nas questões de territorialidade e de mobilidade que são fundamentais para compreender o desenvolvimento do INRC.

No capítulo 7, analiso o cinema Mbya-Guarani como “contraplano” à construção imagética e patrimonial colonial e do Estado-nação. Segundo diversos realizadores indígenas, os filmes produzidos têm como objetivo “mostrar a realidade” e, nesse sentido, reflito sobre as limitações das propostas realistas e de representação do documentário, nomeadamente em relação aos conceitos de verdade, realidade e real, e concluo com uma reflexão sobre o cinema como forma de pensar e sentir a ferida colonial (Mignolo 2012) e ontológica Guarani. No capítulo 8, prossigo a análise da cinematografia Mbya-Guarani, mas desta vez com o objetivo de inquirir como a categoria de património pode ser compreendida e reequacionada através da metafísica Mbya-Guarani. Recorrendo à segunda parte do primeiro filme deste povo, *Mokoi Tekoá, Petei Jeguatá, Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008), que mostra a preparação do artesanato na Tekoa Koenju e a sua venda aos turistas nas ruínas de São Miguel,

argumento que aquelas estruturas são um *palco de violência colonial* que sintetiza, corporaliza e visualiza a ferida colonial dos Guarani. Tendo em conta este enquadramento, examino outros documentários no sentido de identificar os traços culturais do passado que (re)vivem no presente com o objetivo de construir o futuro, isto é, quais são os fundamentos Mbya de uma possível categoria nativa de património.

No capítulo 9, utilizo este aprofundamento do conhecimento da metafísica Mbya para defender que a produção cinematográfica encontra ressonâncias produtivas nos modos de ser e conhecer o cosmo dos Mbya-Guarani. Segundo o realizador Ariel, o cinema do seu povo “(...) é tudo um pouco misturado, assim, ao mesmo tempo: é um documentário de luta política e, ao mesmo tempo, espiritual (...)”.⁶ Nesse sentido, depois de analisar como o cinema é utilizado como instrumento político, isto é, enquanto contraplano, nesta secção examino em que sentido é que esta produção é espiritual ou, mais concretamente, como é que estabelece ressonâncias e/ou fricções com a espiritualidade Guarani. Recorrendo a uma expressão de Ariel, proponho que certas imagens, para além de existirem enquanto contraplano, são um “plano sem plano”, isto é, um vetor imanente de uma outra cosmologia e ontologia.

Após este percurso de aprofundamento da ontologia e cosmologia Mbya-Guarani, no capítulo 10, regresso às ruínas de São Miguel através do filme *Tava, a Casa de Pedra* (2012). A análise da obra e a comparação com o processo de patrimonialização examinado no capítulo 6 evidenciam as fricções entre a categoria ocidental de património e uma possível conceção nativa deste termo e como o IPHAN acabou por subjugar a segunda à primeira, colocando em causa as potencialidades políticas (inclusive em termos fundiários) e cosmopolíticas (incluindo a agência de extra-humanos) das ruínas de São Miguel. Concluo o capítulo com um exercício de imaginação em que questiono como estas estruturas poderiam ser utilizadas enquanto arena de uma cosmopolítica de equívocos controlados (Viveiros de Castro 2004b) no sentido de construir um mundo comum (Latour 2004).

Por fim, nas conclusões sintetizo as principais elações da pesquisa regressando à pergunta da tese: “Porque filmam os indígenas e, especificamente, os Mbya-Guarani?”

⁶ Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 26 de março de 2015.

Parte I – Vídeo nas Aldeias

1. Uma comunidade afetiva

The real history of cinema is invisible history: history of friends getting together, doing the thing they love.

Jonas Mekas (1996)

Quando o Vídeo nas Aldeias (VNA) começou a trabalhar com os Mbya-Guarani, o projeto já existia há duas décadas e tinha colaborado com dezenas de povos, produzido vários filmes e originado milhares de horas de arquivo. Por esta razão, a primeira parte da tese analisa e contextualiza o percurso do VNA através de dois vetores. Em primeiro lugar, neste capítulo caracterizo o projeto e as pessoas envolvidas enquanto “comunidade de relações afetivas” (Gandhi 2006) assente numa “política de amizade”, uma vez que ninguém saiu igual do encontro com os seus colegas e com este outro Brasil tão diferente que estava mesmo ali ao lado. Em segundo lugar, os dois capítulos seguintes examinam em maior detalhe alguns momentos-chave da história do projeto com o objetivo de advogar que, ao contrário das críticas normalmente dirigidas a ONGs que atuam nestas áreas, aquele projeto foi experimentando e tateando abordagens na utilização do cinema pelos povos indígenas, de modo que podemos argumentar que tanto os filmes como as “metodologias” são indígenas. Esta proposta não invalida que se encontrem fricções, desacordos e mal-entendidos, mas estabelece a existência de uma atitude *a priori* de empatia e abertura em que o empreendimento está constantemente a se reinventar.

O VNA teve início em 1986 e a sua história pode ser dividida em duas fases. Na primeira década, o projeto colaborava com comunidades indígenas e respondia às suas demandas, mas eram os não indígenas que assinavam a realização dos filmes. Neste período, as principais preocupações eram utilizar o vídeo como forma de reflexão interna das comunidades sobre a sua situação e futuro cultural e enquanto meio de estabelecer uma rede de troca de imagens e experiências entre aldeias e povos no sentido de fomentar um movimento político pan-indígena (Ramos 1998). Os povos autóctones estavam principalmente interessados nas filmagens não editadas e os documentários produzidos eram direcionados ao mundo ocidental e à promoção do projeto no sentido de captar o sempre escasso financiamento. Numa segunda fase, o

VNA concentrou-se na missão de formar realizadores indígenas e em produzir filmes com estes de uma forma colaborativa. Anteriormente, sempre que possível, o projeto já deixava câmaras nas aldeias e promovia uma transmissão não sistematizada de conhecimento no sentido de os indígenas mais interessados prosseguirem o trabalho depois da sua partida. De facto, alguns começaram a filmar no início da década de 1990, como Kasiripinã Waiãpi e o Xavante Divino Tserewahú. Além disso, a demanda das comunidades indígenas começou a ser tão elevada que o VNA teve de começar a apostar na formação de cineastas. Por fim, a nível internacional, principiaram a aparecer cada vez mais realizadores indígenas que o VNA foi conhecendo nos festivais de cinema em que participava (Worth e Adair 1973; Michaels 1994; Ginsburg 1991, 1995; Deger 2006; Evans 2008; Wilson e Stewart, 2008; Wortham 2013; Schiwy 2009). Assim, a partir de 1997, o VNA iniciou a formação de oficinas de realização em aldeias indígenas. Até recentemente, as oficinas de edição ocorriam na sede, em Olinda (PE), mas, com o desenvolvimento tecnológico dos computadores portáteis e geradores e a extensão da rede elétrica, há cada vez mais trabalhos a serem terminados nas comunidades.

Até ao ano 2000, o VNA esteve associado ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI), ONG fundada em 1979 enquanto parte do indigenismo alternativo emergente nesse período (Ramos 1998; Milanez 2015). Este movimento reunia um conjunto variado de pessoas (antropólogos, indigenistas desiludidos com a FUNAI, jovens e estudantes) que procuravam novas maneiras mais horizontais e colaborativas de trabalhar com comunidades indígenas e, simultaneamente, combater a ditadura militar. A sede do CTI era e é em São Paulo e, na altura, tinha quatro salas, uma delas utilizada pelo VNA.

Vincent Carelli é um dos principais fundadores do VNA e é, ainda hoje, o seu mentor.⁷ Nasceu em Paris, em 1953, de um pai pintor brasileiro e de uma francesa. Aos cinco anos, mudou-se para São Paulo, no Brasil, e esta rutura influenciou-o profundamente. Começou a fotografar muito cedo, mas nessa altura preferia direccionar a objetiva para os animais do jardim zoológico. Quando ainda era criança, o padrinho ofereceu-lhe uma fotografia a preto e branco de um Xavante nu de pé, no meio do

⁷ A partir de 2015, devido a problemas de saúde de Vincent e por sugestão do programa de financiamento da Embaixada da Noruega no sentido de assegurar a continuidade do projeto, a ONG passou a ter uma coordenação colaborativa encabeçada por Ana Carvalho, Tita e Ernesto de Carvalho.

cerrado, segurando um arco e flecha, que manteve na sua mesinha de cabeceira durante vários anos. O primeiro contacto com o mundo indígena ocorreu aos 16 anos. Através do irmão, conheceu um padre dominicano que realizava palestras no Colégio Francês e que trabalhava com os Kayapó Xikrin,⁸ mais numa perspectiva de apoio logístico e médico do que de evangelização. Ele convidou-o para ir conhecer a aldeia que, na altura, ainda estava relativamente protegida das incursões do capitalismo. Na primeira viagem, foi acompanhado, também a convite do padre, de Lux Vidal que, por coincidência, era professora de inglês de Vincent no Colégio Francês e que, mais tarde, se tornou numa importante etnóloga ameríndia.⁹ Vincent nunca aprendeu a língua e a sua vida não era propriamente fácil, mesmo depois de ter sido adotado por um pai de criação, mas apaixonou-se por aquele modo de existir. Por exemplo, ele conta com nostalgia o dia em que quase participou num ritual de iniciação masculino que requer que os jovens subam a um mastro e batam com um pau num ninho de marimbondos.¹⁰ Infelizmente, um dos jovens conseguiu fazer isto antes de chegar a sua vez. Nesse sentido, é possível argumentar que todo o seu trabalho posterior é uma tentativa de, por um lado, voltar àquele lugar da juventude e, por outro, possibilitar a construção de novas formas de organização que permitam aos povos indígenas resistir e combater as incursões do capitalismo e do Estado-nação. Como ele explica:

Eu não ingressei numa aventura política, eu me joguei numa aventura existencial. Menino de infância sofrida, o adolescente rebelde em plena crise existencial viu nesse mundo uma nova experiência humana. Eu precisava me jogar na vertigem do desconhecido, que era a vertigem da liberdade, mas também da solidão. Um ano vivendo sozinho entre os Xikrin ainda isolados, foi isso que significou para mim. Fui adotado como é o jeito índio de receber, tive um pai índio que exigia de mim trabalho duro durante o dia, mas de noite lambia e defumava as minhas feridas. Se todo adolescente pudesse ter a experiência de choque cultural que eu tive o privilégio de ter, este mundo seria mais tolerante com relação às diferenças culturais. (Carelli 2009, 150)

Na aldeia, Vincent fotografou as pessoas e os rituais espetaculares porque “(...)

⁸ Kayapó setentrionais, do tronco linguístico Jê, que vivem no sudeste do Pará, entre os rios Xingu e Tocantins.

⁹ Ver, por exemplo, *Grafismo Indígena*, organizado por Lux Vidal (1992).

¹⁰ Um espécie de vespa.

o sentimento que batia forte é que eu não poderia ser um dos poucos privilegiados a presenciar estas maravilhas, mais pessoas tinham que ver aquilo, e o instrumento que eu tinha para deixar um testemunho destas coisas era a fotografia” (Carelli 2009, 151). Depois desta experiência, Vincent ingressou durante um ano no curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (USP), onde leu várias etnografias e desenvolveu um projeto de pesquisa sobre os Xikrin. Foi para a aldeia durante mais de um ano e nunca mais voltou à academia. Nessa altura, o padre dominicano tinha saído da comunidade e a FUNAI começara a substituí-lo, apesar de seu representante passar a maior parte do tempo em Belém do Pará. Perante este vácuo de mediação, Vincent transformou-se numa espécie de enfermeiro não oficial e não reconhecido pela FUNAI no sentido de atender aos múltiplos casos de malária, gripe e tuberculose. Como ele explica no texto “Moi, un indien”, um título que parafraseia a obra *Moi, un Noir* (1958), de Jean Rouch: “Eu simplesmente queria ser índio, mas os índios queriam um amigo que lhes desse as chaves de compreensão do que se passava ao redor deles, os ajudasse a se defender das doenças que maltratavam a aldeia” (Carelli 2004, 21).

Em 1973, ainda em plena ditadura militar, ingressou no curso de indigenismo da FUNAI, em Brasília, e teve um “choque de realidade política”. A sua expectativa era que, após a formação, o colocassem a trabalhar com os Xikrin, mas esse desejo foi-lhe negado: “Porque você é amigo dos índios.” Além disso, durante a sua última estadia com aquele povo, Vincent tinha expulsado os norte-americanos que exploravam a Serra do Carajás e que tinham oferecido fumo podre para os indígenas. Este episódio foi controverso e estava registado na burocracia da FUNAI. Por estas razões, foi enviado para os Asurini e, posteriormente, para o projeto Krahô, em Goiânia, coordenado por Gilberto Azanha. Aqui, segundo Vincent, “a gente fez uma revolução em 90 dias”.¹¹ O projeto tinha sido constituído através de uma parceria entre a FUNAI e o Comitê Francês de Combate à Fome no Mundo. A comunidade Krahô encontrava-se desagregada devido ao impacto colonial violento, o governador do Estado explorava e controlava os indígenas como mão de obra quase escrava e o representante da FUNAI era prepotente e opressor. A fome na aldeia era tanta que as sementes enviadas pelas agências não-governamentais eram consumidas em vez de serem plantadas. Quando a nova equipa chegou, eles conseguiram convencer os Krahô a plantarem várias roças e,

¹¹ Entrevista a Vincent Carelli, 15 de setembro de 2015.

três meses depois, a comunidade obteve uma colheita como já não via há várias décadas. Além disso, contrariando a tutela anterior, fomentaram a auto-organização e a reflexão sobre várias situações coloniais, como em relação à questão do consumo de álcool. Contudo, após algumas fricções internas e externas, Vincent e Gilberto optaram por abandonar o projeto e aquele foi ter com a sua primeira esposa, Iara Ferraz, que, na altura, trabalhava com os Parkatêjê, também conhecidos como Gaviões, no Pará.

Um certo dia, a antiga equipa dos Krahô foi visitada em São Paulo por emissários deste povo. Eles queixavam-se de que os novos representantes da FUNAI tinham reinstaurado uma política de violência e desmando e pediam-lhes que regressassem. Nessa altura, Vincent e outros colegas conheceram a antropóloga argentina Noemi Diaz Martinez, refugiada da ditadura do seu país, que tinha contactos com a agência evangélica alemã Pão para o Mundo. Esta ONG atuava no Paraguai e demonstrava interesse em trabalhar com povos indígenas no Brasil. Com este apoio financeiro, um conjunto de pessoas, na maioria a terminarem o curso de Ciências Sociais na USP ou na Universidade Estadual de Campinas, fundaram, em 1979, o CTI.¹² Assim, “[d]o indigenismo de Estado, migrei para o indigenismo alternativo, ou para a subversão, como se dizia naquele tempo de ditadura” (Carelli 2004, 21-22). Esta experiência foi marcante para Vincent que, até hoje, diz que não vai para uma aldeia que exija a aprovação da FUNAI para a sua entrada porque isso significa que aquela não está auto-organizada e não usufruirá plenamente do potencial político do cinema. Com este financiamento, Vincent e outros indigenistas regressaram aos Krahô para, entre outras atividades, financiarem a festa. Como aquele elucida:

Retomar a vida é retomar a festa. E criar as condições de corpulência suficientes para autossuficiência e a retomada do coletivo. Reverter a dispersão, a reformação das aldeias. (...) A base da cultura indígena é a festa. É ali que resolve tudo, que tudo faz sentido, enfim. Então, eu acho que o tempo todo o que a gente fez foi financiar a festa. (...) Porque inclusive os trabalhos da roça, imediatamente, viravam rituais. Então o velho chefe ia lá. Os velhos que não plantavam, cantavam durante os trabalhos. Tudo ganha,

¹² Segundo informação cedida por Maria Inês Ladeira por correio electrónico, os sócio fundadores identificados na ata da 1ª assembleia geral para a constituição do CTI, realizada a 23 de fevereiro de 1979, são: Concepción Noemí Diaz Martínez, Gilberto Azanha, Maria Elisa Ladeira, Maria Inês Martins Ladeira, Sylvia Caiuby Novaes, Lília Maria Valle Bittencourt, Regina Aparecida Polo Muller, Virgínia Valadão, Vincent R. Carelli, Renato Delarole, Paulo Cezar da Silva e Maria Luiza R. Souza.

quando se volta pra uma dinâmica do coletivo, imediatamente ressurgem coisas. (Entrevista a Vincent Carelli, 15 setembro de 2015)

Paralelamente, o CTI começou a apoiar outros projetos, como a instituição de cooperativas, com o objetivo de as comunidades obterem a independência econômica em relação aos seringueiros, gaucheiros e outros “senhores da terra”. Estas atividades criaram algumas clivagens com os financiadores evangélicos, que enfatizavam o ideológico em detrimento do econômico, e aqueles acabaram por abandonar o CTI. Além disso, como Vincent explica, este trabalho nunca foi uma experiência idílica:

Aí foram alguns anos. Mas é um trabalho que desgasta, ninguém agüenta muito tempo. Você se coloca algumas metas, e a sociedade regional ali é sempre extremamente agressiva, dominadora... são embates, e as pessoas que trabalham com os índios ficam marcadas. Cada caso sempre acabou em confrontos policiais, ameaças de morte, perseguição da Funai. Aí teve uma hora que eu tive que sair, não agüentei mais essa coisa, uma coisa meio obsessiva. (Carelli *apud* Gonçalves 2012, 76)

No decorrer deste período, Vincent também foi jornalista *freelancer* para as revistas *Isto é*, *Repórter Três* e *Jornal Movimento* e, durante dez anos, editor fotográfico e pesquisador do *Projeto Povos Indígenas no Brasil* do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), iniciativa que daria origem, mais tarde, ao Instituto Socioambiental (ISA). Através deste trabalho, conheceu diversos arquivos importantes no Brasil, incluindo o de Curt Nimuendajú que se transformou numa referência de vida para Vincent: “(...) uma vida documentando o mundo desconhecido e ignorado dos índios” (Carelli 2009, 151).

Durante a primeira década do VNA, além de Vincent, é de destacar a contribuição de Virgínia Valadão (antropóloga e segunda mulher de Carelli, até à sua morte em 1998), Dominique Gallois (antropóloga com um trabalho extenso com os Wajãpi) e Tutu Nunes (montador de quase todos os filmes desta fase). Segundo Rita Carelli, sua filha, Virgínia era uma pessoa muito original que, além da formação acadêmica, também estava associada à dança e ao mundo artístico e espiritual de São Paulo, tendo inclusive sido amiga do terapeuta junguiano Roberto Gambini e vivido com os músicos do grupo *Novos Baianos*. Nesse sentido, a sua aproximação ao universo indígena também está relacionada com as questões do corpo e do ritual, como pode ser compreendido por um dos seus filmes, que atualmente já não é exibido, *A Vida como*

Ela É, constituído por livre associação de imagens de xamanismo de diversos povos. Rita também mencionou que os diários de campo refletiam este espírito, uma vez que eram estruturados por uma justaposição anárquica de dados antropológicos minuciosos sobre, por exemplo, relações de parentesco, e dos sonhos que ela tinha tido nessa noite. Além disso, Virgínia estabelecia relações muito abertas e horizontais com as pessoas. Por exemplo, Rita narra que a sua mãe era amiga de um mendigo em São Paulo que escrevia incansavelmente em cadernos e que, no Natal, ela costumava comprar uma cidra e um panetone para comemorar o dia com ele. Dentro do CTI, a convivência nem sempre era harmoniosa e Virgínia era uma das principais mediadoras entre a organização e o VNA. Como explica Tutu Nunes:

Ela era uma pessoa assim... Das mais cativantes que eu conheci na vida. Assim, das mais inteligentes e fascinantes. Ela gostava do ser humano. Ela era apaixonada pelas pessoas. Ela sorria quando via as pessoas, ela se encantava com coisas bonitas, entende? É uma pessoa... A participação dela no Vídeo nas Aldeias, na formação, é tão forte quanto a do Vincent. Porque ela botava uma luz, um outro olhar em cima das coisas. E ela estabelecia relações muito boas com os povos, também. Eu acho que a relação dela era total. (Entrevista a Tutu Nunes, 25 de abril de 2016)

Após a morte inesperada e trágica de Virgínia em 1998, Vincent estabeleceu uma relação com Mari Corrêa,¹³ que, como veremos, teve uma importância considerável no desenvolvimento de oficinas e de outros eixos do VNA, e mudaram-se para uma casa grande em Olinda (PE) na qual trabalhavam no piso térreo e viviam no andar superior. Durante a expansão do projeto na primeira década deste século, o edifício foi totalmente destinado ao projeto cinematográfico e o andar de cima acolheu três ilhas de edição e um quarto de dormir para os indígenas que se deslocavam a Olinda aquando do processo de montagem. Em 2008, o VNA cessou a relação com Corrêa. Em 2017, devido a cortes significativos no financiamento, o VNA teve de abandonar a sua sede e deslocar o arquivo e o restante material para a casa de Vincent.

Houve sempre elementos que trabalharam pontualmente em alguns projetos, mas as pessoas mais importantes estabeleceram uma relação longa e próxima. De facto, durante o meu trabalho de campo em Olinda, a maioria das pessoas que colaboravam

¹³ O seu nome completo é Marilena Corrêa da Silva Rimaud.

com o VNA residiam num raio de menos de um quilómetro da sede e frequentavam a casa um dos outros para jantares, aniversários, sessões de cinema, ajuda nas tarefas com os bebés, etc. Destes, são de destacar Leonardo Sette, Tiago Campos Tôrres, Ernesto de Carvalho, Amandine Goisbault, Ana Carvalho e Tita (Tatiana Soares de Almeida). Tiago e Ernesto têm formação académica em antropologia, enquanto os restantes vêm de áreas próximas do cinema. A nível de secretariado e produção, é ainda de mencionar Olívia Sabino que trabalha no VNA desde que este se mudou para Olinda e que é a atual companheira de Vincent. Na altura do meu trabalho de campo, Rafa (Rafaella Ruiz) desempenhava funções na distribuição e produção, Ana Karenine Sá ajudava no secretariado e contabilidade e Paulina (Paula Silva) apoiava na manutenção da sede, incluindo cozinhando para os indígenas que ali se deslocavam durante a montagem. Olívia, Rafa, Ana e Paulina eram as únicas pessoas com contrato permanente.

A relação de afeto que os membros estabelecem com o VNA advém, entre outros fatores, de um equilíbrio original entre o compromisso político e o cinema. Alguns depoimentos podem esclarecer, desde já, esta questão que se tornará mais explícita ao longo da tese:

Eu conheci o Vídeo nas Aldeias, o Vincent e a Mari Corrêa que trabalhavam na época, e tinham se mudado há pouco pra Olinda (...) eles tavam trabalhando e faziam projeções à noite pra convidados, amigos. (...) Eu fui numa sessão do filme *Shomõtsi*. E fiquei encantado com o filme, achei um filme incrível. E aí, nessa época que você tá começando, você quer saber os nomes das pessoas que trabalham, que você admira. Então, eu perguntei quem tinha feito a fotografia. Não tinha entendido ainda como funcionava. Aí eles falaram "Foi o Wewito, que é Ashaninka". Aí que eu entendi que o projeto tava trabalhando em dar voz e olhar aos índios. (...) Me chamou atenção o trabalho de câmara, não só porque o filme tem uma coisa muito forte com o personagem, com o desdobramento dele, no momento que ele vai lá pra cidade procurar dinheiro, aquilo é muito forte como tema, como olhar. Mas o trabalho de câmara me chamou atenção, mais superior, mais delicado do que profissionais da cidade. Então eu tava assim, essa pessoa, eu queria saber quem é, né? (...) Eu já tinha uma curiosidade natural por gostar da História do Brasil, por querer entender o meu país e de sentir que é uma parte muito importante da História do Brasil, não só do passado, mas do presente (...) E que é, e era ainda mais há 15 anos atrás, negligenciado pela grande *media*, que dá as costas mesmo. (...) Então, acabou que uniu dois

interesses que eram os mais fortes que tinha nessa idade aí, com 20 anos. Que era cinema e História do Brasil, povos indígenas do Brasil, então foi por aí que eu fui me ligando e me interessando pelo trabalho. (Entrevista a Leonardo Sette, 25 de setembro de 2015)

Eu tenho uma relação meio ambígua com o cinema porque por mais que eu adore e tenha sido um jeito de eu me encontrar num determinado momento da minha vida, a ideia de cena artística me incomoda um pouco assim. O tipo de valor que ela movimenta eu acabava... por mais que eu gostasse de todo o mundo individualmente, e por mais que eu gostasse de trabalhar com aquilo, eu não gostava tanto do ambiente. (...) E aí, quando eu estava quase desistindo mesmo, quando era quase o meu último trabalho, fui fazer um trabalhinho para o VNA (...) E aí eu vim participar – eu não conhecia o Vídeo nas Aldeias, não tinha ouvido falar do Vincent. (...) Porque embora eu gostasse muito do cinema e gostava muito de documentário, eu estava muito vinculada a uma cinefilia de autor e a uma ideia de cinema mais associado a uma arte de distinção do que exatamente algo que tivesse vínculo com uma pragmática ou uma militância. (...) Foi uma semana de edição, foram 10 dias, eu não lembro. Mas eu fiquei muito chocada assim... É muito chocante a sua ignorância assim quando você se depara com a vida nas aldeias e que você é um brasileiro médio que não tem nenhum tipo de contacto com isso. Eu lembro que o meu primeiro dia, eu cheguei e estava uma reunião naquela sala principal e aí tinha um quadro com um papel e o Vincent escrevendo o nome de todas as etnias e dizendo quem ia trabalhar com qual, meio decidindo qual ia ser o tema de cada um, assim desse jeito bem colaborativo do VNA. E eu como trabalhava mais com dinâmica de filme de autor, era tipo eu e o diretor, numa dinâmica quase sem entender a diretiva artística da coisa e ficar naquela. (...) Então essa dinâmica colaborativa do VNA me impressionou muito. No começo era até um pouco angustiante para mim. (...) O primeiro impacto foi a admissão da sua própria ignorância. E de ver os trechos dos filmes e ficar assim boquiaberta com essa quantidade de línguas, sabe? Existem vários idiomas no meu país e, por mais que eu soubesse, era uma ideia muito abstrata. Uma coisa é você ver as pessoas dentro do seu país, outra é ter os filmes com legenda. Era muito louco para o brasileiro médio. Então fiquei muito chocada com isso, muito impressionada com o projeto. Puxa! (...) Eu imaginava que os filmes eram filmes militantes mais convencionais, não imaginava que era cinema direto,

que tinha uma pretensão documental um pouco mais artística, não imaginava assim. Pensava que era filme com voz *off*. (...) Eu acho que é o entender o meu estar no mundo de outra forma. Entender o meu estar no mundo como uma coisa que pode fazer alguma diferença. (...) Quando eu falo isso parece que “ah, gente supermilitante!”. Não é isso. É transformar o meu quotidiano numa cocriação com o universo. Basicamente isso. (Entrevista a Tita, 8 de outubro de 2015)

Apesar das várias contribuições, Vincent é o eixo dinamizador e aglutinador desta *assemblagem* de afetos e é impossível imaginar os trinta anos de existência do VNA sem ele. Por vezes, como todos que o conheceram de um modo mais próximo confirmam, Vincent pode ser extremamente irascível, exigente, teimoso, centralizador, obcecado com o trabalho e até levar alguns colaboradores ao choro. Por outro lado, ele consegue ser profundamente carinhoso, generoso, paciente, sensível, curioso, sedento de conhecimento e de melhorar os filmes e com um sentido de humor muito particular. Tanto pode ouvir alguém e retorquir de uma forma rude, como pode ficar calado, aparentemente ausente, e, alguns minutos ou dias depois, responder de uma maneira surpreendente e inesperada. De qualquer modo, como vários depoimentos mencionaram e eu próprio presenciei, é na aldeia que Vincent encontra a paz e é verdadeiramente feliz.

Além disso, Vincent é extremamente motivado, passional e uma força da natureza. Como afirma Leonardo Sette: “Ele é uma pessoa que nunca foge de brigas que ele acredita.”¹⁴ Na relativa comodidade atual das viagens e estadias nas aldeias indígenas, é imprescindível imaginá-lo nas décadas de 1980 e 1990 a partir, muitas vezes sozinho, com alguma roupa, a câmara grande e pesada, um cinturão de baterias de trinta quilos e várias dezenas de cassetes de vídeo. Frequentemente, tinha de recorrer a diversos meios de deslocação, como avião, camião e barco, mas também de se deslocar a pé durante quilómetros com todo o equipamento. Nesta luta, Vincent não é uma pessoa que goste de pedir ajuda, apesar de a apreciar quando é oferecida. Se houver alguma coisa para fazer, ele faz, com ou sem ajuda. Como explica Tutu Nunes:

Ele era um fazedor. (...) Mais do que um cara cheio de talento, ele era um realizador. Realizador, no sentido que ele fazia as coisas acontecer. (...) A partir do momento que ele pegava uma caneta para botar no papel a coisa se

¹⁴ Entrevista a Leonardo Sette, 25 de setembro de 2015.

realizava. Você sabia que ia acontecer. Ele não era um cara de falar, tomar uma cerveja, bater papo e ter duzentas ideias. Todas as ideias dele iam adiante. Se você propunha um vídeo para ele e ele gostava da ideia, o vídeo acontecia. E ele viabilizava os caminhos de realização, fossem quais fossem. Ele topava todos os desafios. (...) E ele tinha uma coisa do desafio. De... Ele não deixava nada inacabado. Nada com ele ficava inacabado. É um movimento interno, né? Muito forte, assim. Das pessoas. É difícil saber o que move cada um. Mas quando ele se propunha a fazer alguma coisa... Ele ficava cego em relação a tudo o resto. Às vezes era desesperador, porque ele não olhava para os outros lados. O foco dele estava ali. Ele focava e não olhava mais absolutamente nada. (...) O que movia ele? Além da paixão, não sei o que movia. A paixão movia. Ele era apaixonado, assim. Queria sempre melhorar. Chegava o material, me chamava, eu ia lá ver o material com ele e ele falava: “O que é que você acha? Melhorou?” (Entrevista a Tutu Nunes, 25 de abril de 2016)

Quando perguntei à sua filha o que motiva Vincent, ela respondeu que tinha uma “visão um pouco mística” sobre a questão:

Eu acho que às vezes a gente nasce trocado, sabe? Acho que o Vincent é um índio francês. São pessoas que nascem com funções de criar pontes entre os mundos. Então, tem alguma coisa na alma do Vincent que pertence realmente ao mundo indígena – e que ele nasceu trocado para possibilitar uma espécie de diálogo. (Entrevista a Rita Carelli, 26 de abril de 2016)

Por outro lado, o testemunho de Tita elucida a importância afetiva de Vincent no projeto:

Vincent é a pessoa mais fascinante de todas. Bem, na verdade, superado esse momento que eu estava ainda me situando, eu acho que eu pirei no Vídeo nas Aldeias quando eu conheci melhor o Vincent. Aí eu pirei na instituição, no pensamento por detrás dela, como essa coisa... porque nesse período todo aí eu nem sequer entendia a instituição direito, nem sequer tinha ido atrás de ler sobre a instituição. (...) E aí, conhecer a instituição através do Ernesto colocava a instituição talvez num lugar que eu tivesse mais mapeado para mim, que é o lugar do antropólogo, sabe? Agora conhecer o Vincent colocou a instituição no lugar mais inesperado. (...) Porque por mais que ele seja esse desvairado, todo o mundo no VNA é louco por ele. Todo o mundo é louco por isso que ele criou. Então, é por isso que eu digo que perceber ele é

que me fez apaixonar pela instituição, por mais que eu me tivesse já apaixonado pelo trabalho de determinada forma no primeiro impacto. (...) Mas aí a minha relação... só para dizer que a minha relação com o VNA se aprofundou na medida em que a minha relação com o Vincent se aprofundou. E é assim, eu acho que posso dizer que foi uma coisa que mudou a minha perspectiva em relação à vida. É verdade. (Entrevista a Tita, 8 de outubro de 2015)

Em suma, para além de um projeto político e/ou artístico, o VNA tem de ser compreendido como um empreendimento existencial e espiritual profundamente enraizado em relações afetivas tumultuosas e personalidades peculiares sem que seja possível destrinçar entre estes diferentes vetores.

2. Tateando a imagem indígena

Neste capítulo, analiso uma seleção de filmes da primeira fase do Vídeo nas Aldeias (VNA) com o objetivo de compreender como este foi tateando diferentes aproximações aos vários povos indígenas com o intuito de aferir qual a relevância da câmara para estas comunidades e quais as abordagens mais produtivas.

2.1. *A Festa da Moça: a imagem-espelho*

Em 1986, fugindo da polícia federal e utilizando o seu segundo nome, Roberto, como disfarce, Vincent visita os amigos Marcelo Gomes, Silbene de Almeida e Ariovaldo que estavam a trabalhar com uma comunidade Nambikwara. Pouco tempo antes, Vincent tinha comprado uma câmara VHS e já tinha registado um ritual de iniciação dos Krahô em que o filho Pedro tinha participado, mas ainda não conseguira exhibir as filmagens para aquele povo. Nos Nambikwara, ele começou a filmar o ritual de iniciação feminino, a festa da moça, e a mostrar-lhes de imediato as imagens resultantes. O vídeo foi rapidamente apropriado pelos indígenas, nomeadamente pela liderança, o capitão Pedro. Como Vincent explica: “Ele acabou nos levando pros lugares, falando, discursando. Não queria nem saber se eu tava entendendo. (...) Mas como eles iam assistir, na verdade eles tavam fazendo pra eles. Ele sabia que eu não tava entendendo. Fora o gestual.”¹⁵

Ao assistirem às filmagens da festa, os Nambikwara ficaram desagradados com a sua imagem e decidiram refazer o ritual sem o excesso de roupa (como camisas e calças, mas mantendo a calcinha ou a bermuda) e recuperando as pinturas e adornos do seu povo. No filme, esta resolução parece ser imediata, mas, segundo Julia Pascalli, atriz, dançarina e professora universitária que também estava na aldeia, a reação inicial foi de circunspeção e só algumas pessoas falaram. Contudo, ela e os restantes não indígenas sentiram que algo estava errado e durante esse dia os Nambikwara começaram a discutir a questão entre si até exigirem voltar a filmar o mesmo ritual. Por fim, num momento catártico, quando estavam a tomar banho após a festa, os Nambikwara decidiram retomar o ritual de furação da orelha que já não realizavam há

¹⁵ Entrevista a Vincent Carelli, 15 de setembro de 2015.

20 anos. Segundo a voz *off* do filme: “Cada índio exigiu que a imagem da sua furação fosse registrada.” Perante este efeito profundamente transformador da câmara, Vincent decidiu centrar o seu trabalho indigenista neste projeto: “Aí, *A Festa da Moça* bagunçou e eu falei ‘Ó, quero sair [do projeto do CEDI] e quero fazer só isso’. O Beto ainda tentou me convencer ‘Não, é muito difícil carreira solo, você vai ver e tal’. Mas eu falei ‘Não, deixa, que eu sei o que eu tô fazendo’.”¹⁶

As imagens foram editadas um ano mais tarde e resultaram no filme *A Festa da Moça* (1997). Os montadores Valdir Afonso, Antonio Jordão e Cleiton Capelossi não estavam familiarizados com a temática indígena e a sua experiência principal era com vídeos institucionais. Através de um contacto do primeiro, eles conseguiram uma ilha de edição emprestada da TV dos Trabalhadores, que pertence ao Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. Nessa altura, Vincent ainda tinha poucos conhecimentos sobre cinema (nem sequer conhecia o trabalho de Jean Rouch, como ele frequentemente relembra) e a montagem foi um processo difícil porque o lugar era longe e só podiam utiliza-lo entre às dez da noite e as seis da manhã.

Em termos formais, *A Festa da Moça* possui algumas influências da reportagem televisiva, especialmente no início quando uma voz *off* faz uma contextualização etnográfica dos Nambikwara. É, contudo, importante sublinhar que não existia financiamento para regressar à aldeia e traduzir as falas em língua nativa e, portanto, a narração ficou restrita ao discurso do locutor e a alguns diálogos enunciados pelos Nambikwara em português. Apesar destas restrições e limitações, o filme vai sendo progressivamente invadido pela agência, espontaneidade e humor dos indígenas de um modo que era e é invulgar ver na televisão ou mesmo no cinema. O documentário foi exibido em diversos festivais e mostras onde ganhou prémios¹⁷ e iniciou o processo de reconhecimento e de captação de fundos do VNA.

A Festa da Moça tem origem num dispositivo que é central para o projeto político e cinematográfico do VNA: assistir à sua própria imagem provoca uma

¹⁶ Entrevista a Vincent Carelli, 15 de setembro de 2015.

¹⁷ Prémio Sol de Ouro, 8º Festival Rio Cine, Brasil, 1992; Terceiro Prémio, 9º Videobrasil, São Paulo, Brasil, 1992; Prémio no Latin American Video Festival, NY, EUA, 1992; Prémio no IV Festival de los Pueblos Indígenas, Peru, 1992; Prémio em Vídeo e Televisão, VIII Festival del Cine Latino Americano, Trieste, Itália, 1993.

discussão interna sobre o seu presente e futuro cultural.¹⁸ Este efeito de espelho pode ser compreendido através de três perspectivas. Num primeiro momento, podemos analisar este efeito como parte de um processo de construção de etnicidade. No seguimento do trabalho de Frederick Barth (1969), Sylvia Caiuby Novaes (1997 [1990]) advogou que quando um grupo entra em contacto com outro, não só identifica as diferenças que os separa, mas também cria, nesse processo, uma imagem de si próprio. Estas imagens são múltiplas devido às interações dinâmicas com grupos distintos e originam um “jogo de espelhos” que, como num caleidoscópio, vai construindo diversos padrões dependendo do ponto de vista. Além disso, o outro pode ser o próprio grupo num tempo ou espaço diferente. No caso em análise, parece ter existido um curto-circuito entre a imagem que o grupo tinha construído de si através de diversas interações com outros grupos no passado e aquela a que assistiram na televisão.

Não é, contudo, claro porque optaram pela reconstrução da primeira imagem e para quem a produziram. Por um lado, durante a furação da orelha, um Nambikwara explica que “(...) se você não tem esse efeito na boca, no nariz, na orelha, a pessoa não vai acreditar. Vai falar: Você não é índio. Aí não tem jeito para comprovar. Índio tem que ser sempre índio.” Nesse sentido, podemos argumentar que o segundo ritual é direcionado para a sociedade colonial com o objetivo de comprovar, através de traços culturais diacríticos, que ainda são indígenas e têm direito à terra. Isto é, trata-se de uma “performance de indianidade” (“performing indigeneity” [Graham e Penny 2014]) em que a cultura é objectificada (Handler 1988) ou colocada entre aspas (Cunha 2008) como instrumento de afirmação identitária perante acusações de “aculturação” (Sahlins 1997; Cesarino 2008).

Por outro lado, diversos etnólogos ameríndios têm vindo a argumentar que as comunidades ameríndias não assentam em normas, regras e hierarquias, mas em princípios estético-éticos de convivialidade (Overing 1991; Overing e Passes 2000). Por exemplo, segundo Cesar Gordon (2011), para os Xikrin, um grupo do tronco linguístico Jê como os Nambikwara, a produção ou obtenção de objetos, pessoas e comunidades belas (*mejx*) é um dos vetores mais importantes da ação individual e coletiva. Como é característico nas comunidades ameríndias, esta qualidade não é inerente às coisas, mas é construída através de relações, como aquelas que são mediadas por rituais. Por esta

¹⁸ Apesar de Vincent confessar que nunca mais viu um efeito tão rápido e catártico nas outras comunidades com que trabalhou.

razão,

(...) o ritual é precisamente o contexto em que os Xikrin se mostram e se fazem *belos* (por isso também, por exemplo, é que eles preferem sempre ser fotografados em trajes rituais, pois é quando se sentem apropriadamente apresentáveis). (...) Os rituais são momentos em que a própria sociedade mebêngôkre mostra-se como deve ser: bela, correta, boa. (Gordon 2011, 222, itálico no original)

Segundo esta perspectiva, é possível argumentar que a imagem (re)construída em *A Festa da Moça* não assenta só em expectativas ocidentais (o espectro da “aculturação”), mas também em valores ameríndios. Perante a imagem-espelho, os Nambikwara tomaram consciência não só de que a sua identidade não aparentava ser indígena segundo o *frame* da modernidade, mas também de que abandonaram uma preocupação estético-ética com as relações intrassociais. Seria importante regressar ao material bruto das filmagens e proceder à tradução das discussões na língua nativa que não foram realizadas na altura para aprofundar e esclarecer quais foram os fatores mais relevantes para reconstruir a festa.

Ademais, perante um espelho, não ensaiamos só o nosso ideal ou verificamos se estamos bem penteados, mas também fazemos caretas, brincamos e tentamos estilos novos. De um modo semelhante, os Nambikwara não (re)construíram apenas a imagem do ritual, mas também adaptaram este de propósito para a câmara, inventaram novas performances e realizaram brincadeiras num espírito de humor caracteristicamente ameríndio (Overing e Passes 2000). Como escreveu Vincent:

A presença da câmara criava ou instigava o fato que ela estava documentando. E é por esta razão que não somente as pessoas não tinham uma relação incômoda com a câmara, como também interagem com ela, muitas vezes se dirigindo explicitamente e diretamente a ela. A câmara não era um objeto transparente, ela era um dos atores em cena. (Carelli 2004, 22)

De um modo semelhante, Michel Foucault (1984) recorreu à ideia de espelho para explicar a diferença entre utopia e heterotopia. Um espelho é uma utopia porque a imagem não existe, é apenas um reflexo. Porém, aquele também é uma heterotopia (um outro lugar ou o lugar do outro) porque é um objeto real que permite a reinvenção de como um indivíduo ou coletivo se relaciona com a sua própria imagem. Em suma, o espelho não é só um instrumento para a construção angustiada da autoimagem, mas é

também um lugar de experimentação em que o eu se reinventa e se transforma num outro. Nesse sentido, a câmara é importante enquanto instrumento de revitalização cultural, mas também (ou principalmente) como catalisador de reflexão interna no sentido de equacionar novas formas de organização que permitam fazer frente à situação colonial. É a procura destes projetos de futuro que justificarão o filme seguinte do VNA.

2.2. *Pemp*: o projeto político-cultural dos Parkatêjê

Após *A Festa da Moça*, Vincent produziu o filme *Pemp* (1988) a partir das várias filmagens que realizara com os Parkatêjê que conhecera através da sua primeira mulher. O nome do documentário denomina um ritual de iniciação masculino que inclui um período de reclusão, após o qual ocorre uma celebração com corridas de toras e outros eventos públicos. Contudo, a obra centra-se principalmente no projeto de resistência, revitalização e reflexão cultural realizado por este povo que, encabeçado pela liderança Kokrenum, conseguira indemnizações avultadas dos megaprojetos que atravessaram as suas terras. Como Vincent explica:

O Kokrenum é um cara com quem eu tinha muita amizade e muito respeito, todo mundo estava embarcado no projeto dele. (...) Eles viraram índios ricos na época, e eu virei filmador deles! Me chamavam lá, me ligavam, eu saía de São Paulo e ia pra Marabá, filmava as festas e tudo o que eles me pediam. Foram várias relações assim, como o capitão Pedro da “Festa da Moça”. Só pintavam aqueles índios, aquelas lideranças, aquelas figuras realmente interessantes. E esses caras é que se apaixonavam pelo negócio, então era uma delícia! E eu meio que ficava um peão, um camera, e os caras assumiam mesmo a direção: tentavam as coisas, faziam as coisas, mobilizavam a comunidade e “vamos fazer isso”, e faziam festas, aumentavam a agenda... (Carelli *apud* Gonçalves 2012, 79)

O documentário narra a história dos Parkatêjê, mais conhecidos como Gavião, que vivem no sul do Pará, numa zona atravessada por vários megaprojetos capitalistas. Após 15 anos de encontros fugazes com os postos de atração do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), nos anos 1950, um dos líderes, Kokrenum decidiu estabelecer “contacto” com a sociedade colonial. Tal como em outras situações similares, este evento originou a propagação de diversos agentes patogénicos para os quais não possuíam defesa

imunológica e que quase dizimaram aquele povo. Os sobreviventes foram transferidos para uma região onde o SPI e depois a FUNAI os exploraram como mão de obra barata na coleta da castanha do Pará. A partir de certa altura, os Parkatêjê revoltaram-se contra esta situação, assumiram a titularidade da propriedade e expulsaram os funcionários da FUNAI. Após a independência, o líder Kokrenum conseguiu unir os três grupos tradicionalmente rivais e assegurar a sustentabilidade social e económica da comunidade. Nos anos 1970, a empresa Eletro-Norte começou a instalação da Linha de Transmissão de Energia Elétrica de Marabá a Rondão do Pará, que teria de atravessar o território dos Parkatêjê. A FUNAI propôs uma indemnização de 3 milhões de cruzeiros, mas aqueles embargaram as obras durante vários meses e conseguiram obter o pagamento de 47 milhões. Kokrenum utilizou este dinheiro para edificar uma aldeia circular típica das sociedades Jê, mas em que as casas foram construídas com cimento. Em 1984, a companhia Vale do Rio Doce iniciou a construção de uma ferrovia que, mais uma vez, teria de atravessar o território dos Gavião. Tendo em conta a dimensão e importância do Projeto Grande Carajás, Kokrenum conseguiu reivindicar uma indemnização de um milhão de dólares que foi depositada no banco. Na altura da realização do documentário, a comunidade vivia dos juros desta conta bancária.

Em suma, esta experiência foi importante para o desenvolvimento do projeto do VNA a dois níveis. Em primeiro lugar, enquanto exemplo de como uma comunidade indígena pode sobreviver ao embate colonizador e, através da auto-organização e de uma liderança carismática, reconstruir-se e enfrentar os desafios da relação com o colonialismo. Nesse sentido, os Parkatêjê, e especialmente Kokrenum, são corporalizados em filme e projetados para outras comunidades indígenas para servirem como modelo. Como veremos mais à frente, a aldeia Apiwtxa dos Ashaninka é outro protótipo de uma “aldeia que deu certo” (segundo a expressão de um dos colaboradores do VNA) e os seus filmes são exibidos em outras comunidades com propósitos similares. Kokrenum faleceu em 2017 e Vincent está a finalizar um filme sobre o seu projeto político-cultural e os desafios que a comunidade continua a enfrentar atualmente.

Em segundo lugar, apesar de não ser o foco principal, *Pemp* é o primeiro filme do VNA a refletir sobre a utilização da câmara no registo do património cultural, expressão utilizada na sinopse da obra. Como supramencionado, o povo tinha sido quase dizimado durante o período de “contacto” e, na altura das filmagens, a

comunidade procurava guardar o que se lembrava da sua cultura.¹⁹ Por exemplo, Kokrenum era um exímio cantor, mas o seu repertório estava limitado ao que se lembrava da infância. Como este explica em português no filme:

Nós quase acabamos. Por isso eu quero fazer bem direitinho... prá todo mundo aprender porque hoje não tem nenhum velho prá contar as coisas certas para o povo. Só eu explico um pouquinho porque eu vi uma parte. (...) Este filme aqui, vamos ver se a comunidade pode gravar... na cabeça para lembrar o tempo todo. Se alguém está interessado em cantar como eu, ele vê na televisão e diz: Eu sei como é que eu vou fazer, eu olho na televisão, eu faço.

Pemp também marca o início da colaboração de Tutu Nunes com o VNA. Na altura, ele trabalhava como *freelancer* e possuía experiência de montagem em diversos géneros, incluindo documentário, publicidade, vídeo institucional, televisão e jornalismo, apesar de preferir o primeiro. Devido ao relativo sucesso de *A Festa da Moça*, o CTI tinha conseguido adquirir uma ilha de edição linear através do financiamento da Fundação Guggenheim. Durante a montagem de *Pemp*, Tutu ficou fascinado com o trabalho e propôs que a ONG alugasse a ilha de edição a pessoas da sua rede de contactos durante uma semana por mês e que, com este dinheiro, pagasse o seu trabalho de edição em projetos do VNA nas três semanas restantes. Vincent aceitou e iniciou-se uma profícua troca de conhecimentos entre o montador, que desconhecia completamente o mundo indígena, e o realizador, que era um operador de câmara talentoso mas ainda não tinha aprendido a filmar de modo a conseguir construir um filme na edição. A partir de certa altura, o trabalho do VNA aumentou e Tutu passou a dedicar-se de um modo quase exclusivo ao projeto.

De qualquer modo, *Pemp* mantém uma linguagem tendencialmente televisiva, baseando-se numa narração em voz *off*, entrevistas em português e imagens de arquivo. As questões etnográficas, culturais e do quotidiano são secundárias. O principal tema é a resistência política, que é construída de um modo coeso segundo a história arquetípica do David e Golias – os Parkatêjê contra o Capital.

¹⁹ *Morayngava* (1997), de Regina Müller e Virgínia Valadão com o povo Assurini é outro exemplo de um filme em que o povo indígena lamenta que os antepassados não tenham registado o ritual de iniciação de um pajé que se encontrava, na altura da realização do filme, ameaçado.

2.3. *O Espírito da TV: políticas e ontologias da imagem*

Após *A Festa da Moça*, Vincent foi convidado a filmar vários rituais e eventos. A projeção de imagens da comunidade ou de outros grupos produzia sempre muita discussão interna, mas o desconhecimento das línguas nativas continuava a ser um obstáculo ao projeto. No final dos anos 1980, Vincent iniciou uma colaboração com a antropóloga Dominique Gallois, que trabalhava com os Wajãpi, no Amapá, desde o início da década e que, por isso, já dominava razoavelmente bem a língua daquele povo. Graças a esta colaboração, os filmes com os Wajãpi são os primeiros que não recorrem à voz *off* e em que os indígenas se apresentam a si mesmos na sua língua. Segundo Vincent,

(...) esta parceria é um ponto chave, não só onde eu faço filmes, mas o Vídeo nas Aldeias exige uma parceria. Por exemplo, no Kuikuro é com o [antropólogo] Carlos Fausto e a [antropóloga] Bruna Franchetto, gente que tem relações acumuladas, íntimas, com as pessoas [que são filmadas]. Isso aí é a grande condição para realmente rolar alguma coisa interessante. (Carelli 2009, 152-153)

Além disso, entre os Wajãpi, o VNA encontrou Waiwai²⁰, um líder local que, como o capitão Pedro nos Nambikwara e Kokrenum nos Parkatêjê, demonstrou ser um elemento curioso, interessado e que rapidamente compreendeu que o vídeo podia ser utilizado como instrumento político.

A primeira experiência dos Wajãpi com a produção cinematográfica ocorreu em 1989 para um documentário de Jeff O'Connor sobre a questão fundiária das terras indígenas. A participação daquele povo ocorreu através da mediação de Vincent e Gallois e estes propuseram que o pagamento da colaboração fosse a doação de uma câmara e televisão para a aldeia. Na opinião da antropóloga:

Desde aquele momento, os Waiãpi souberam usar a câmara como um canal de comunicação extremamente interessante. Eles queriam saber para que servia a câmara, e esses líderes aprenderam a falar para a câmara, sabendo que isso teria um impacto. (Gallois 2011, 15)

O Espírito da TV (1990) é o primeiro filme do VNA com este povo e ilustra

²⁰ Waiwai já tinha impressionado o antropólogo Alan Tormaid Campbell na década de 1970, como ele deixa registado no seu livro *Getting to Know Waiwai: An Amazonian Ethnography* (2002 [1995]).

como o cinema é apropriado para diversos fins políticos, mas também como a imagem adquiriu uma ontologia diferente entre os Wajãpi. Em primeiro lugar, o documentário mostra como a câmara é utilizada para comunicar com a sociedade colonial. Logo no início, Waiwai explica: “Agora, com a televisão, é fácil. Podemos gravar as imagens de todos para assistir. A televisão traz a pessoa e a sua fala.” Contudo, mais uma vez, existe uma dissensão interna sobre a imagem a construir para o exterior. Um jovem defende, numa perspetiva que poderíamos denominar de multicultural, que “[é] bom que os brancos nos vejam, para saberem que somos diferentes”. Porém, Waiwai parece preferir uma manipulação da imagem mais próxima da ideia de propaganda de guerra. Por exemplo, a certa altura, aquele líder defende que “[q]uando mostrar essas imagens, diga a eles... ‘esse pessoal é perigoso, matam quando bebem’” e, mais tarde, acrescenta: “Com essas imagens, os brancos vão ver que são muitas aldeias. Não é bom mostrar que somos poucos.” Nesse sentido, Waiwai parece enfatizar a ideia do cinema como um grito de guerra que não só indica que o povo inimigo está ali, mas também que são corajosos, beligerantes e numerosos. Porém, esse outro inimigo não é necessariamente o Estado-nação, a sociedade brasileira ou outras entidades mais ou menos abstratas e distantes. Naquela altura, os Wajãpi lutavam contra invasões de garimpeiros nas suas terras (Gallois e Carelli 1992) e, no filme, é possível constatar que o Outro ocidental e inimigo era compreendido através deste embate. Segundo esta perspetiva, Waiwai comenta: “Não quero que vejam as imagens da gente bêbado...senão os garimpeiros vão nos ver assim.”

De facto, a questão de aparecer bêbado é um dos temas de debate na construção da imagem para o exterior. Segundo Vincent (Carelli 2004), no primeiro filme realizado para o interior da comunidade, eles aparecem frequentemente bêbados porque a obra era sobre festas e, neste contexto, estar inebriado é uma atitude social e culturalmente valorizada. Por outro lado, quando o filme é direcionado à sociedade ocidental, Waiwai oscila, como vimos, entre considerar que aquelas imagens podem ser consideradas como um sinal de força ou de fraqueza. O filme resultante não faz uma opção e prefere mostrar o debate interno: “O que me pareceu interessante foi justamente mostrar como há uma discussão consciente se desenvolvendo em relação a auto-representação” (Carelli 2004, 26). De qualquer modo, por esta razão, um distribuidor canadiano

considerou que Vincent tinha desrespeitado os Wajãpi e recusou exibir o filme.²¹ Mesmo quando os indígenas discutem a sua autorrepresentação, os não indígenas continuam a sentir-se responsáveis pela sua tutela... Contudo, este ainda é um filme com a realização assinada por Vincent e Gallois. O tema da representação do consumo de álcool será revisitado mais tarde, em moldes ligeiramente diferentes, a propósito da cinematografia dos Mbya-Guarani.

Além disso, *O Espírito da TV* demonstra como o cinema é um instrumento para conhecer o mundo a dois níveis: aprendendo com as situações coloniais de outros povos indígenas e, assim, refletir sobre a sua, e estabelecendo relações de parentesco com aqueles. Por exemplo, em relação ao primeiro ponto, perante a história da exploração dos Gavião na coleta da castanha do Pará, os Wajãpi reconhecem uma experiência semelhante à sua quando ainda não tinham aprendido a negociar com os não indígenas e eram frequentemente ludibriados. Como Waiwai vaticina no filme: “Aqui também eles diziam que iam vender nossos produtos... mas roubavam no pagamento. Funai, garimpeiro, gateiro, madeireiro, é tudo igual... todos eles obedecem ao mesmo chefe.”

Em relação ao segundo ponto, *O Espírito da TV* demonstra como os Wajãpi estabeleceram relações de parentesco/afinidade com outros povos a partir das imagens que observam no écran (ou recorrendo ao neologismo pertinente cunhado por Faye Ginsburg [2011 (1998)], “videoparentesco”). Nalguns casos, esta relação é construída através da proximidade linguística: “Esses Kayapó [do tronco linguístico Jê] são outros, não entendemos a sua fala. Mas ficamos felizes de ouvir os Guarani [do tronco macro linguístico Tupi, como os Wajãpi]... e de saber que temos parentes por lá.” Noutros casos, de um modo não coincidente com o anterior, a afinidade é avaliada através do corpo e adornos corporais: “Eu vi os Kaiapó, eles têm a mesma pele... é só o lábio que é diferente.” Por outro lado, para Waiwai todos são parentes porque segundo a cosmologia etnocêntrica dos Wajãpi, tal como de outros ameríndios (Lévi-Strauss 1973 [1952]), aquele povo criou toda a humanidade. Assim, através da imagem, a cosmologia dos Wajãpi é reconstruída e expandida segundo a sua própria estrutura (Sahlins 1985). Por exemplo, após ver imagens dos Nambikwara, Waiwai explica que os elementos daquele povo “(...) nasceram do jacamim... é por isso que gostam de furar o nariz. Eles são cria dos Waiãpi, por isso não são agressivos. Os Waiãpi criaram todos os índios...

²¹ Mesmo assim, o filme foi bastante premiado em festivais e foi exibido na televisão no Brasil (TV Cultura e Funtelpa) e a nível internacional (Canal +).

criaram também os brasileiros.”

Em terceiro lugar, *O Espírito da TV*, tal como o título indicia, apresenta dados que permitem argumentar que a ontologia da imagem para os Wajãpi é diferente da dos modernos. Segundo Gallois e Carelli (1992), aquele povo distingue entre duas formas de representação: cópia – que não contém elementos vitais do ser representado; e retrato (*ra'anga*) – que representa a pessoa, incluindo o seu princípio vital (*ã*). A imagem cinematográfica foi entendida como fazendo parte da segunda categoria e, nesse sentido, suscitou precauções em relação aos perigos da presença do Outro, nomeadamente de certos rituais, e às ameaças que a captura da sua imagem configuram para o seu *ã*. Além disso, certos fenómenos visuais relacionados com a tecnologia vídeo (como o lampejo ao ligar e desligar a televisão e a oscilação entre a imagem a cores e a preto e branco devido a um mau contacto dos cabos) também foram percebidos como atividades xamânicas exercidas pelos povos parentes.²² Por exemplo, no filme, de manhã, um dos Wajãpi relata que teve uma noite atribulada devido às imagens que observara no dia anterior:

Eu fui dormir tarde e os espíritos quase me mataram. Quando acordei no meio da noite, me senti fraco. As substâncias dos espíritos talvez vieram pela TV. Eles foram chamados pelo som do maracá [das imagens de um ritual Guarani Kaiowá]. Se eu dormisse de novo, voltariam para me matar.

Contudo, mais uma vez, estas questões não são dogmáticas e o filme ilustra a discussão interna que elas suscitam. Em relação ao mesmo ritual Guarani Kaiowá, Waiwai defende que “[e]les não vão nos agredir. Porque parentes fariam isso? São parentes, falam a mesma língua. Se fossem inimigos, não entenderíamos nada.”

Por fim, quase no final do filme e refletindo sobre o fim do mundo, Waiwai já se transformou em imagem e aparece a discursar na televisão: “Quando os brancos tiverem extraído todo o ouro da terra... quem sabe, tudo vai desmoronar. A floresta será recoberta pelo dilúvio.” Em contraplano, num ponto de vista ligeiramente acima da televisão, o *Espírito da TV* mostra a audiência Wajãpi a assistir ao discurso gravado de Waiwai. Ele já é imagem e ele também já é memória, fechando a linha narrativa do filme que se tinha iniciado com as suas palavras: “Quando eu morrer, meus netos me

²² Além das questões xamânicas, a imagem também encontra ressonâncias em termos culturais mais abrangentes. Segundo Gallois e Carelli (1992), os Wajãpi baixavam o olhar quando viam a sua imagem do mesmo modo que antes sentiam afronta e vergonha quando ouviam o seu nome mencionado.

verão na televisão. Eu não tive as imagens dos meus avós. Agora os jovens verão os velhos na TV, para aprender.”

Segredos da Mata (1998) é um filme Wajãpi posterior que inclui alguns dados adicionais sobre os perigos da imagem. Segundo Gallois (2011), os jovens costumavam ver filmes de ficção quando iam à cidade e começaram a se interessar em produzir uma obra não documental. Além disso, eles gostavam principalmente de ver filmes sobre monstros, como o *Alien* (1979), e reclamavam que a antropóloga não lhes tinha explicado que os não indígenas também conheciam estes espíritos. Assim, os Wajãpi decidiram realizar uma obra cinematográfica sobre os monstros que conheciam e que era uma “(...) mensagem (...) para os não índios. Eles queriam mostrar para fora o que consideram importante. Ou seja, mostrar para nós que a floresta não é só aquilo que a gente vê e que as florestas têm outra realidade que é a existência desses monstros” (Gallois 2011, 13). Ao longo de três anos, jovens e velhos discutiram quais as histórias (relatadas por outros e, portanto, não mitos) que continham os seres que eram menos perigosos de representar. Após chegarem a acordo, um dos narradores supervisionou em São Paulo a construção das máscaras e figurinos, mas estes não foram aprovados quando chegaram à aldeia e tiveram de ser refeitos. A edição também foi um processo longo. Durante ano e meio, Gallois e Vincent circularam entre a sede do VNA e a aldeia até obterem uma montagem aprovada. Além da versão interna com uma duração de hora e meia, os Wajãpi também autorizaram uma montagem de 37 minutos para o exterior.

Apesar da discussão interna com o objetivo de escolher os monstros menos perigosos, uma orientanda de doutoramento de Gallois, Sílvia Pizzolante Pellegrino, encontrou sequelas desta experiência alguns anos mais tarde quando realizou trabalho de campo na aldeia. Segundo um dos informantes da antropóloga, o Wajãpi que tinha representado um dos monstros tinha ficado doente e perdido todo o seu cabelo:

(...) o pessoal fala porque ele não deveria imitar o dono do morcego porque ainda o espírito dele tá vivo, então o espírito fez mal pra ele, por isso não gostamos de fazer filme assim, só filme da pessoa contada, que briga com outro índio, não pra imitar assim, bicho, usar máscara assim, porque ainda existe. Morreu, mas ainda tá vivo, vendo pessoa, lá na floresta, por isso não pode fazer filme assim... até agora tá doente, de vez em quando cai cabelo dele, já cresceu um pouco o cabelo... a gente falou, nós fizemos antes

reunião pra fazer filme, o pajé ficar perto de você pra não fazer mal... mas sozinho... qualquer pessoa não pode fazer, quem sabe... pajé pode fazer filme de bicho, porque se defende. Nós, qualquer pessoa não vê quando ele chega, não vê onde tá. (informante Japaropi *apud* Pellegrino 2008, 67)

Pellegrino também acompanhou a construção do sítio de internet deste povo²³ e as discussões sobre os riscos de utilizar imagens naquela plataforma ou noutras situações. Estes perigos existem a três níveis. Em primeiro lugar, como supramencionado, uma fotografia é uma cópia que inclui o princípio vital (*ã*) da pessoa e, nesse sentido, o excesso de captura de imagens pode levar ao enfraquecimento do *ã*. Além disso, é importante controlar a circulação das fotografias porque elas podem ser utilizadas em feitiçarias ou também debilitarem o *ã* se forem transportadas para muito longe do corpo. Por fim, em estrita relação com o ponto anterior, é mais seguro ser fotografado em conjunto com outros porque se a imagem for levada e abandonada num lugar distante, como num arquivo, as pessoas representadas ficarão acompanhadas.

De qualquer modo, apesar das especificidades ontológicas da imagem na metafísica Waiãpi é importante não estabelecer uma oposição dicotômica e dogmática com a sociedade ocidental. A relação indexical da imagem de base fotográfica origina uma tensão ontológica que atravessa culturas (MacDougall 2006). Assim, a despeito de alguns discursos da modernidade considerarem que a imagem é apenas uma representação do objeto (Nichols 1991), nas últimas décadas vários autores têm advogado a recuperação da “magia” da imagem que é capaz de corporalizar o objeto fotografado (Bazin 2005 [1967]; Barthes 2012 [1980]; Pinney 2011). Nesse sentido, W. J. Mitchell (2006) argumenta que a vida social das imagens possui uma “dupla consciência” em que as pessoas oscilam entre um animismo *naif* e um materialismo extremista. Por exemplo, o autor sugere que qualquer pessoa, mesmo a mais cética, se sentiria incomodada se lhe fosse pedido que furasse os olhos de uma fotografia da sua mãe. Isto é, como Roland Barthes (2012 [1980]: 13) adverte, “(...) uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (...) Dir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente (...)”. Em suma, os filmes nunca são só uma representação, são também uma presença e, assim, podemos até argumentar que a

²³ Sítio da internet da associação *Apina – Conselho das aldeias Wajãpi*: <http://www.apina.org.br/>, consultado a 21 de junho de 2018.

produção daqueles é uma atividade xamânica (ver capítulo 9).

2.4. *A Arca dos Zo'é: a circulação de imagens, pessoas e afetos*

Como supramencionado, além de fomentar a reflexão interna através da imagem-espelho, o VNA projeta filmagens realizadas com outros povos ameríndios no sentido de promover a comparação e a aprendizagem de outras situações etnográficas e coloniais e proporcionar a construção de um movimento pan-indígena. De facto, a ideia de corporalização e circulação de imagens de lugares e pessoas distantes está presente desde o início do cinema. Logo a seguir às primeiras exibições em Paris, os irmãos Lumière enviaram operadores de câmara para diversos pontos do globo para exibirem filmagens de outras geografias e registarem novas imagens (Barnouw 1993 [1974]).²⁴ Nos anos 1930 e 1940, no Reino Unido, John Grierson divulgou o género documental com o objetivo, entre outros, de os habitantes daquele Estado conhecerem os diferentes lugares do Império e, assim, construírem uma relação afetiva com essa comunidade imaginada (Winston *et al.* 2016). No contexto da utilização do cinema por e para movimentos indígenas é de realçar o trabalho de Andrea Tonacci (1944-2016), cineasta italiano radicado no Brasil, que, na década de 1970, filmou os discursos políticos de vários povos autóctones do continente americano no sentido de construir uma rede cultural em que fosse possível o intercâmbio de experiências, conhecimentos, políticas, etc. Infelizmente, este trabalho não teve o impacto desejado devido aos custos associados ao uso da película e à ênfase na palavra que, mesmo quando traduzida para as línguas coloniais, como o português, era apenas compreendida e lida por um número muito reduzido. Mesmo assim, Tonacci criou a ONG InterPovos com o intuito de desenvolver este projeto e chegou a redigir uma proposta com Vincent no sentido de obter financiamento da Fundação Guggenheim. Com o aparecimento das câmaras de vídeo VHS, Vincent decidiu resgatar a ideia como parte do projeto VNA (Carelli 2004).

A ideia de troca de imagens entre povos indígenas consolidou-se com os Wajãpi nos anos 1990, quando o VNA instalou cinco videotecas em cinco das 24 aldeias para “(...) atender a curiosidade deles, que queriam conhecer outros mundos, conhecer a

²⁴ Os operadores começavam por mostrar as imagens dos locais onde estavam a realizar a exibição no sentido de comprovarem a relação ontológica do instrumento com o real e porque as pessoas gostavam de se ver e de observar os locais que já conheciam (Barnouw 1993 [1974]).

cidade (...)” (Gallois 2011, 15). Eventualmente, a ideia de se inteirar de outros povos através da imagem originou o desejo de os visitar. O filme *A Arca dos Zo'é* (1993) é um registo deste primeiro encontro presencial entre os Wajãpi e os recém-“contactados” Zo'é.

Em 1987, a FUNAI estabeleceu “contacto” com os Zo'é, um outro povo do tronco linguístico Tupi, e Gallois, dois anos depois, estendeu a sua pesquisa a este grupo. Durante o processo, foi filmando as duas comunidades, mostrando as filmagens de uns aos outros e transmitindo informação oral: “Eu levava imagens dos Waiãpi e filmava os Zo'é. Assim, eles aprenderam a se conhecer através da imagem, dos vídeos e da música, escutavam as músicas uns dos outros” (Gallois 2011, 11). Eventualmente, ambos os grupos quiseram se encontrar e, em 1992, os Wajãpi visitaram os Zo'é.²⁵ O encontro foi registado por Vincent, mas também pelo cineasta indígena Kasiripinã Waiãpi que, entretanto, tinha adquirido formação em operação de câmara. Este produziu um filme que, segundo Gallois (2011), é mais extenso e bastante diferente por se ter concentrado no encontro da sua esposa com as mulheres do outro povo. Quatro anos depois, os Zo'é visitaram os Wajãpi.

A Arca dos Zo'é é construído através da montagem paralela entre a viagem de Waiwai e Kasiripinã e a narração posterior da experiência daquele para os Wajãpi que ficaram na aldeia. O documentário possui três aspetos pertinentes para esta tese. Em primeiro lugar, é de destacar o “choque cultural” que Waiwai experienciou. Como este relata no início:

Eles são diferentes porque andam nus mas a cor da pele deles é igual a nossa. Não tem problema, eles são assim mesmo. Dos homens, eu não tive vergonha, mas das mulheres sim, porque aqui não é assim. Lá, elas andam peladas pra cima e pra baixo. É o costume deles e eu me acostumei. Fui dormir com vergonha e acordei sem vergonha.

Num momento posterior no filme, Waiwai explica a um dos Zo'é que antigamente os Wajãpi também não usavam roupa, mas que agora têm vergonha de serem ridicularizados pelos não indígenas quando vão à cidade.

Além do choque cultural inicial, *A Arca dos Zo'é* mostra a curiosidade dos dois

²⁵ Um ano depois, o VNA realizou uma experiência semelhante entre os Parkatêjê e os Krahô (ambos do tronco linguístico Jê) que originou o filme *Eu Já Fui Seu Irmão* (1993).

povos pelo modo de vida do outro. Nesse sentido, em vez de uma “antropologia reversa” (Wagner 1981) poderíamos argumentar que estamos perante uma “antropologia transversal”. A comunicação entre os dois povos é estabelecida através de algumas afinidades linguísticas, mas também pelo corpo, tanto a nível da linguagem gestual como pelo toque, que é constante, principalmente no início. Através destes recursos, ao longo dos 22 minutos do filme, os Zo’é vão explicando aspetos da sua cultura, como, por exemplo, o processo de fabrico das redes de dormir e que a casca de uma determinada árvore serve para as mulheres terem filhos (Waiwai decide levar uma porção para a sua aldeia). Nalguns momentos, podemos quase entrever uma antropologia “pré-moderna” em que os “nativos” são considerados como exemplo dos antepassados dos povos que os estudam. Por exemplo, apontando para as imagens dos Zo’é que são exibidas num televisor na aldeia Wajãpi, Waiwai explica: “Eles não usam prato, só cuia, como nossos antigos. Nós é que mudamos, depois de conhecer os brancos. Olhem as panelas deles! São idênticas às do tempo do nosso criador.”

Porém, é perigoso e limitado analisar esta atitude exclusivamente através de um paralelismo com uma epistemologia da modernidade e talvez seja mais útil compreender aquela como inerente ao sistema de trocas (de elementos materiais e imateriais) entre diversas comunidades ameríndias que viviam num território extenso e em que, segundo Gallois (2007), os Wajãpi se inseriam antes da colonização. Assim, Waiwai leva para a sua aldeia um remédio dos Zo’é para fazer filhos, mas também ensina àqueles um preparado que ajuda a encontrar antas na mata. De um modo paralelo, os Zo’é oferecem flechas e comidas para os visitantes e pedem, em momentos diversos, que eles tragam, na visita seguinte, calções, uma tanga vermelha, uma muda de banana, penas de mutum, etc. A troca de conhecimentos também ocorre a nível de questões geopolíticas e, recorrendo a imagens televisivas, os Wajãpi alertam os “recém-contactados” Zo’é para os perigos dos garimpeiros e das vacinas. Após esta troca de informação, um dos Zo’é explica para os restantes: “Ele [Waiwai] diz que nós temos que cuidar dos rios e se os brancos vierem, eles vão trazer doença. Aí nós vamos beber água suja e morrer.” Em suma, assim como o encontro com a imagem cinematográfica, o encontro com outros povos origina um conjunto múltiplo e inesperado de reações compreendidas segundo as cosmologias nativas e da modernidade.

Por outro lado, esta experiência também revela os problemas da construção de um movimento pan-indígena. Em primeiro lugar, naquela altura, mas ainda hoje, era

muito difícil em termos logísticos e financeiros promover o encontro de povos indígenas que viviam num território continental extenso e, frequentemente, em locais remotos e de acesso complicado. Além disso, quando as reuniões ocorrem, só é possível transportar um número reduzido de pessoas, amiúde os caciques ou elementos com poder paralelo (por vezes, conflituante com aqueles), como professores e cineastas. Por fim, apesar das generalizações que é possível construir sobre o mundo ameríndio, cada povo (e comunidade) indígena possui especificidades ontológicas, cosmológicas e históricas que tornam difícil estabelecer uma arena e agenda comuns. Assim, o VNA começou a compreender as limitações do panindigenismo idealizado nos anos 1980 e 1990 (Ramos 1998), isto é, que “(...) o indigenismo não ia se resolver pelo panindigenismo (...) Que na realidade brasileira, cada comunidade é um povo, é um centro de luta, e é ali que eles têm que resolver tomar o pulso da coisa (...)” (Carelli *apud* Gonçalves 2012, 94).

2.5. *Antropofagia Visual: um cinema selvagem*

O trabalho do VNA com o povo Enawenê-nawê foi marcante, apesar de ser mais difícil identificar os vetores que influenciaram o projeto. É possível, contudo, argumentar que, enquanto os povos supramencionados reconheceram na câmara um instrumento da modernidade e a utilizaram principalmente dentro desta mentalidade (afirmação identitária, comunicação entre povos e com a sociedade ocidental, registo de traços culturais que se encontravam ameaçados), os Enawenê-nawê, recém-“contactados” e durante muito tempo resguardados da sociedade colonial pelo padre Vicente Cañas, encontraram no cinema um interesse principalmente performático e lúdico. Nesse sentido, parafraseando o título e conteúdo do livro *Pensamento Selvagem*, de Claude Lévi-Strauss (1975 [1962]), o filme *Antropofagia Visual* (1995) realizado com os Enawenê-nawê pode ser considerado um “cinema selvagem”²⁶ ou a apropriação selvagem, isto é, fora da modernidade, do cinema. Como Vincent explica neste trabalho:

A gente já levou o vídeo para várias comunidades indígenas. Mas, embora o entusiasmo seja sempre o mesmo, as reações são diferenciadas

²⁶ Numa perspetiva relativamente diferente, mas também recorrendo ao texto de Lévi-Strauss, ver artigo “Cineastas indígenas e pensamento selvagem”, de Ruben Caixeta de Queiroz (2008).

evidentemente. Tem povos muito curiosos em relação aos outros. Tem povos que preferem se ver. Tem povos mais reservados. E tem povos muito extrovertidos. Os Enawenê-nawê são inéditos! Eles são os mais extrovertidos que eu jamais tenho encontrado. Eles são os mais exibidos que eu conheço sem dúvida nenhuma.

No final dos anos 1980, o VNA conseguiu visitar a aldeia Enawenê-nawê através da mediação do jornalista e documentarista Altair Paixão que, na altura, namorava uma colaboradora da Operação Amazônia Nativa (OPAN), que atuava com aquele povo. Naquela época, os Enawenê-nawê eram célebres no mundo da antropologia porque tinham sido resguardados da sociedade nacional e possuíam algumas idiossincrasias, como não consumirem água e carne de caça. Segundo Paixão, ele e Virgínia foram os “décimos quintos brancos” a entrar na aldeia e a experiência foi impactante: “Aí começou o fascínio todo, todas as histórias assim. É o grupo que a Virgínia pirava, eu pirava, nossa que é isso? Que planeta é esse, né?”²⁷

Na primeira viagem, os Enawenê-nawê casaram Virgínia com um dos velhos pajés da aldeia, Otaina, e quando o Vincent os visitou, casaram-no com a mulher daquele. Por fim, quando Virgínia e Vincent levaram os seus filhos, Rita e Pedro, estes foram acolhidos como filhos de Otaina e sua mulher. Segundo Rita, “(...) o Otaina era uma coisa linda. Todo o dia de madrugada, quando começava a esfriar, ele vinha botar brasinha em baixo da minha rede, da rede da minha mãe. Eles tinham realmente um carinho, uma relação muito forte. Era uma pessoa muito especial.”²⁸

A experiência com os Enawenê-nawê foi marcante para ambas as partes, como alguns episódios um pouco anedóticos ilustram. A organização da aldeia é circular e, durante um período do ritual *Yaõkwá*, as mulheres não podem andar no pátio central. Um dia, Rita, ainda menina, decidiu que ia atravessar aquele espaço porque (talvez numa racionalização realizada *a posteriori*) possuía uma visão muito negativa do mundo feminino indígena que considerava cheia de responsabilidades e trabalho enquanto os meninos eram mais livres. Quando ela começou a caminhar, Virgínia ficou estarecida e todos ficaram expectados. A mãe indígena deu a volta ao pátio e foi esperá-la do outro lado. Quando Rita chegou, cheirou-a e disse para os restantes que ela ainda não tinha menstruado e que, por isso, não era realmente uma mulher e não tinha

²⁷ Entrevista a Altair Paixão, 8 de outubro de 2015.

²⁸ Entrevista a Rita Carelli, 26 de abril de 2016.

conspurcado o pátio. A aldeia discutiu e decidiram que não a iam punir e que ela seria criada como homem. A partir daí, Rita foi educada como menino e partilhou das suas atividades, como nadar no rio, brincar com arco e flecha, etc. Contudo, quando regressou com 11 anos, apaixonou-se por um menino que, para complicar ainda mais, era seu irmão de criação e, portanto, interdito. Decidida a conquistá-lo, Rita tentou reaproximar-se do mundo das mulheres para voltar a ser aceite como menina. Porém, ela não tinha anteriormente aprendido a realizar os trabalhos femininos e, por isso, estava sempre a cometer erros. Segundo Rita, ela virou a “palhaça da aldeia”, provocando o riso constante dos Enawenê-nawê.

Como referido anteriormente, este povo realiza anualmente o ritual *Yaõkwá*, que dura sete meses e é extremamente complexo. Durante nove anos, o VNA, especialmente Virgínia, Vincent e Paixão passaram temporadas extensas na aldeia a registar o ritual que, após um período também prolongado de edição nas mãos de Tutu Nunes, deu origem ao documentário *Yãkwa, o Banquete dos Espíritos* (1995). Uma dificuldade acrescida nesta última etapa está relacionada com a proibição dos Enawenê-nawê de utilizarem imagens de pessoas que tinham entretanto morrido. Perante a ausência de um interlocutor que dominasse as duas línguas e de estudos etnográficos prévios, o processo de produção e montagem pode ser considerado, essencialmente, um projeto de pesquisa antropológica – uma disciplina que, quanto muito, é um ponto de partida do VNA e não um ponto de chegada. De facto, o documentário, com a realização assinada por Virgínia, é mais clássico em termos etnográficos do que as obras até agora analisadas e foi premiado em diversos festivais, nomeadamente na 20ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), em 1996, com o Prémio Pierre Verger de Vídeo Etnográfico.

Uma década depois, o VNA foi contratado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para realizar o documentário de registo do mesmo ritual enquanto património imaterial.²⁹ O filme resultante, *Yaõkwá, um Patrimônio Ameaçado* (2009), é assinado por Vincent e Fausto Campoli, um dos principais interlocutores da OPAN, e possui fotografia do primeiro, de Paixão e de Tiago Campos Tôrres. Este trabalho mostra um momento histórico muito diferente para os Enawenê-nawê. No início deste século, o Governo brasileiro começou um programa

²⁹ Registado no Livro de Registo de Celebrações em 2010 e adicionado, no ano seguinte, à Lista da UNESCO do Património Cultural Imaterial da Humanidade com Necessidade Urgente de Salvaguarda.

de construção de barragens que prejudicou o curso do rio onde aquele povo pescava grandes quantidades de peixe, um elemento central no ritual *Yaðkwá*. A OPAN recorreu ao instrumento do patrimônio imaterial com o objetivo de alertar para o problema e bloquear aquela decisão, mas sem sucesso. No filme, num momento frio e agonizante, um caminhão contratado pela FUNAI despeja uma elevada quantidade de peixe de cativeiro para os Enawenê-nawê realizarem o ritual. Esta sequência foi muito criticada pela Superintendência do IPHAN do Mato Grosso que tinha contratado o VNA com a expectativa que este utilizasse o seu arquivo para uma reconstrução idealizada do ritual. Mais uma vez, Vincent bateu o pé e recusou essa abordagem. Tiago também me contou que nesta viagem encontrou uma ansiedade maior por parte dos Enawenê-nawê em registrar a sua cultura. Hoje em dia, depois do embate com o capitalismo e, principalmente, com a experiência de negociação com as empresas construtoras de barragens, a relação com a sociedade ocidental é menos amistosa. Quando Rita Carelli regressou à aldeia vinte anos depois, não foi imediatamente reconhecida e foi recebida com outros não indígenas de um modo quase burocrático: o que vocês querem e o que dão em troca?

Antropofagia Visual (1995) tem origem na primeira fase de colaboração e, como anteriormente mencionado, é mais exemplificativo de um possível “cinema selvagem”. O filme intercala várias experiências dos Enawenê-nawê com a câmara de filmar e algumas cenas de Virgínia e Vincent a explicarem e a refletirem sobre este trabalho. Num primeiro momento, os Enawenê-nawê quiseram se ver e realizaram várias performances jocosas com o objetivo de provocar o riso quando as imagens fossem projetadas na aldeia. Uma sequência com cortes rápidos mostra os homens a retirarem o estojo peniano e a exibirem o pênis ostensivamente para a câmara, por vezes também as nádegas e o ânus, ou a simularem atos sexuais. Todos estes episódios são acompanhados de muito riso. Virgínia elucida em *off*: “Este gesto que acabaram de ver não tem a conotação agressiva que teria em nossa sociedade. (...) Sexo não é pecado para os adultos, nem mistério para as crianças.” Por outro lado, as mulheres parecem mais resguardadas e envergonhadas. Uma delas pede, num dos poucos planos com legendas, que só mostrem a sua imagem para os não indígenas.

Num segundo momento, os Enawenê-nawê quiseram ver imagens de outros povos. Esta experiência originou reações diversas. Paixão contou-me que quando assistiram à série de televisão *Xingu* (1985), eles ficaram muito impressionados com o

líder indígena Mebêngôkre (Kayapó) Raoni Metuktire e que o visionamento originou discussões interessantes. Por outro lado, as filmagens de Vincent com os Nambikwara não lhes despertaram interesse porque eles costumavam assaltar os seus acampamentos e desprezavam-nos. Contudo, com o passar dos anos, os Enawenê-nawê começaram a compreender que a luta dos Nambikwara era a mesma que a deles e estes acabaram por ser convidados a visitar a aldeia.

O VNA também exibiu filmes de ficção, como o *Dances with Wolves* (1990). Quando assistiram a *Avaeté, Semente da Vingança* (1984), de Zelito Viana, sobre o massacre dos Cinta Larga, os Enawenê-nawê não compreenderam como um dos atores indígenas, que eles conheciam e estava vivo, podia ter morrido no filme. A partir da discussão desta situação, eles compreenderam a diferença entre documentário e ficção³⁰ e decidiram realizar uma obra sobre dois garimpeiros que tinham assassinado por terem invadido o seu território. Assim, a parte final de *Antropofagia Visual* é constituída por um *making of*, durante o qual demonstram que os não indígenas começaram por orientar a realização, mas foram rapidamente suplantados pela ação dos Enawenê-nawê, e a curta-metragem resultante desta experiência em que os atores não indígenas representam os garimpeiros que são mortos com flechas e exibidos de um modo relativamente gráfico.

O filme foi e é controverso. Na altura, um académico da New York University chegou a pedir a Vincent para o não mostrar ao mundo ocidental porque iria destruir a reputação dele e do VNA.³¹ O filme é incómodo porque é selvagem, isto é, existe fora da modernidade. Num primeiro momento, os Enawenê-nawê, povo recém-“contactado”, parecem se adequar ao imaginário romântico do índio inocente. Mesmo as brincadeiras sexuais, apesar de poderem importunar alguns, são passíveis de serem interpretadas como jogos de crianças, uma categoria sob a qual os indígenas estiveram subjugados durante séculos, inclusive a nível legislativo. Contudo, a sequência final demonstra que eles não são nem inocentes, nem crianças. Mas, naquele momento, já convivemos vários minutos com os Enawenê-nawê e não os conseguimos conciliar com o

³⁰ Esta argumentação de Virgínia não é totalmente convincente. Em cenas anteriores de *Antropofagia Visual*, os Enawenê-nawê encenaram para a câmara um ataque dos Cinta Larga em que eles fingiram que estavam mortos. Ou seja, a noção de performatizar a morte já existia naquele povo e, por isso, a utilização deste dispositivo no cinema não devia ser de difícil transposição.

³¹ De certo modo, esta reação é paralela à que Marcel Griaulle teve perante a primeira exibição do filme *Les Maîtres Fous* (1955) realizado pelo seu antigo orientando de doutoramento, Jean Rouch (Henley 2010).

imaginário oposto em que os indígenas são classificados como bárbaros e desumanos. No final do filme, estamos fora do diagrama esquemático que a modernidade desenhou para os indígenas: a inocência ou a barbárie. A obra obriga-nos a ir para além do mapa que tínhamos como seguro.

Além disso, enquanto a História e o cinema nacional e hegemônico não têm problemas (e até preferem) celebrar as vitórias (isto é, as derrotas dos outros), existe a expectativa dos “modernos” que a História e o cinema dos subalternos se baseiem na vitimização. De certa maneira, parafraseando a famosa frase de Karl Marx, é preciso ser derrotado duas vezes para se ser respeitado enquanto subalterno: primeiro como tragédia, depois como cinema. Nesse sentido, *Antropofagia Visual* não é uma obra subalterna. Tal como inúmeros filmes de vários Estados-nação sobre as suas vitórias militares, os Enawenê-nawê querem registrar o seu triunfo contra os garimpeiros invasores.

Em suma, *Antropofagia Visual* é “cinema selvagem” porque a utilização da câmara pelos povos indígenas não se resume à simples reprodução das expectativas dos “modernos” (romantismo ou vitimização), mas é antes apropriada e transformada num instrumento que nos traz indícios da complexidade dos modos de vida, agencialidades, ontologias, cosmologias e pensamentos ameríndios. Nesse sentido, *Antropofagia Visual* é um prenúncio das utilizações plurais que os povos indígenas irão fazer na segunda fase do VNA, nomeadamente, como veremos, os Mbya-Guarani.

2.6. Outras experiências

Como mencionado anteriormente, a partir de 1997, o VNA centrou-se na formação de cineastas indígenas. Contudo, é importante enumerar outras experiências que foram sendo realizadas na primeira década e seguintes para compreender a complexidade do projeto e de como este foi sempre Tateando novas abordagens.

Entre 1995 e 1996, o VNA produziu, em colaboração com a Universidade de Mato Grosso, o *Programa do Índio*, uma série de quatro episódios com a duração de 26 minutos cada que foram exibidos pela TVE (TV Educativa do Rio de Janeiro, atual TV Brasil). A realização foi assinada pelos não indígenas Vincent e Glória Albuez, mas os temas, apresentadores e a produção de algumas reportagens eram corporalizadas por indígenas. O projeto incluiu desde questionários de rua que perguntavam aos não

indígenas o que conheciam sobre os indígenas a uma reportagem da visita da banda de música *Sepultura* a uma aldeia Xavante para gravar um videoclipe. O nome do projeto assenta num jogo de palavras, uma vez que a expressão “programa de índio” é frequentemente utilizada de uma maneira pejorativa. Nesse sentido, a expressão é reapropriada e revalorizada pelos indígenas do mesmo modo que outros subalternos subverteram o uso depreciativo de certos termos (como, por exemplo, a palavra “queer” pelo movimento LGBTQ+). Apesar da brevidade da experiência, Vincent afirma que o projeto teve um impacto muito significativo nas comunidades indígenas em que foi exibido:

Todas as vezes que projetamos o programa nas aldeias, os olhos da audiência brilharam de satisfação. O professor indígena Leonardo Tukano, do Rio Negro, me disse a este respeito: “De todos os filmes de índio que nós passamos para os alunos, foi o Programa de Índio que gerou o maior interesse. Meus alunos não querem nem ouvir falar em tradição, para eles isto é a encarnação do atraso. Nem os pais dos alunos querem que seus filhos “andem pra trás”. Mas um índio apresentador de televisão, repórter, cinegrafista, despertou neles um súbito interesse: então era possível ser “moderno”, “civilizado”, e ser “índio” ao mesmo tempo! (Carelli 2004, 28).

O *Programa do Índio* é ainda mais importante devido à escassez de divulgação e promoção de cinema e *media* indígenas no panorama televisivo brasileiro. Em 2013, um coletivo de realizadores indígenas que se reuniu durante 45º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais escreveu a “Carta de Diamantina dos Coletivos de Audiovisual Indígenas no Brasil”. Esta missiva reivindica ações do Estado brasileiro nesta área, nomeadamente o apoio à formação continuada de realizadores, à produção de conteúdos audiovisuais para cinema, televisão e novos *media* e à fomentação de espaços específicos para aqueles conteúdos na rede pública televisiva. A Carta também apela à desburocratização e simplificação de editais de concursos públicos, tendo em conta as especificidades das comunidades indígenas, e à sistematização, divulgação e repatriação de arquivos “portadores da memória indígena”. Em 2015, o festival de cinema ForumDoc.BH promoveu um encontro de realizadores indígenas do continente americano que incluiu uma sessão de discussão com Ivana Bentes, secretária de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (MinC) do último Governo de Dilma Rousseff, em que as reivindicações foram reiteradas.

De qualquer modo, no final do século XX e início deste, o cinema indígena

produzido no Brasil começou a marcar presença nos festivais nacionais.³² Um dos eventos que apoiou mais esta temática foi o ForumDoc.BH, criado em 1997 em Belo Horizonte, e que, desde o início, selecionou e premiou estes filmes. Em 2004 e 2006, o VNA organizou as Mostras “Um Olhar Indígena”, respetivamente, no Rio de Janeiro e Brasília. Por fim, em 2011, o filme *As Hipermulheres*, de Takumã Kuikuro, do antropólogo Carlos Fausto e do oficineiro do VNA Leonardo Sette ganhou o Prêmio Especial do Júri do prestigioso Festival de Cinema de Gramado, percorreu diversos festivais importantes, como o de Brasília, e marcou presença em salas de cinema comercial. Mais recentemente, têm surgido festivais de cinema especializados nesta temática, como o Aldeia SP, realizado em São Paulo e organizado por Ailton Krenak (com edição em 2014 e 2016, mas descontinuado por falta de financiamento), e o Cine Kurumin que, desde 2011, exhibe filmes na cidade de Salvador, na Bahia, e numa aldeia indígena diferente em cada ano (Tupinambá, Pataxó, Tumbalalá, Kiriri e Yawalapiti).

Em 2000, o VNA produziu, em colaboração com a TV Escola e o Ministério da Educação (MEC), a série “Índios no Brasil”, protagonizado pelo histórico e carismático líder indígena Ailton Krenak, com o objetivo de complementar o currículo do ensino fundamental. O projeto é constituído por dez episódios, cada um com uma média de 15 minutos e focado num tema e comunidade indígena específicos.³³

Em meados da primeira década deste século, o VNA começou a editar a coleção “Cineastas Indígenas”³⁴ com apoio da Embaixada da Noruega e financiamento do MinC e da Petrobrás. Cada parcela da antologia é constituída por um DVD com filmes já realizados e outros produzidos de propósito e um pequeno livreto explicativo. Na maioria dos casos, a edição é constituída por dois filmes realizados por indígenas e dois

³² Como vimos, na primeira década a presença em festivais internacionais impulsionou o reconhecimento e financiamento do projeto VNA.

³³ Os títulos dos episódios dão uma ideia das temáticas abordadas: “Quem são eles?”; “Nossas línguas”; “Boa viagem, Ibatu!”; “Quando deus visita a aldeia”; “Uma outra história”; “Primeiros contatos”; “Nossas terras”; Filhos da terra”; “Do outro lado do céu”; “Nossos direitos”. Além de Ailton Krenak, também participam outros líderes indígenas importantes: Joaquim Maná, Kaxinawá da aldeia Macuripe da Terra Indígena Praia do Carapanã (AC); Davi Kopenawa, Yanomami (RR); Francisco Pianco, Ashaninka do Rio Amônia (AC); Quitéria Binga Maria de Jesus, Pankararu, Brejo dos Padres (PE); AzileneKrin Inácio, Kaingang (SC); José Ferreira, Maxacali de Água Boa (MG); Daniel Kaiowá, aldeia de Panambizinho (MS); Derlindo Onkop, Krahô da aldeia de Rio Vermelho (TO); Bonifácio José, Baniwa, São Gabriel da Cachoeira (AM). Além destes, participam na qualidade de entrevistados: Brás de Oliveira França, Baré (AM); Agenor Gomes Julião, Pankararu (PE); Jaime Lulhu, Manchineri (AC); José Lopes, Kaingang (RS); André Fernando, Baniwa (AM); e o líder à época da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), Pedro Garcia, Tariano (AM).

³⁴ A coleção é constituída por sete povos: Kuikuro, Huni Kuin, Panará, Xavante, Ashaninka, Kĩsêdjê e Mbya-Guarani.

extras: um documentário “histórico” (normalmente sobre a experiência de “contacto”) e um *making of* que reflete sobre o processo de apropriação indígena do cinema. Apesar de o trabalho ser usualmente desenvolvido em colaboração com uma só aldeia, os DVDs são distribuídos enquanto representantes de um determinado povo indígena. Por exemplo, os filmes da edição Xavante foram produzidos na aldeia Sangradouro e os da Ashaninka na comunidade Apiwtxa. Por um lado, esta categorização pode elidir as diferenças sociais, culturais e históricas existentes entre as diferentes comunidades e conduzir a leituras essencialistas. Por outro, esta coletânea e todo o trabalho do VNA demonstram a pluralidade dos povos indígenas no Brasil e são, portanto, uma evolução significativa em relação à imagem do “índio genérico” que a maioria dos brasileiros ainda possui.

Na sequência da lei federal 11.645, de 2008, que torna obrigatório o ensino de culturas indígenas em estabelecimentos de ensino fundamental e médio, o VNA produziu, com coordenação de Rita Carelli, a coleção “Cineastas Indígenas para Jovens e Crianças” constituída por seis filmes e seis livros ilustrados que incluem uma história escrita em português e na língua indígena original. Em 2011, o VNA editou um livro comemorativo dos seus 25 anos de existência que cruza entrevistas de vários intervenientes para contar as experiências de produção de cinco povos indígenas: Xavante, Ashaninka, Kuikuro, Huni Kuin e Mbya-Guarani. Em 2016, a Bienal de Arte de São Paulo, que, nesse ano, sob o título “Incerteza viva” procurava refletir sobre “as atuais condições da vida e as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para acolher ou habitar incertezas”³⁵, convidou o VNA para apresentar um trabalho original. Ana Carvalho, Tita e Vincent criaram a instalação *O Brasil dos índios: um arquivo aberto*, que, a partir de uma revisitação do espólio cinematográfico de três décadas do VNA, ilustra em três écrans gigantes a (r)existência dos povos indígenas através de gestos, cantos e línguas de vinte povos.

Apesar de na segunda fase o VNA se ter focado na formação de cineastas indígenas, Vincent continuou a assinar alguns trabalhos, nomeadamente encomendas do IPHAN para candidaturas a registos de património imaterial.³⁶ Em 2009, Vincent

³⁵ Sítio de internet da 32ª Bienal de arte de São Paulo: <http://www.bienal.org.br/post/2355>, consultado a 21 de junho de 2018.

³⁶ Filmes realizados por Vincent para o IPHAN no âmbito de processos de registo de património imaterial: *Iauaretê*, *Cachoeira das Onças* (2006, povo Tariano), *Yaõkwá*, *um Patrimônio Ameaçado*

regressou à realização de longas-metragens com grande impacto nacional através da estreia de *Corumbiara* no prestigioso Festival de Cinema de Gramado, no qual recebeu os prémios de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Montagem, Melhor Filme do Júri Popular e Melhor Filme do Júri de Estudantes de Cinema. O documentário de 117 minutos mergulha nos arquivos dos anos 1980 do realizador quando este, a pedido do indigenista Marcelo Santos, registou as evidências de um massacre de indígenas isolados em Corumbiara, no sul do Estado de Rondônia. Regressando ao terreno duas décadas depois, o filme expõe a continuação da opressiva presença colonial, a busca de Marcelo pelos sobreviventes e a versão da história dos indígenas.

Em 2016, o VNA estreia *Martírio* realizado por Vincent, em colaboração com Tita e Ernesto de Carvalho, que é um dos projetos de vida do primeiro. O filme-monumento, com uma duração de 162 minutos e uma amplitude histórica de mais de cem anos, “busca as origens do genocídio dos povos Guarani Kaiowá na região do Mato Grosso do Sul” e relata a história de resistência deste povo perante o assalto do agronegócio. Devido à complexidade da narrativa e ao cruzamento da vida de Vincent com aquela luta, o documentário é estruturado pela voz *off* pessoal do realizador que vai guiando a audiência através de filmagens de rituais e encontros políticos que registou nos anos 1980 (mas que só foram traduzidos e revelados trinta anos depois), de imagens de outros arquivos (fotografias de uma empresa de produção de erva-mate, reportagens televisivas, registos de declarações de deputados, etc.) e do regresso dos cineastas ao terreno para ouvirem os depoimentos e presenciarem a luta do povo Guarani Kaiowá na atualidade.

O financiamento do projeto VNA foi sempre precário e uma luta constante. Se, por um lado, Vincent foi determinante enquanto realizador (no sentido de fazedor, como Tutu Nunes mencionou) e elemento aglutinador de uma rede de contactos (e de admiração) a nível nacional e internacional, os seus colaboradores também foram importantes no desenvolvimento de todo um trabalho minucioso e burocrático de preparação de projetos, textos para editais, relatórios de contas, etc. Na primeira década, o VNA foi principalmente apoiado por bolsas pontuais de fundações norte-americanas (Guggenheim, MacArthur, Rockefeller, Ford). A partir de 1995, o projeto passou a ser financiado pelo Programa Norueguês para Povos Indígenas da Agência Norueguesa de

(2009, povo Enawenê-nawê, em co-realização com Fausto Campoli), *Tava, a Casa de Pedra* (2009, povo Mbya-Guarani, em colaboração com Ernesto de Carvalho e os indígenas Ariel Ortega e Patrícia Ferreira).

Cooperação para o Desenvolvimento, que subsidiou o projeto de uma forma continuada e abrangente, incluindo, o que é raro, recursos para despesas correntes, como a renda e as contas de eletricidade da sede. Aquando da saída de Mari Corrêa, o financiamento anual foi dividido em partes iguais entre o VNA e o novo projeto criado por aquela. Progressivamente, com a proeminência crescente do Brasil a nível económico, o financiamento da Noruega foi-se tornando mais reduzido e cada vez mais burocrático.

Em 2015, assisti a uma oficina de um dia e meio que aquela organização desenvolveu na sede do VNA no sentido de ensinar os colaboradores a preencher os parâmetros requeridos e com o objetivo de reorientar o projeto para os três eixos estipulados pelo programa: “Direitos dos povos indígenas fortalecidos através de uma participação indígena ampliada no debate público e na formulação de políticas; e 3 áreas temáticas: 1) capacitação e participação; 2) direitos indígenas e gestão territorial; 3) igualdade de gênero.” Apesar de não ser difícil encaixar esta orientação temática nos filmes realizados pelo VNA, Vincent mencionou várias vezes que não gostava de fazer filmes por encomenda, uma vez que o seu propósito é entregar as câmaras para os indígenas e descobrir (e ser surpreendido) por aquilo que eles querem mostrar e discutir. Trata-se, portanto, de um conflito recorrente entre políticas organizadas de cima para baixo ou de baixo para cima (Ramos 1998; Yúdice 2003). Em 2017, o VNA deixou de receber financiamento da NORAD e foi obrigado a despedir as colaboradoras Ana Karenina e Paulina e, após quase duas décadas, a abandonar a sede, deslocando o arquivo e equipamento para a casa de Vincent.

Além da NORAD, neste século, o VNA conseguiu multiplicar colaborações e apoios nacionais, incluindo MinC, MEC, Petrobras, IPHAN e Banco do Nordeste. Em 2003, Luiz Inácio “Lula” da Silva tomou posse como Presidente da República Federativa do Brasil e nomeou Gilberto Gil como ministro da Cultura,³⁷ sendo que este deu início a um conjunto de projetos de apoio a comunidades que tinham sido até aí preteridas, sendo de destacar o programa “Ponto de Cultura”. Este programa conferiu um apoio financeiro relevante ao VNA para realizar mais oficinas de formação e originou uma pequena e breve explosão de cinema indígena.³⁸ Contudo, como Vincent várias vezes mencionou, aquele não surge por “geração espontânea”, e, entre outros

³⁷ Cargo que ocupou até 30 de julho de 2008.

³⁸ Em 2007, o VNA tornou-se um “Pontão de Cultura”, isto é, uma entidade responsável pela coordenação de pontos de cultura de uma determinada região.

fatores, é importante sublinhar a importância de editais de financiamento e do trabalho laborioso para os preparar. Durante o meu tempo no VNA, não só presenciei o trabalho de oficinas e montagem de filmes, mas também a lide diária de procura de financiamento, redação de projetos de candidatura, elaboração de relatórios de contas, etc. Se este processo é difícil para pessoas formadas em cinema, com conhecimento dos meandros da burocracia e com disponibilidade a tempo inteiro, ele é quase impossível para comunidades indígenas que não podem contratar uma pessoa para se dedicar em exclusivo a este trabalho e que são atoladas pela burocracia escrita na sua segunda ou terceira língua, o português. Nesse sentido, o VNA não é só importante como escola de cinema, mas também enquanto produtora que procura financiamento e agiliza trâmites burocráticos.

Contudo, após a explosão de projetos durante o Governo do Partido dos Trabalhadores e o *boom* económico do Brasil, tem ocorrido um corte drástico de financiamento que obrigou o VNA a dirigir os seus esforços a candidaturas de editais de produção de filmes, nomeadamente do Governo de Pernambuco que, nas últimas duas décadas, tem apostado fortemente nesta área. Neste contexto, o VNA vê-se obrigado a assegurar a produção de um filme e não pode apostar em oficinas de formação inicial que nem sempre resultam num objeto fílmico. Por esta razão, o projeto tem direcionado a sua ação para o desenvolvimento do trabalho de cineastas indígenas com um percurso já firmado.

No capítulo seguinte, analiso sucintamente duas experiências de formação de realizadores indígenas que, por terem ocorrido no início da segunda fase do VNA e devido às especificidades culturais, históricas e políticas das comunidades, tiveram um impacto significativo no desenvolvimento do projeto, encerrando assim um possível percurso (porque poderiam haver outros) de contextualização histórica.

3. Cinema indígena

Neste capítulo, analiso o cinema indígena de dois povos: Xavante e Ashaninka. Estas duas experiências tiveram início no começo da segunda fase do Vídeo nas Aldeias (VNA), quando este se centrou na formação de cineastas indígenas, e, por isso, são importantes para compreender o desenvolvimento estético-político do projeto. Além disso, apesar de não se tratar de um estudo comparativo, este capítulo também introduz algumas questões (autoria, agência da arte, *ethos* ameríndio, cinema relacional, etc.) que serão aprofundadas na segunda parte da tese com os filmes dos Mbya-Guarani.

3.1. Os Xavante de Sangradouro

Os Xavante, autodenominados A'uwe, pertencem ao tronco linguístico Jê e vivem, atualmente, no Mato Grosso (Marbury-Lewis 1984; Lopes da Silva 1992). Estabeleceram “contacto” regular com o mundo ocidental na década de 1940 durante a “Marcha para o Oeste” projetada pelo Governo do Estado Novo de Getúlio Vargas e, até à década de 1980, transformaram-se num símbolo de masculinidade e valentia no Brasil (Garfield 2001; Graham 2014). Um dos exemplos mais significativos desta simbologia foi a utilização do seu nome para nomear, em 1970, o primeiro jato de combate produzido a nível nacional. Nas décadas de 1970 e 1980, os Xavante utilizaram essa imagem para recuperar parte das suas terras, aparecendo regularmente na sede da FUNAI em Brasília pintados e com armas de fogo e flechas.

O líder Mário Juruna, da comunidade de São Marcos, ganhou notoriedade e tornou-se no primeiro e único deputado federal indígena do Brasil (apesar de ter sido eleito através do Estado do Rio de Janeiro). Juruna ficou famoso por usar um gravador de cassetes para registar as promessas dos políticos – uma utilização da tecnologia que atualmente também se aplica ao vídeo. Durante a ditadura, o deputado foi apoiado pelos *media* e utilizado por diversas forças políticas. Após a transição para a democracia, foi abandonado por Brasília e pelo seu povo, acabando por morrer sozinho devido a complicações relacionadas com diabetes.

Como acontece com quase todos os povos indígenas, diferentes grupos e aldeias possuem histórias diferentes. O VNA desenvolveu principalmente um trabalho de colaboração com a aldeia de Sangradouro que, como veremos, difere de uma maneira significativa das restantes comunidades que são consideradas mais “tradicionais” e que

também foram mais estudadas (ou, pelo menos, foram objeto de estudos de maior difusão científica). Por esta razão, a maioria dos dados sobre esta aldeia tem origem nos filmes e livros produzidos por indígenas e missionários.

A comunidade Xavante de Sangradouro tem origem num grupo de indígenas que fugiu da doença e da guerra e que encontrou refúgio numa missão salesiana. Aqueles aceitaram o “contacto” porque um dos líderes tinha sonhado com um homem de barbas brancas que foi identificado como um dos missionários que os acorreu. A missão existia desde o século XIX e abrigava principalmente elementos do povo Bororo (Cauby Novaes 1997 [1990]). Esta nova fase introduziu várias mudanças no mundo Xavante. Os missionários proibiram determinados rituais, obrigaram os homens a trabalhar na roça diariamente e substituíram os períodos de resguardo dos adolescentes pelo internamento na escola. No filme *Sangradouro* (2009), o cacique da aldeia declara, em frente da igreja, que tem orgulho de, hoje em dia, continuar a sua cultura e ter aprendido a religião cristã. Um documentário recente, *O Mestre e o Divino* (2013), de um dos colaboradores do VNA, Tiago Campos Tôres, revela que um dos missionários começou a filmar os rituais Xavante e outros traços culturais em super 8 nos anos 1970 e que aquele exibia filmes ocidentais (incluindo *Westerns* alemães) aos sábados aos alunos do internato.

Os Xavante da aldeia Sangradouro entraram em contacto com o VNA em 1988. No ano anterior, uma equipa de televisão alemã tinha filmado na aldeia e aqueles tinham proposto que eles voltassem para filmar o ritual *Wai'á*. Infelizmente, essa hipótese não se concretizou e, um pouco por acaso, ouviram falar do VNA. Segundo Vincent (Carelli *apud* Carvalho *et al.* 2011, 54), os jovens Xavante estavam preocupados com a possibilidade de os anciões que dirigiam a festa não sobreviverem até ao cerimonial seguinte, “(...) comprometendo assim a memória de todos os detalhes da realização do ritual”. Virgínia filmou o evento durante vinte dias e dois Xavantes foram indicados para acompanharem a montagem na sede da organização. Após esta experiência, o projeto doou material de filmagem e exibição à aldeia e Jeremias, filho do cacique, após um estágio no CTI, foi nomeado realizador da comunidade.

Dois anos mais tarde, Jeremias assumiu a função de chefe no posto da FUNAI e passou a câmara para o seu irmão, Divino Tserewahú. Sem nenhum treino formal, Divino começou a filmar tudo o que via. Como ele diz: “Primeiro eu fazia assim: galinha correndo eu filmo, passarinho voando eu filmo. Filmava qualquer coisa, depois

fui pegando o jeito” (Tserewahú *apud* Carvalho *et al.* 2011, 55). A partir daqui, a filmografia Xavante confunde-se com a história e desejos de Divino. Como ele mencionou mais tarde: “Eu já falei para a minha mulher: eu nasci para filmar, foi pra isso que eu nasci. Não para pegar na enxada, pra fazer a roça” (Tserewahú *apud* Carvalho *et al.* 2011, 54).

Wapté Mnhõnõ, Iniciação do Jovem Xavante (1999) é a primeira longa-metragem de Divino. O filme ilustra, recorrendo ao cinema de observação e a entrevistas mais ou menos formais, as várias etapas (fisicamente muito exigentes) do ritual de iniciação do guerreiro Xavante que culmina com a furação da orelha e a colocação do primeiro brinco. Após as filmagens, Divino e outros dois documentaristas traduziram o material e fizeram uma primeira montagem na sede do VNA. Carelli sugeriu a Divino que mostrasse aquela versão aos anciões da aldeia e estes solicitaram mudanças em 18 sequências. Divino fez as modificações com o montador e voltou a exhibir a segunda versão à comunidade que, mais uma vez, exigiu alterações. Este processo demorou três a quatro meses. Como narra Divino: “Na terceira viagem, fiquei lá, trabalhei e disse: ‘olha agora estou cansado de viajar, eu tenho família para cuidar também.’ Mas os velhos cobraram: ‘você tem que aguentar, (...) Agora tem que aguentar, tem que finalizar!’” (Tserewahú *apud* Carvalho *et al.* 2011, 59). De acordo com Vincent, os velhos queriam uma visão idealizada da sua cultura que incluísse rigor nas pinturas e adornos e excluísse elementos ocidentais, como antenas parabólicas, veículos motorizados e t-shirts. Além disso, preferiam uma perspectiva panorâmica da festa que não se centrasse em nenhum indivíduo, enquanto Vincent (Carelli *apud* Carvalho *et al.* 2011, 60) argumentava que “(...) destacar alguns personagens ajudava a humanizar o relato e criar empatia do público [ocidental] com o filme”. O documentário não abarca estas tensões e, apesar de incluir alguns elementos não indígenas (como alguns Xavante com camisa ou, mais enfaticamente, um indígena que diz que as suas pinturas são inspiradas no tango que ele adora e que ninguém o critica porque todos têm medo dele), o filme mostra uma visão majoritariamente essencialista do ritual. Talvez por isso, a versão final foi muito bem acolhida pela comunidade e por uma audiência mais vasta em festivais.

Após esta experiência, Divino foi ganhando notoriedade na sua aldeia e em povoações vizinhas, realizou mais alguns filmes sobre rituais, filmou festas de outras localidades e orientou oficinas de vídeo em universidades e mostras de cinema. Por fim,

o cineasta começou a preparar-se para filmar o importante ritual de nomeação feminina que, segundo ele, já só se realizava na sua aldeia. Contudo, uma série de acidentes, associados ou não ao evento, pareciam impedir a sua conclusão desde 1997. Pressionado pelos prazos dos organismos financiadores, o VNA enviou dois não indígenas, Tiago Campos Tôrres e Amandine Goisbault, para ajudar um Divino contrariado a concluir o trabalho. Em alternativa, o VNA sugeria a realização de um documentário sobre as razões pelas quais o ritual já não era realizado. Segundo relato de Tiago (Tôrres *apud* Carvalho *et al.* 2011, 63): “O processo de realização deste filme foi muito difícil. Eu e Amandine fomos para a aldeia com a missão de trabalhar num filme que ainda não tinha sido abraçado completamente pelo Divino. Ele parecia não aceitar de modo algum a nossa proposta.” O elemento da equipa do VNA menciona dificuldades em convencer os anciãos da ideia sobre o projeto, na negociação do que podia ser ou não mostrado e, inclusive, na tradução de entrevistas que eram realizadas de acordo com as políticas internas da aldeia e que Divino resistia em esclarecer.

A gente, eu e Tiago e Vincent discutíamos muito. Até doença me pegou nesse momento. (...) Eu chorava muito. Quando o Tiago chegou na aldeia, acho que aconteceu algum tipo de feitiço na comunidade, porque a gente brigava, não se entendia a respeito de como levar o filme. (...) Eu estava muito chateado, então, às vezes eu precisava sair, me ausentava alguns dias dos trabalhos, mas depois voltava. Aos poucos isso foi passando. (Tserewahú *apud* Carvalho *et al.* 2011, 63)

Gradualmente, os elementos do VNA começaram a compreender que uma das principais razões da não realização da festa estava associada ao facto de esta incluir relações sexuais entre as jovens que recebem o novo nome e os cunhados. A catequização dos missionários, os fazendeiros que cercam a terra indígena e até a televisão tinham exercido uma influência forte na geração mais nova, que não parecia disponível para essa parte do ritual.

Comparado com os filmes anteriores, o documentário-ensaio *Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem Nome* (2009) é, não só um objeto diferente, mas também uma representação muito díspar da aldeia de Sangradouro. Pela primeira vez, a missão salesiana é incluída e a relação entre os Xavante e os padres e freiras é equacionada em termos de poder e influência cultural. Além disso, a maioria das pessoas e planos possuem elementos da cultura ocidental, permitindo uma reflexão sobre a sua relação

com este mundo. Contrariando uma desigualdade de género que a antropóloga Laura Graham (2014) considera inerente à cultura Xavante, o documentário dá voz, mais ou menos ao mesmo nível, aos anciões e às mulheres e jovens. Sublinhando a relação entre a história do seu povo e a sua história pessoal, Divino reflete sobre a sua reclusão que foi passada na missão salesiana e em como, na adolescência, a mãe lhe contou que ele era filho do ritual, isto é, das relações sexuais entre a sua mãe e o cunhado durante o *pi'õnhitsi*:

Eu nunca tinha ouvido. Aí considerei, pô!... Será que sou filho da puta? “Não!” – minha mãe falou. “Não! Na nossa cultura, não!” (...) Perguntei para meu pai também. Aí o meu pai falou “É! Somos juntos. Ele gosta muito de mim. Quando ele caça, traz para sua mãe. Quando ele pesca, traz para nós aqui. A gente vivia assim sempre. É um segundo homem da sua mulher.”

Por fim, tendo em conta o formato da coleção de DVD “Cineastas Indígenas”, ao mesmo tempo que a equipa realizava o filme anterior (que corresponde a uma espécie de *making of*), também produziu o “filme histórico”, *Sangradouro* (2009), que narra o processo de “contacto” acima mencionado e concluiu com o levantamento de alguns problemas da aldeia (as clivagens entre gerações, o desaparecimento das sementes indígenas, a existência de uma loja na aldeia que vende chicletes e refrigerantes que dão origem a problemas de obesidade e diabetes, etc.)

3.1.1. Os rituais enquanto património

Como os documentários de Divino, o filme seminal do VNA (*A Festa da Moça*) e várias outras experiências com diversos povos indígenas (por exemplo, Kisêdjê e Kuikuro) ilustram, existe um interesse generalizado em registar os rituais de determinada aldeia. A valorização destes traços culturais pode ser compreendida por fatores internos e externos. Numa perspetiva durkheimiana clássica, o ritual é enquadrado enquanto ato interno a um determinado grupo, constituído por performances simbólicas que criam e confirmam um mundo partilhado de significados e valores. Contudo, vários autores têm vindo a criticar ou a expandir a abordagem durkheimiana, argumentando que o ritual, e a cultura em geral, não é uma realidade reificada, mas uma arena de disputa entre agentes e/ou fações concorrentes. Por outro lado, Gerd Baumann (1992) sugere, a partir do seu trabalho de campo num contexto multicultural nos

arredores de Londres, que os rituais não são só realizados para o interior do grupo, mas também para o exterior. O Outro pode estar presente fisicamente, inclusive na categoria de convidado que confere reconhecimento e estatuto à cerimónia ou simplesmente a válida. Mas também pode estar ausente e, mesmo assim, produzir uma pressão cultural, social e política sobre o evento, como vimos em *A Festa da Moça*. Nesse sentido, na esteira de vários estudos de etnicidade que recorrem ao trabalho de Barth (1969), podemos compreender os filmes Xavante sobre rituais como objetivações da sua cultura (ou uma “cultura entre aspas”, recorrendo à expressão de Manuela Carneiro da Cunha [2008]) utilizadas em ações de afirmação identitária e luta política. A dureza das performances responde e reforça a imagem de povo guerreiro que os Xavante construíram no imaginário brasileiro desde os anos 1940.

Numa perspetiva similar, alguns antropólogos têm proposto pensar os filmes de Divino, ou o cinema indígena que se centra em representações de traços culturais, como autoetnografias. De facto, o primeiro filme intercala filmagens do ritual com entrevistas explicativas aos mais velhos e espelha uma certa tradição de filme etnográfico mais didático.³⁹ Porém, o segundo filme *Wai'á Rini, O Poder do Sonho* (2001) já não utiliza esta estrutura e explora as tensões do corpo e do tempo do ritual (que é extremamente exigente), refletindo, provavelmente, uma evolução do próprio VNA que evidencia uma transição gradual de uma preocupação explicativa para uma confiança no potencial comunicativo, empático e artístico da imagem, quotidiano, corpo, sorriso, etc.

Além disso, Divino também não parece concordar com a classificação dos seus filmes como autoetnografias. Segundo testemunho do editor do primeiro filme e seu amigo, Tutu Nunes, ele e Divino foram uma vez a um seminário de antropologia que discutia a possibilidade de existir uma relação entre cinema indígena e autoetnografia. Quando saíram do encontro na universidade, Divino reparou num casamento que estava a ser filmado, sorriu e, no seu humor muito próprio, que se funda numa capacidade de viajar entre mundos, disse que aquele operador de câmara também estava a fazer autoetnografia... Se seguirmos esta perspetiva, é mais pertinente equiparar as obras de Divino aos filmes e fotografias de família que registam momentos especiais de um grupo (Chalfen 1986; Moran 2002). Segundo Pierre Bourdieu (1990, 19), a fotografia de família pode ser compreendida como um ritual de culto doméstico que possui o

³⁹ Por exemplo, as obras iniciais de Robert Gardener e John Marshall.

objetivo de, “(...) solemnizing and immortalizing the high points of family life, in short, of reinforcing the integration of the family group by reasserting the sense that it has both of itself and of its unity”. Ou podemos ir mais longe e comparar a produção cinematográfica Xavante à cobertura de eventos ocidentais semelhantes, como passagens de ano, eventos desportivos, etc., que, quando possuem um impacto elevado na sociedade, se transformam em acontecimentos mediáticos (Dayan e Katz 1999 [1994]). Com efeito, Divino não faz só filmes para a audiência não indígena. Um dos filmes produzidos para o “interior” da comunidade, mas exibido no festival ForumDoc.BH de 2015, é constituído apenas por sequências de várias lutas rituais no centro da aldeia. Divino filmou e cada participante exigiu uma cópia em DVD. É possível, portanto, argumentar que os rituais são momentos intrinsecamente extraordinários de um determinado grupo e que as dinâmicas de objetivação da cultura surgem como consequência e não como causa desta característica, dando, contudo, origem a uma inter-relação indissociável e em *loop* sobre a qual é necessário refletir.

Contudo, porque é que os rituais são importantes para os Xavante? Como vimos em relação aos Nambikwara, os rituais indígenas não podem ser compreendidos numa perspetiva exclusivamente durkheimiana ou de objetivação de cultura. Na sua tese de doutoramento, Marcela Coelho de Souza (2002) realizou um levantamento bibliográfico exaustivo das etnografias relativas a povos Jê. Recorrendo ao trabalho de vários etnólogos que, desde os finais da década de 1970, têm vindo a equacionar uma ontologia ameríndia centrada na fabricação do corpo (Seeger *et al.* 1979), sendo este compreendido enquanto “feixe de afeções” (Viveiros de Castro 1996, 128), e no abandono de binómios como natureza/cultura e biológico/social, Coelho de Souza reequaciona o sistema organizativo destas comunidades através das ideias de “fabricação do parentesco” (em que os nomes e os corpos são objetivações das relações que constituem a pessoa) e “metamorfose ritual” (enquanto processo reprodutivo-transformativo que reconstrói as relações entre pessoas e possibilita as condições míticas através das quais a fabricação e a comunidade pode continuar). Nesse sentido, os filmes Xavante e a sua preocupação patrimonial com os rituais podem ser compreendidos como uma inquietação sobre o futuro (Harrison 2013), uma vez que são aqueles traços culturais que permitem a construção da pessoa e a reprodução da comunidade. Esta tensão observa-se no filme *Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem Nome*, em que o nome em português evidencia essa ausência (apesar de o título na língua

original só indicar a designação do ritual). Isto é, uma mulher sem nome Xavante é uma mulher incompleta. Em suma, como foi antes mencionado e será desenvolvido em maior profundidade no estudo de caso Mbya-Guarani, a categoria de património é um instrumento da modernidade de afirmação identitária, mas também pode ser compreendida (se expandida enquanto conceito) como um processo de curadoria dos traços culturais importantes na construção de corpos, comunidade e relações com o cosmo.

3.1.2. Agencialidades e autorias

Tal como sublinham diversos autores (por exemplo, Brubaker 2002), os fenómenos de etnicidade são geridos por vários atores com objetivos e agendas particulares. De um modo semelhante, o antropólogo Terence Turner (1992; 2002), que trabalhou durante anos com os Kayapó, chamou à atenção que a arena social de produção de um filme é gerida por um conjunto heterogéneo de agencialidades e motivações (por vezes, triviais) que pode ter consequências significativas, podendo levar, inclusive, à expulsão de um membro da comunidade.

No caso das aldeias Xavante, existe um intenso faccionalismo político (Graham 1995). Ao longo da vida, os Xavante atravessam várias “classes de idade” (Viana 2008) que se orientam de uma maior coesão intragrupal para uma progressiva individualização na idade adulta (Graham 1993). Todos os dias, de manhã e ao final da tarde, os homens encontram-se no centro da aldeia, o *warã*, para discutirem as questões mais prementes. Laura Graham (1993) defende que este discurso político, ao contrário da esfera pública teorizada por Habermas, se organiza através de uma mistura (“blend”) de vozes, no sentido de contrariar as forças centrífugas da sociedade dualista e manter a comunidade unida. A autora destaca, contudo, que a exclusão das mulheres e dos mais jovens reproduz relações de dominação e sublinha uma desigualdade intrínseca à sociedade Xavante. Apesar desta estruturação, Vincent Carelli (1998) relata, num artigo que reflete sobre a experiência de filmar em Sangradouro, que as clivagens políticas não se estruturam unicamente em moldes “tradicionais” e que as alianças podem surgir por outras razões. De qualquer modo, as tecnologias e conhecimentos de filmagem costumam ser vistos como recursos valiosos que tendem a ser distribuídos por um dos filhos do cacique, como no caso de Divino, e, por vezes, por um elemento associado a

uma liderança da facção oposta.

Mais do que qualquer outro indivíduo até hoje, Divino assumiu o papel de cineasta indígena dentro e fora da aldeia. Como foi acima mencionado, ele advoga que não nasceu para trabalhar na roça, mas para filmar e, ainda hoje, diz que “tem o cinema no sangue”. Os restantes cineastas indígenas respeitam-no e consideram-no um precursor. Na aldeia, ele continua a filmar vários eventos/rituais e a trabalhar para os missionários que vivem a poucos quilómetros. Durante algum tempo, a ilha de edição ficava localizada numa casa construída no centro da aldeia, mas esta foi entretanto destruída por facções antagónicas, revelando a importância política do processo fílmico. Fora deste contexto, Divino já mostrou os seus filmes em vários lugares do mundo, filmou múltiplos rituais em aldeias Xavante e de outros povos indígenas, foi formador de novos cineastas e trabalhou durante alguns anos para o Museu das Culturas Dom Bosco, em Campo Grande (MS). É importante aqui ressaltar que Divino não é particularmente original ou audacioso em termos cinematográficos, mas possui uma posição privilegiada por ter sido um pioneiro e por ter uma capacidade de circular entre diferentes mundos e facções (Xavante, salesianos, festivais de cinema, etc.).

Além disso, como foi possível constatar, a autoria é partilhada com os mais velhos. Segundo Divino, aqueles consideram que os filmes são importantes para mostrar aos brancos o que os Xavante têm de melhor, combatendo, assim, décadas de representação errónea.⁴⁰ Esta relação é, por um lado, de apoio e, por outro, de desafio, parecendo estabelecer um paralelismo com o desenvolvimento político que Graham descreveu em relação às conversas dentro e fora do *warã*. É, contudo, de realçar que as lideranças políticas (relativamente) jovens de outros povos indígenas em análise neste trabalho também defendem que a sua posição e conhecimento assenta nos mais velhos que estão na retaguarda (por vezes, estes continuam a ser os caciques, mas outras vezes não).

Ademais, é importante compreender como as várias pessoas da aldeia influenciam o filme, isto é, retêm uma agencialidade ou autoria. Os documentários que têm origem em oficinas tendem a criar um *loop* com a comunidade através da exibição das filmagens que foram realizadas durante o dia. No caso da aldeia de Sangradouro,

⁴⁰ Ver também Laura Graham (2009) sobre a agencialidade política da performance noutra aldeia Xavante.

esse efeito de *loop* parece ser mais lento (isto é, após a realização de cada filme), mas, tal como noutros contextos (por exemplo, Kuikuro), as pessoas vão aprendendo a *posar* para a câmara, esbatendo as fronteiras entre documentário e ficção. De um modo paralelo, durante a realização do filme *Para Reté*, da Mbya-Guarani Patrícia Ferreira, Dona Elza, personagem principal do filme, vinha de manhã, por desejo próprio, avisar o que ia fazer naquele dia e também foi adaptando o seu comportamento com o visionamento das filmagens (por exemplo, aprendendo a sair do plano depois de acabar determinada ação).

Além disso, é importante não esquecer que o cinema direto se baseia num encontro e reencontro com o real. Nesse sentido, o real é um importante coautor dos filmes. Por exemplo, num artigo recente, Mikkel Bille e Tim Flohr Sorensen (2007) propõem uma antropologia da luminosidade que reflita sobre a influência da luz na vida. Segundo esta perspetiva, podemos argumentar que a luz é autora dos filmes – sem aquela, não existe cinema. Quando um realizador de documentários está no terreno, tem de posicionar a câmara não só com a sua intenção autoral, mas também de modo a iluminar o seu objeto (evitando, por exemplo, o interior de uma casa demasiado escura ou um contraluz). De um modo semelhante, certos efeitos atmosféricos influenciam as linhas que tecem a vida (Ingold 2011). Por exemplo, a chuva poderá dispersar uma multidão ou instalar um ambiente melancólico num filme. Sem querer regressar aos velhos debates sobre autoria (Naremore 2004 [1999]), parece-me indiscutível que no cinema direto aquela é partilhada não só com o realizador, os velhos da aldeia e as pessoas filmadas, mas também com as forças que modulam a ação, como a luz, o ar, o vento, etc. (Ingold 2011). Assim, não foi por acaso que Bazin, ao referir-se ao neorealismo, denominou os realizadores como “filtros da realidade” (Grimshaw e Ravetz, 2009). Como escreveu o biógrafo daquele, Dudley Andrew:

Of neither Flaherty nor Renoir can we say that the filmmaker erased his own vision. He has instead erased his direction of the action while retaining his style of vision as witness to that action. The audience may then watch an actual event and a considered perspective oriented toward that event. (...) His [Renoir] style is part of an instinct that first chooses what to watch and then knows how to watch it - *more precisely how to coexist with it*. Under the subtle pressure of this approach, relationships within reality become visible, bursting into the consciousness of the spectator as a revelation of a truth discovered. (Andrew 2013 [1978], 271-272, *itálico meu*)

Por fim, é importante analisar a influência autoral do VNA. No primeiro filme, Carelli sugeriu que Divino mostrasse as montagens aos mais velhos, mas também influenciou o trabalho, propondo que aquele se centrasse em personagens e em conflitos. Durante a montagem do segundo documentário em análise, Vincent propôs uma montagem mais lenta de modo a incluir o “tempo do ritual”. No caso de *Mulheres Xavante sem Nome* e *Sangradouro*, a tensão é mais longa e Vincent chegou a afirmar que Divino não devia ser autor, mas apenas personagem. Estes dois filmes são assinados em conjunto com o montador não indígena Tiago Campos Tôrres, iniciando uma linha de trabalhos em que a colaboração é assumida a nível da realização (*Hipermulheres* [2011], *Tava* [2012] e, ainda em produção, *Canuto* e *António e Piti*). Aquelas últimas obras introduzem uma reflexividade com humor (como, por exemplo, quando Divino pede a um dos entrevistados para retirar a camisa e afastar alguns elementos ocidentais para fora do plano) e uma dissonância de vozes que não existia na produção anterior.

De facto, apesar de alguns, como Tiago Campos Tôrres, serem mais vocais a esse respeito, o VNA defende, em geral, que o importante é ensinar e fazer cinema enquanto arte, estabelecendo mesmo uma oposição com o termo “vídeo”, que seria uma utilização da tecnologia sem preocupação artística. Esse cuidado não é só estético, mas também se revela na escolha de equipamento de imagem, som e montagem de qualidade semiprofissional. Neste contexto, o VNA é muito crítico em relação a projetos antropológicos e/ou de ONGs que recorrem a equipamento amador que dá origem a uma imagem “fraca” e com uma qualidade técnica de som difícil de tolerar. Esta crítica e aquela opção podem ser compreendidas de um modo instrumentalista como atuando no campo do “capital cultural” (Bourdieu 1993). Nesse sentido, as culturas indígenas, classificadas historicamente como “primitivas”, “atrasadas”, etc., seriam valorizadas pela sua capacidade de se apropriarem de uma tecnologia e arte ocidental. Esta abordagem era ainda mais importante antes do aparecimento de plataformas digitais como o *Youtube* porque uma das poucas maneiras dos filmes circularem no mundo ocidental era através de festivais e mostras de cinema.

Apesar da relevância desta perspetiva, a opção do VNA parece estar mais próxima das intenções de difusão e de agência do cinema expressos pelos povos

indígenas. No sentido de argumentar esta posição, recorro a Alfred Gell⁴¹ (1998; 1999), que tentou estabelecer uma síntese transcultural do conceito de arte (incluindo “primitiva” e “contemporânea”) defendendo que esta possuía a capacidade de capturar a agência dos seus autores (que podiam não ser os artistas em sentido estrito, tal como no caso dos filmes do Divino) e corporalizá-la no objeto, isto é, igualando os objetos artísticos a pessoas. Assim, para o VNA, o cinema não deve transmitir uma mensagem verbal, mas antes seduzir e capturar cognitivamente o espectador através da criação artística (ou mágica) de um mundo-filmico. Como advoga Gell (1999, 163):

The power of art objects stems from the technical processes they objectively embody: the *technology of enchantment* is founded on the *enchantment of technology*. The enchantment of technology is the power that technical processes have of casting a spell over us so that we see the real world in an enchanted form.

Tendo em conta esta abordagem, é importante refletir sobre os modos como o “encantamento da tecnologia” captura cognitivamente a audiência não indígena. Alguns já foram mencionados anteriormente, como a preocupação com a tensão ou conflito narrativo e o recurso a personagens. Além disso, existe uma opção por uma cinematografia clara, quase que indexical (neste caso, no sentido de apontar com o dedo indicador [Krauss, 2002]) que vai mostrando “isto é um índio”, “isto é um índio a filmar” (de facto, quase todos os filmes incluem planos de indígenas a utilizarem uma câmara que parecem funcionar como prova de que são mesmo eles a filmar). Nesse sentido, os documentários não incluem propostas estilísticas formais extraordinárias, como grandes planos ou picados/contrapicados que poderiam originar uma visão menos “natural”, preferindo a acessibilidade e clareza. A tradução também costuma ser clara, direta e, como diz Vincent, “sem selo da ABA” (Associação Brasileira de Antropologia), isto é, sem enfatizar as dificuldades de transpor conceitos que são frequentemente equívocos entre mundos (Viveiros de Castro 2004b). Porém, é importante sublinhar que esta etapa da produção cinematográfica é fundamental porque é aqui que o VNA começa a compreender o povo indígena com que está a trabalhar e que elementos e narrativas serão indispensáveis explorar. De qualquer modo, a edição

⁴¹ Apesar de centrar esta perspetiva no trabalho dos não indígenas do VNA, é importante referir que, como Els Lagrou (2007) demonstrou, para os povos indígenas também existe uma relação íntima entre arte e agência.

tende, mais uma vez, a ser clara através do recurso a narrativas relativamente lineares e constituídas por planos curtos, nomeadamente porque as filmagens são realizadas por alunos que ainda tremem, mas também para manter um ritmo rápido que capture um espectador ocidental mais habituado a ver televisão. Mesmo assim, os filmes incluem planos instáveis e com solavancos que podem ser compreendidos como um modo de manter o espectador expectante e em sobressalto. De qualquer modo, a clareza que menciono não deve ser confundida com um discurso explicativo e normativo sobre a cultura e de como os povos indígenas vivem (apesar de o primeiro filme de Divino possuir alguns aspetos desta proposta). A compreensão entre mundos tão diferentes é muito difícil e a opção do VNA tem sido a tentativa de construir mundos-filmicos que consigam ser mais facilmente, ainda que não totalmente, apreendidos pela audiência ocidental.

Por fim, é importante notar que, idealmente, o filme deve ser aceite e funcionar dentro e fora da comunidade.⁴² Alguns aspetos possuem uma transculturalidade importante (MacDougall 1998). O riso e o humor, por exemplo, que Overing e Passes (2002) definem como central para o *ethos* ameríndio, são ubíquos nos filmes do VNA e funcionam bem dentro e fora da comunidade. Por outro lado, certos elementos capturados pela capacidade indexical da câmara são compreendidos de modo díspar por audiências diferentes. Os relâmpagos sem chuva em *Tava, A Casa de Pedra* (2012), por exemplo, podem ser entendidos pela audiência ocidental como símbolos de um momento ameaçador, enquanto para os Mbya-Guarani significam a proximidade da Terra sem Males. Isto é, a indexicalidade da imagem preserva a ligação ontológica com o real, que pode diferir entre determinado mundo indígena e o ocidental.

Em suma, os mundos-filmicos assemblados pelos povos indígenas e pelo VNA recorrem à arte enquanto encantamento da tecnologia como forma de seduzir e capturar cognitivamente o mundo ocidental. Estes objetos reequacionam o comum através da partilha do sensível (Rancièr 2009 [2000]), nomeadamente ao repensar o “frame” (Goffman 1986 [1974]) da etnicidade para além do “índio genérico”, o “índio selvagem” ou “índio romântico”. Os filmes indígenas são sobre a contemporaneidade.

⁴² Apesar de, como já vimos, existirem, por vezes, versões diferentes para o interior e exterior da comunidade. Por exemplo, num filme Kisêdjê (*Amtô, A Festa do Rato* [2010]), um homem critica a forma como a montagem corta os cantos do ritual, mas admite que pode ficar assim para os não indígenas porque eles não iriam ter paciência para ouvir tudo.

Como Vincent explica:

O pensamento indígena expressa-se nesses filmes mais em termos de conteúdo do que de linguagem cinematográfica... quer dizer, o pensamento dos índios traduzindo em linguagem cinematográfica, por exemplo, seria um filme que tratasse de uma narrativa mitológica, que conseguisse formalmente traduzir o esquema das idas e vindas da narrativa e do pensamento envolvido naquela história, nas repetições, nas variantes, enfim, alguma coisa que traduzisse não só o conteúdo mas a forma, com um olhar mais profundo sobre o pensamento indígena. (...) Entre os índios sempre há o convívio de modernidade e tradição, uma tensão, uma consciência do processo de mudança, isto é, uma coisa que sempre está presente em qualquer história, em qualquer personagem. Porque o grande problema é tirar aqueles índios que estão presentes na cabeça do branco, da grande maioria, dessa ficção que as pessoas criaram e que se choca com a realidade. Sei lá, o pensamento indígena se manifesta nos gestos, nas falas, nas situações, enfim, mais no sentido de levar o espectador a se sentir transportado para um outro mundo, transposto de uma maneira mais íntima, enfim, tornar mais próximo um outro mundo desconhecido. (Carelli 2009, 155-156)

3.2. Os Ashaninka da Apiwtxa

Os Ashaninka, também conhecidos, entre outros nomes, por Campa ou Kampa, fazem parte do tronco linguístico Arawak. Recentemente, ocorreram tentativas de proceder a generalizações culturais sobre este grupo de um modo análogo ao que foi realizado com os Tupi e Jê. Jonathan D. Hill e Fernando Santos-Granero (2002) propuseram uma primeira síntese focada na ideia de *ethos*, segundo o qual seriam transversais aos Arawak a proibição da guerra interna, o estabelecimento de alianças com grupos relacionados linguisticamente, a organização da vida social de acordo com a consanguinidade e comensalidade, a existência de lideranças políticas determinadas pela descendência e uma centralidade da espiritualidade na vida pessoal, social e política. Trata-se, contudo, de um grupo linguístico muito grande, diverso e que ocupa um território extenso. Os Arawak ocidentais ou subandinos incluem mais de 70.000 indivíduos e dividem-se em cinco grupos: Amuesha, Ashaninka, Nomatsiguenga, Matsiguenga e Piro. O primeiro e o último grupo possuem diferenças linguísticas e culturais significativas enquanto os outros três apresentam uma certa homogeneidade

(Renard-Casevitz 1992a; 1994; Weiss, 1975). O povo Ashaninka é o principal subgrupo dos Arawak subandinos e encontra-se no Peru (nas bacias dos rios Urubamba, Ene, Tamb, Alto Perene, Pachitea, Pichis e Alto Ucayali) e no Brasil (principalmente na região do Alto Juruá e do rio Envira). Neste país, existem cinco Terras Indígenas (TI) demarcadas na região do Alto Juruá. Os Ashaninka apresentam-se como povos guerreiros que lutaram contra o Império Inca, a invasão europeia, a exploração dos seringueiros peruanos e brasileiros e o movimento guerrilheiro maoísta Sendero Luminoso (Brown e Fernandez 2001 [1991]).

A aldeia Apiwtxa situa-se na Terra Indígena (TI) Kampa do rio Amônia, município de Marechal Thaumaturgo, e possui o maior número de Ashaninka da região. A TI foi demarcada em junho de 1992 e homologada no dia 23 de novembro do mesmo ano. Possui uma área de 87.000 ha. e faz fronteira com o Peru e, no Brasil, com a Reserva Extrativista do Alto Juruá e um assentamento do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA). Trata-se de uma das comunidades mais bem estruturadas a nível político, económico e ambiental (Mendes 2000; Pimenta 2002). Esta organização política centra-se numa família que nasceu do casamento de um Ashaninka, António, e da filha de um amigo seu não indígena, Piti, que permitiu um intercâmbio produtivo de conhecimentos (por exemplo, esta ensinou matemática, reduzindo as vezes que eles eram enganados na venda de petróleo e em outras transações). Os seus filhos usufruíram de uma educação privilegiada e tornaram-se elementos fulcrais na comunidade: Francisco é diretor da ONG Apiwtxa e foi assessor do governador do Acre para as questões indígenas; Isaac é professor indígena e foi eleito em 2017 prefeito de Marechal Thaumaturgo; Moisés é uma referência espiritual e foi um dos principais guerreiros durante a demarcação das terras (ocupando, inclusive, a FUNAI em Brasília); Benki implementou projetos agroflorestais que permitiram uma independência económica da TI e consagrou-se como músico e porta-voz internacional do movimento ambientalista; Wewito também se formou como professor indígena e é um dos melhores realizadores indígenas.⁴³

Em 1994, os Ashaninka da TI do rio Amônia construíram uma aldeia perto da entrada da sua área no sentido de combater as invasões de madeireiros. Tradicionalmente, aquele povo tende a viver em grupos dispersos de família extensas,

⁴³ Ver o elogio de Leonardo Sette no capítulo 1 ao trabalho de câmara do filme *Shomõtsi* (2001) que foi realizado por Wewito.

mas, por vezes, um conjunto de famílias pode agrupar-se sob um chefe (apesar de não ser obrigatório existir uma liderança) e constituir um *nampitsi* (território político [Mendes 1991, 26]), no qual o principal ritual político e social é o *piyaretsi*, evento de consumo de uma bebida fermentada de mandioca (caissuma). No caso de guerra, vários *nampitsi* podem unir-se como confederações guerreiras durante um período relativamente curto. Nesse sentido, a constituição da aldeia Apiwtxa pode ser interpretada enquanto continuação de um *ethos* ou uma adaptação a um novo contexto (demarcação da TI e limitação de território).⁴⁴ De qualquer modo, apesar de o centro da aldeia concentrar a escola, o campo de futebol, a sede da cooperativa (com internet à base de energia solar) e as casas de António e Piti e de alguns parentes mais próximos, a maioria das famílias distribuem-se por áreas relativamente afastadas daquele núcleo.

Além da constituição da aldeia, a Apiwtxa instituiu uma ONG homónima que promove vários projetos sociais e ambientais (por exemplo, sistemas agroflorestais e viveiros para a repopulação do rio com tracaçás), criou uma cooperativa que tentou estabelecer uma parceria para o desenvolvimento de um sabonete à base da palmeira de murmuru e que troca artesanato por certos bens (sal, isqueiros, etc.), reduzindo a circulação de moeda dentro da comunidade, proibiu o consumo de álcool não indígena e desenvolveu um projeto próprio de ensino indígena que só introduz a língua portuguesa a partir dos 9 anos (Mendes 1991; Pimenta 2002). Mais recentemente, a associação Apiwtxa comprou um terreno na margem oposta à vila de Marechal Thaumaturgo e construiu aí o Centro de Saberes da Floresta Yorenka ãtame que promove o intercâmbio de conhecimentos entre indígenas e não indígenas, inclusive a nível de projetos agroflorestais.

Neste contexto, o cinema é mais um elemento que foi experimentado, apropriado e reelaborado no sentido de pensar e construir a comunidade e expandir a rede de alianças a outras coletividades. Por outro lado, o VNA foi atraído pela Apiwtxa e, num sentido mais geral, pelo Acre, devido aos vários projetos políticos e ambientais a serem desenvolvidos neste Estado. Um dos exemplos mais marcantes é a Aliança dos Povos da Floresta, associação constituída pelo líder indígena Ailton Krenak e o seringueiro ambientalista Chico Mendes. Em 1997, o VNA estabeleceu um primeiro contacto através de uma oficina sobre doenças sexualmente transmissíveis organizada

⁴⁴ Esta questão tem sido discutida por Barletti (2015) em relação às comunidades Ashaninka no Peru.

pela Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-AC) na cidade de Rio Branco. No ano seguinte, o VNA organizou a primeira oficina de realização na aldeia Apiwtxa (apesar de ainda ter um caráter regional por incluir cinco Huni Kuin). Depois destas experiências, os Ashaninka e o VNA desenvolveram uma colaboração produtiva que continua até hoje. É, portanto, importante salientar que a Apiwtxa, de um modo semelhante à aldeia Parkatêjê de Kokrenum, é uma espécie de modelo para Vincent mostrar a outros indígenas (e a ele próprio), uma vez que, através de um constante diálogo dentro da comunidade e entre tradição e modernidade, conseguiram elaborar um projeto político, económico e ambiental sólido e autónomo.

3.2.1. O quotidiano e o *ethos* enquanto património

Quando o VNA chegou à aldeia Apiwtxa, ainda não possuía uma metodologia para a organização de oficinas e encontrou uma cultura que, como vimos, não se estrutura em torno de rituais, mas de um *ethos* que se revela no dia a dia. Segundo o Ashaninka Isaac Pinhanta, a abordagem de filmar o quotidiano é “uma coisa nossa”.⁴⁵ Por outro lado, Mari Corrêa, oficineira do VNA a partir de finais dos anos 1990 e, anteriormente, formanda e formadora da escola de ensino informal de cinema criada por Jean Rouch (Ateliers Varan), advogou que foi ela que introduziu nas oficinas uma conceção de cultura que se centra nos atos triviais da rotina diária (o “filmar o nada”):

Durante um encontro que promovemos com os realizadores em São Paulo, lembro-me de uma discussão sobre quais seriam os assuntos que eles gostariam de tratar em seus filmes. O tema recorrente era o de “filmar a cultura”: filmar a cultura para não perdê-la, para mostrar para os mais jovens, para o homem branco respeitar mais. Nesta conversa, e em muitas outras antes e depois desta, cultura é muitas vezes identificada exclusivamente como ritual, é festa tradicional e ponto. Começamos a questioná-los sobre esta idéia: então um povo que não faz mais sua festa tradicional não tem mais cultura? O conceito de cultura foi se ampliando na medida em que aprofundávamos a discussão: falar sua língua, o jeito de cuidar dos filhos, de fazer sua roça, de preparar sua comida, as coisas em que se acredita, as histórias, os valores foram aparecendo como elementos e

⁴⁵ Entrevista a Isaac Pinhanta, 24 de setembro de 2015.

manifestações de cultura. A certa altura, um dos participantes, um índio Terena, visivelmente aliviado, disse: “Na minha aldeia não se faz mais festa tradicional e só os velhos falam a nossa língua. Estava achando que não ia ter o que filmar, que não tinha filme para fazer lá.” (Corrêa 2004, 34)

Segundo Corrêa, durante uma oficina em Apiwtxa, em 1999, quando chovia muito e havia poucas atividades na aldeia, ela propôs que cada aluno seguisse uma pessoa na aldeia com quem tivesse alguma afinidade ou que lhe despertasse interesse. Um dos principiantes trouxe imagens sensíveis e meticulosas sobre o seu personagem a trabalhar a roça. Porém, quando ele parou de laborar, o realizador também terminou as filmagens. Corrêa questionou porque ele não continuou a filmar. O aluno respondeu que, a seguir, ele ia comer e não acontecia mais nada. Osicineiros desafiaram o realizador a filmar esse “nada” e, no dia seguinte, surgiram imagens dessa “outra cultura” e *ethos*: um prato de macaxeira com peixe a ser partilhado em família, conversas sobre caçadas, aventuras e coisas mundanas, mulheres distribuindo caissuma,⁴⁶ o ritmo dócil do embalar da rede.

Não se pretende aqui aferir quem teve a ideia de filmar o quotidiano. A enunciação de Corrêa tem origem num percurso longo de discussões em diversas arenas (VNA, Ateliers Varan, cinema e ciências sociais em geral) e o mesmo desafio lançado aos Xavante teria provavelmente originado resultados diferentes. O que é, de facto, importante sublinhar aqui é como, nas últimas décadas, fora e dentro das ciências sociais (Goffman 1956; Lefebvre 2005 [1981]; Certeau 1984; Pais 2006; Pink 2012), se tem explorado uma ideia de cultura assente numa preocupação com o modo de estar e se relacionar com os outros que parece mais relevante para certos povos ameríndios (Overing, Passes, 2002; McCallum, 2001; Viegas, 2007). Esta conceção opõe-se, de certa forma, ao legado de E. B. Tylor, Franz Boas, Ruth Benedict e outros que definiram a cultura enquanto *assemblagem* de traços diacríticos e que, segundo alguns autores (por exemplo, Leal 2013), serve de base ao conceito de património imaterial da UNESCO. Que conceito de património emergiria se trocássemos esta ideia de cultura pela noção de *ethos*? Trata-se de uma questão que se lança aqui e que atravessa o estudo de caso sobre os Mbya-Guarani.

⁴⁶ A caissuma é uma bebida alcoólica produzida a partir da macaxeira. Para catalisar a fermentação, as mulheres cospem para os recipientes em que a preparam. Apesar de ser fundamental, os Ashaninka não gostam de mostrar esta etapa nos seus filmes.

No caso dos Ashaninka, Juan Pablo Sarmiento Barletti (2015) defende que o seu *ethos*, denominado de *kametsa asaiki*, centra-se em três princípios que permitem a construção do ser humano ideal. O primeiro é o controlo de emoções antissociais e o desenvolvimento quotidiano de emoções construtivas. O segundo é a adoção de uma ética de trabalho que também se deve revelar na alegria de oferecer e receber os resultados daquele. Por fim, em estrita relação com os anteriores, os Ashaninka valorizam relações de cuidado e afeto com o outro.

A maioria dos filmes produzidos pelos Ashaninka revelam este *ethos* no conteúdo, mas também na forma através do manejo próximo, cuidadoso e sensível da câmara. *Shomõtsi* (2001), de Wewito Piyãko, é um documentário sobre o quotidiano do tio do realizador dividido em três atos. Na primeira parte, o filme centra-se na personagem principal que dá nome à obra. De manhã, Shomõtsi procura café nas casas dos parentes, pinta a sua cara com urucum (ao mesmo tempo que um dos seus filhos faz o mesmo, mas com menos cuidado porque “não tem mulher” perto), atravessa o rio de canoa, trabalha na roça com alguns dos filhos que ainda não formaram família e almoça macaxeira e carne. A certa altura, Wewito pergunta o que ele está a fazer e Shomõtsi explica que está a fumar e a mascar coca para matar a fome. Num ritmo casual e numa proximidade tímida, mas familiar, o cineasta indaga se existe uma história sobre a coca. Assim, uma narrativa mítica emerge de um modo espontâneo e causal e é contada ao mesmo tempo que, ao longe, as crianças continuam a trabalhar na roça.⁴⁷ Mais tarde, o personagem regressa à aldeia, bebe caissuma servida por uma menina e trabalha na produção de artesanato que é trocado por outros bens de consumo na cooperativa da aldeia. No final do dia, Shomõtsi vai ao rio para tomar banho.

Na segunda parte, o filme continua a acompanhar o personagem principal, mas expande o escopo de modo a incluir toda a aldeia que participa no *piyarëtsi*. Este ritual⁴⁸ consiste num período longo de festa acompanhado pelo consumo elevado de caissuma e por outras atividades, como a música (ocidental e Ashaninka) ou os jogos de futebol. Por fim, no terceiro ato, o filme introduz um momento de conflito ao se debruçar sobre

⁴⁷ Segundo depoimentos dos Ashaninka, esta sequência foi importante para melhorar o relacionamento com a vila não indígena localizada a duas horas de barco de Apiwtxa. Como o território indígena se encontra na fronteira com o Peru, existe muito contrabando, inclusive de droga, e os Ashaninka eram injustamente acusados de serem responsáveis por aquele. Através do filme, os não indígenas aprenderam sobre a importância espiritual daquela planta para os Ashaninka.

⁴⁸ Margarete Mendes (1991) estudou este aspeto para a sua dissertação de mestrado e defendeu que estes encontros eram importantes pontos de encontro para discussões e alianças políticas.

a situação colonial. Todos os meses, Shomõtsi vai à cidade para receber a aposentadoria. Porém, ao chegar, descobre que o avião que traz o dinheiro ainda não chegou e terá de esperar. Decide acampar nas praias de areia do rio e comer a macaxeira que trouxe da sua roça, uma vez que não tem dinheiro para comprar arroz, macarrão, etc. Durante este período, o filme continua a sua abordagem de filmar o quotidiano, registando a construção da cabana, os Ashaninka a comerem, as crianças a jogarem futebol e Shomõtsi a tomar banho. Ao fim de três dias, o avião chega, a aposentadoria é paga, o personagem principal compra alguns bens na cidade e regressa à aldeia. Em *off*, o realizador conclui: “Aqui termina o meu filme, mas a vida continua. Estamos felizes de deixar a cidade e voltar para a aldeia.”

No Tempo do Verão (2013), do mesmo realizador, continua esta abordagem, apesar de apresentar algumas diferenças relevantes. Esta obra é um projeto antigo de Wewito mas foi produzida para a coleção de livros infantis coordenada por Rita Carelli (ver capítulo 2). O filme centra-se na vida das crianças durante o período de verão, quando a escola indígena da aldeia encerra e aquelas sobem o rio com os pais para acamparem nas praias e aprenderem com eles diversas atividades Ashaninka (construir cabanas, apanhar ovos de tracajás, pescar com flecha e rede, etc.). Contudo, existe uma diferença importante entre estes dois filmes. *Shomõtsi* é um documentário de cinema de observação, mas recorre à voz *off* do realizador que, apesar de pessoal e sensível, também é didática, isto é, vai explicando sucinta e timidamente quem é o personagem, porque os Ashaninka se pintam, cozinham macaxeira, etc. Não é uma voz onisciente de Deus ou de um antropólogo, mas revela uma preocupação em explicar o modo de vida.⁴⁹ Por outro lado, *No Tempo do Verão* não possui uma voz *off* explicativa e, por exemplo, a excursão das crianças não é contextualizada no modo de vida dos Ashaninka. De certo modo, encontramos uma evolução semelhante nos filmes do Xavante Divino. Apesar de não recorrer à voz *off*, o seu primeiro filme sobre um ritual, *Wapté Mnhõnõ, Iniciação do Jovem Xavante* (1999), inclui várias entrevistas aos mais velhos que vão explicando a cerimónia. Na segunda longa-metragem sobre um ritual, *Wai'á Rini, O Poder do Sonho* (2001), as entrevistas quase que desaparecem e a obra é tomada pelo corpo e pela performance dos Xavante. Em suma, é possível argumentar que, no início, os realizadores indígenas e o VNA tinham uma preocupação de explicar

⁴⁹ Esta opção aconteceu durante a montagem, após Vincent ter visto um filme Inuit que recorria ao mesmo dispositivo e ter considerado que ajudava este filme.

a sua cultura através da palavra e que, ao longo dos anos, foram ganhando confiança na capacidade comunicativa das valências não discursivas da imagem. Os filmes Mbya-Guarani que serão analisados nos próximos capítulos surgem nesta segunda fase.

3.2.2. Filmar “organização”

A organização comunitária da Apiwtxa tem atraído a atenção de vários tipos de coletividades e organismos nacionais e internacionais (incluindo o VNA) e tem se tornado num motivo de orgulho e facilitador de alianças para os Ashaninka. O uso da palavra “organização” é constante na vida política quotidiana da aldeia que recebe com frequência visitas de indígenas e não indígenas que querem aprender com eles. Alguns documentários centram-se nestas questões: *Caminho para a Vida, Aprendizagem do Futuro, Floresta Viva* (2004); *A Gente Luta mas Come Fruta* (2006). Os trabalhos são conhecidos como “filmes do Benki”, uma vez que foram uma ideia deste e ele é o personagem principal que guia a ação. Apesar de estas obras poderem ser consideradas políticas num sentido mais estrito, algo que, como vimos, o VNA evita, é possível identificar várias características ou abordagens desessencializadoras também já analisadas: filmes focados em alguns personagens e que recorrem à reflexividade e ao humor. De qualquer modo, parece existir uma certa tensão entre cineastas Ashaninka e de alguns destes com o VNA sobre o tipo de filmes a realizar. Benki comentou, por exemplo, que o filme mais recente, *No Tempo do Verão*, não era um bom filme porque “não tinha mensagem”. De qualquer modo, a questão da “organização” é transversal a quase todos os documentários e pode ser observada, por exemplo, em *No Tempo das Chuvas* (2000), que incluiu uma sequência sobre o projeto de aproveitamento económico do murmuru. Além dos filmes, a câmara também é utilizada como forma de registo de várias atividades mais ou menos políticas (iniciativas de etnomapeamento, visitas de parentes e personalidades, etc.) e de mitos ou outros elementos culturais que são arquivados e utilizados na escola.

Os projetos de organização e os filmes sobre estes podem ser compreendidos como parte da cultura Ashaninka que tende a estabelecer redes de trocas e alianças com povos, por vezes, muito distantes (Renard-Casevitz 1992b; 1994). Por outro lado, os Ashaninka compreendem que a vida social (a organização interna) necessita de ser constantemente recriada e a produção e visionamento dos filmes também parece possuir

essa função. Por exemplo, em *Uma Aldeia Chamada Apiwtxa* (2010), um Ashaninka que acaba de chegar à aldeia é repreendido porque não participou na “minga” (trabalho colaborativo na roça seguido de caissuma distribuída pelo dono daquela). Ele afirma que está a gostar muito de viver ali e pede que lhe expliquem as suas obrigações. A resposta é curta e críptica: ele tem que participar nas atividades da aldeia, ir observando e logo se vê. Esta sequência parece elucidar que existe uma relutância em estabelecer regras e que, de facto, a convivialidade ameríndia se estrutura através de um *ethos*.

Por fim, regressando aos temas do indigenismo e da circulação de imagens analisados no capítulo anterior e tendo em conta a opinião muito favorável de Vincent sobre o projeto Apiwtxa, é possível argumentar que estes filmes, tal como anteriormente *Pemp*, dos Parkatêjê, são projetados noutras aldeias como forma de influenciar o sentido de “organização” destes povos. Por exemplo, quando perguntei a um dos formadores mais experientes quais eram os filmes que eu devia mostrar numa oficina, ele mencionou logo os trabalhos dos Ashaninka porque “são sobre uma aldeia que deu certo”.

3.2.3. O cinema indígena do VNA enquanto arte relacional

Neste subcapítulo, proponho realizar uma reflexão sobre a metodologia de oficinas desenvolvida pelos povos indígenas e o VNA e equacionar os filmes produzidos enquanto arte relacional. A proposta parte inicialmente do texto *Esthétique Relationelle* (2002 [1998]) do curador Nicolas Bourriaud que tentou encontrar elementos não formais comuns a um conjunto de obras de arte contemporânea ocidentais produzidas nas décadas de 1980 e 1990. Segundo o autor, estes trabalhos privilegiavam a intersubjetividade social em detrimento de uma subjetividade interna do autor singular e davam prioridade ao processo e ao “estar-juntos” como elementos constitutivos da proposta artística. Como argumenta Roger Sansi (2015, 11), “(...) the artist becomes more a mediator, a person who fosters and provides situations of exchange, than a creator of objects.” Este texto tornou-se uma influência importante nas décadas seguintes apesar de existirem diversos antecedentes relevantes. Na área do audiovisual, encontram-se várias análises sobre o vídeo participativo, apesar de não ser comum estabelecer relações diretas com a ideia de estética relacional (mas ver, por exemplo, Thomas e Britton 2012). No âmbito mais restrito do cinema indígena, Faye

Ginsburg (1994) propôs o conceito de “embedded aesthetics” para caracterizar a produção cinematográfica aborígine na Austrália que, em geral, não se interessa por questões formais ou narrativas e privilegia a capacidade deste trabalho de corporalizar, sustentar, viver e até reviver relações sociais.

As relações sociais não são, contudo, todas equivalentes. Segundo vários autores, as comunidades ameríndias possuem uma aversão a regras, regulamentos, hierarquias, estruturas, etc. Por outro lado, a convivialidade e comensalidade são os principais vetores constitutivos das relações sociais produtivas e as pessoas tendem a preocupar-se em viver bem e em criar boas ou belas pessoas, apesar de admitirem que isso é difícil. A sociabilidade ameríndia insere-se numa rede mais vasta de relações com Outros poderosos, nomeadamente animais, plantas, objetos e espíritos (isto é extra-humanos) que são a fonte perigosa dos recursos necessários para a reprodução das relações dentro da comunidade. Contudo, estes bens têm de passar por um processo transformativo para poderem ser absorvidos e utilizados positivamente no interior da comunidade. Assim, as pessoas, coisas e comunidades boas e belas são produzidas através da transmissão e transformação contínuas de fontes domésticas e exteriores de vitalidade, enquanto a fealdade está associada a comportamento sociais e destrutivos. Em suma, a estética não é uma categoria autónoma, como nas sociedades ocidentais, mas sim uma categoria moral e política e as relações sociais são simultaneamente frágeis e essenciais à vida. Joanna Overing (1991) denomina este aspeto do *ethos* ameríndio (que considera generalizável a partir do seu trabalho com os Piaroa e da análise de outras monografias etnográficas) de “estética de produção”:

Penso que é, provavelmente, caso geral que índios tenham tal categoria de conhecimento, que se articula a uma teoria do trabalho e da criatividade: em seu entendimento, é produtivo ou estético o conhecimento que permite a manutenção da comunidade e provê a força criativa para a sua continuidade. (Overing 1991, 11)

Assim, é possível argumentar, que o cinema ou, pelo menos a câmara de filmar, é capturado do exterior pelas comunidades indígenas e transformado em recurso positivo e produtivo que, como foi acima proposto, constrói, reconstrói e transforma as relações, produzindo pessoas e comunidades boas. Como o Ashaninka Isaac Pinhanta (*apud* Carvalho *et al.* 2012, 72-73) explica:

(...) o que mais me chamou a atenção foi quando começamos a assistir às

gravações que fazíamos. Isso de olhar para a imagem e descobrir coisas e situações do seu povo, que estão ali no seu dia a dia e você não vê. A comunidade também. A aldeia inteira vinha assistir à sua imagem, às coisas que eles mesmos tinham falado. Ficavam discutindo o que viam, o que tinham feito. Foi quando entendi a importância desse trabalho. Terminamos o filme em São Paulo. Quando voltamos, passei para o pessoal na aldeia. E discutíamos as cenas, a questão das festas, das músicas, os cantos. Percebi, então, que o vídeo poderia servir para discutir a nossa cultura, organizar nossa escola, pensar nosso sistema de vida. E, também, entender o uso dessa tecnologia, e o que vem de fora, que não é nosso, mas que nos serve. O vídeo traz a imagem das pessoas falando na sua própria língua, com a sua própria palavra. Estão todos ali discutindo e se entendendo. É muito rico.

Mas como é que uma oficina é pensada e se estabelece no terreno? A equipa de formação do VNA é constituída por duas pessoas, por vezes uma com mais experiência do que a outra. Os formadores ficam sempre alojados na aldeia (em casa de alguém, numa casa vazia, na escola, etc....) e tentam inserir-se na rede de relações da comunidade, comendo junto com uma família, jogando futebol ou participando em outras atividades de convivialidade relativas à lógica ameríndia supramencionada. A inserção não é necessariamente fácil e difere muito de comunidade para comunidade, devido à sua cultura, história, situação política interna, etc. Nesse sentido, é possível argumentar que os elementos do VNA têm de ser transformados através dos processos de convivialidade ameríndia em afins, apesar de nunca se transformarem em indígenas (existem, contudo, comentários de indígenas mencionando que determinado oficineiro já é Xavante, Guarani, etc.). Segundo Maria Paula Prates (2013), que trabalhou durante vários anos entre os Mbya do Rio Grande do Sul, o objetivo dos indígenas na constituição de aliados não indígenas é transformar o Outro distante num Outro próximo (Viveiros de Castro 2002a), preservando assim a produtividade da alteridade.

As oficinas têm, normalmente, uma duração de três semanas: na primeira, há uma aprendizagem mais técnica em que se comentem os erros de iniciante; na segunda, começam a filmar com segurança e obtêm os melhores planos; nos últimos dias – já exaustos – finalizam algumas narrativas e pontas soltas. As aulas são diárias e essencialmente práticas, incentivando a experimentação. De manhã ou durante o dia, os alunos filmam sozinhos e à tarde ou à noite assistem com os formadores e, por vezes, com toda a aldeia ao material gravado. Nestes momentos, os oficineiros fazem algumas

correções (por exemplo: câmara a tremer, horizonte inclinado, contraluz que não permite ver a cara, etc.) Porém, para além deste nível técnico, os formadores instigam os alunos a irem mais longe, a pesquisarem, a perguntarem mais, etc. Por exemplo, enquanto os principiantes estão a filmar um ritual, os formadores propõem durante a revisão das imagens que eles descubram de onde vem aquele traço cultural, o que acontece nas preparações, nos bastidores, etc. Isto é, basicamente, incentivam a criação de novas relações na comunidade e subjetivam a obra fílmica.

Apesar da ênfase na experimentação, existe um conjunto de “regras” que os formadores propõem nesta fase inicial. Uma delas é a proibição do uso de *zoom*. Por um lado, existem razões técnicas para esta opção: a utilização do *zoom* torna mais difícil a estabilização da imagem quando a câmara é operada à mão e, como o áudio costuma ser capturado por um microfone acoplado ao corpo da câmara, é importante que ele esteja perto da pessoa para que a qualidade do som seja razoável. Mas, acima de tudo, a não utilização do *zoom* obriga os cineastas a aproximarem-se da sua personagem e, assim, a serem claros e honestos sobre a sua posição ética e relação com a pessoa. Como Mari Corrêa (2004, 10) argumenta, “(...) do ponto de vista ético, não vale roubar a imagem de ninguém. Vai e cria uma relação com a pessoa... que essa pessoa esteja a fim de ser filmada. Eu não vou ficar aqui, do lado esquerdo da margem do rio, filmando escondido o cara que está do outro lado.” De um modo paralelo, mas mais sintético, Vincent Carelli mencionou uma vez que “[n]ão é filmar de lado. É filmar de frente.” Isto é, não é só a questão de estar perto da pessoa e estabelecer uma relação. É acima de tudo estabelecer uma relação “de frente”, de olhos nos olhos, aberta. Aberta ao confronto e ao abraço, mas disponível para se envolver com a pessoa, a situação, a comunidade, a rede de relações sociais e históricas da aldeia.

Outra “regra” importante é a proposta que os alunos acompanhem uma personagem no seu quotidiano. Quando recebe uma câmara, o iniciante pode ficar extasiado com a quantidade de situações e pessoas passíveis de serem filmadas na aldeia e pode demorar a compreender que realizar filmes é ter coragem de escolher, selecionar, ir por um caminho entre milhares de opções. Assim, num sentido estritamente prático, esta abordagem obriga e ajuda o aluno a criar um foco. O personagem é o vetor da filmagem e, conseqüentemente, da narrativa do filme. Tendo em conta a análise em curso, é também de realçar como este foco permite estabelecer e, acima de tudo, desenvolver uma relação. Assim, nos primeiros dias, a personagem pode evidenciar

alguma timidez em relação à câmara ou, pelo contrário, um excesso de performance. Mas ao longo dos dias seguintes, começa-se a estabelecer (ou a reconstruir) uma relação entre o cineasta, a personagem e a câmara que, tal como na “vida real”, permite uma maior intimidade e afetividade. Não é só a pessoa que se abre mais, é também a câmara que começa a filmar melhor, com mais carinho, atenção, quase que como tocando e acarinhando a personagem (Marks 2000).

Além disso, como uma oficina é constituída por seis a oito alunos e cada um segue pelo menos um personagem, o filme é montado a partir destas várias narrativas e relações que, frequentemente, se cruzam e originam um retrato interno da comunidade e aldeia. Como o Ashaninka Isaac Pinhanta me contou em relação à sua experiência, ele estava a acompanhar um personagem que, devido à sua vida e responsabilidades, se cruzava frequentemente com os personagens de outros alunos da oficina, originando um filme conjunto denominado *Dançando com Cachorro*.⁵⁰ Por outro lado, o filme *Shomôtsi*, realizado durante a mesma oficina, acompanha outro personagem que, em consequência das suas características (um dos mais velhos, ser extremamente divertido, etc.) e história, resultou num filme independente, mas que também é ilustrativo da aldeia. Em suma, o retrato da comunidade não é obtido através de um plano geral da aldeia, entrevistas com pessoas e um ou outro quadro de crianças a brincar e mulheres a cozinhar, mas através de uma imersão nos percursos que constituem a rede de relações sociais da aldeia.

Ao final do dia, as filmagens produzidas são projetadas para os restantes alunos, oficinheiros e, frequentemente, pessoas da aldeia que assim estabelecem relações não só com os operadores de câmara, mas também com a imagem de si e das suas relações. Além destas imagens, a equipa do VNA também se esforça por organizar projeções com filmes que a organização produziu com outros povos indígenas. Estas situações têm vários objetivos. Em primeiro lugar, elas servem para apresentar e demonstrar o trabalho do VNA e apresentar exemplos de resultados de oficinas. Além disso, o visionamento de imagens de outros povos origina comparações e reflexões sobre a sua própria comunidade. Algumas reações são, porventura, extremas. Por exemplo, os Ashaninka, que não estavam habituados a verem índios nus, uma vez que tradicionalmente vestem uma espécie de *kusma*, abandonavam, no início, as projeções

⁵⁰ O título advém de outro filme não indígena popular na altura na aldeia, *Dances with Wolves* (1990), de Kevin Costner.

com documentários sobre os povos do Xingu. Por fim, estes outros filmes despontam nos cineastas uma curiosidade em experimentar com dispositivos semelhantes. Por exemplo, numa oficina com os Juruna da Volta do Xingu, a utilização de material de arquivo nos filmes *Já Me Transformei em Imagem* (2008) e *Sangradouro* (2009) levou alguns a procurar material equivalente sobre a história da sua aldeia.

De qualquer modo, é importante sublinhar que o número de horas de trabalho diárias e semanais e o exercício de discussão, interrogação e reflexão contínua produz uma rutura no quotidiano (e até do *ethos* do “bom viver”) que, contudo, parece ser catalisador de forças criativas. Segundo relato de Vincent,

[a] filmagem numa aldeia cria um momento especial durante a oficina, rompe o cotidiano, permite estabelecer novos canais de comunicação dentro da comunidade, valoriza temas esquecidos. Não há momento mais emocionante para nós, participantes desse trabalho, do que ver um grupo de jovens entrevistando um velho – feliz este por estar sendo indagado – se espantarem com histórias desconhecidas para eles, e chegar até a cobrar do velho: “por que nunca nos contou essa história?”; e o velho responder: “porque vocês nunca perguntaram.” (Carelli *apud* Carvalho *et al.* 2011, 49)

Nesse sentido, uma oficina pode ser equacionada enquanto evento tal como foi conceptualizado pela escola de Manchester. Ao contrário de antropólogos que estudaram eventos enquanto exemplos ilustrativos ou estudos de caso de uma situação etnográfica mais abrangente, Max Gluckman (1940) analisou eventos enquanto situações atípicas em que forças potenciais e criativas emergiam e transformavam a realidade e as pessoas em estudo. Estes acontecimentos não eram considerados negativos ou disfuncionais, mas antes como processos essenciais à reprodução das relações sociais e políticas. Mais tarde, Victor Turner (1991 [1969]; 1974) defendeu que uma análise centrada em eventos permitiria à antropologia compreender as forças generativas e criativas dos processos sociais. A sua proposta mais conhecida é o “drama social”, mas é o desenvolvimento das ideias de liminaridade e de *communitas* que são mais pertinentes neste caso. Para Turner, os eventos são fenómenos relativamente abertos que incluem o accidental, o contingente e o conflito e que permitem ultrapassar a determinação da estrutura.

Uma outra conceptualização de evento pertinente para esta análise provém do trabalho de Deleuze e Guattari (1988 [1980]). Apesar de existirem alguns pontos de

contacto com o trabalho da escola de Manchester, a proposta dos dois filósofos parte de pressupostos radicalmente diferentes, sendo de realçar que, enquanto os primeiros encontravam uma tensão entre a agencialidade do indivíduo e a estrutura da sociedade, Deleuze e Guattari privilegiam o conceito de *assemblage* no qual são criadas e estabelecidas relações e processos diversos e imprevisíveis através de uma multiplicidade sensorial e cognitiva de elementos humanos e extra-humanos. Neste contexto, o evento é um lugar de emergência que revela a singularidade de uma multiplicidade específica de potencialidades novas. Assim, o evento não pode ser compreendido através da redução aos seus componentes ou através de uma análise da transformação de um determinado passado. O evento é um planalto de intensidade em que o imanente é realizado através do processo que ocorre nele, isto é, do que é crucialmente novo. Em suma, o evento não é a consequência de um conjunto de elementos ou eventos anteriores, mas é antes a exploração do potencial do devir.

Tendo em conta este enquadramento, é possível, num primeiro momento, advogar que as oficinas do VNA funcionam como eventos na aceção da escola de Manchester: o trabalho intenso diário, as reações perante a imagem da comunidade, as discussões e interpelações entre indígenas e entre indígenas e não indígenas, etc. são catalisadores de conflitos tendencialmente positivos e criativos que instauram um estado liminal de transformação pessoal, social e, em último caso, política. Mas, para além deste processo e recorrendo agora ao trabalho de Deleuze e Guattari, as oficinas do VNA não são apenas lugares de transformações dialéticas assentes num determinado passado cultural e social. As oficinas são momentos de imanência do radicalmente novo: novas maneiras de ver, pensar, filmar, sentir. Nesse sentido, uma oficina nunca poderá ser preparada, isto é, nunca pode ser pensada *a priori*. Só pode ser experienciada.

De qualquer modo, como vimos, apesar de nem sempre terem sucesso, existem determinadas regras ou propostas metodológicas que foram sendo desenvolvidas ao longo dos anos em colaboração com os povos indígenas. Além disso, certas ideias e uma atitude geral também parecem ter tido origem nos Ateliers Varan e na pedagogia crítica, nomeadamente no trabalho de alfabetização de Paulo Freire (1987 [1970]). Apesar de não ter tido uma influência direta no trabalho do VNA, a experiência de ensino de Joseph Jacotot é pertinente para a análise em curso. Segundo Jacques Rancière (1991), o trabalho daquele baseava-se numa igualdade fundada em

“ignorâncias diferentes”. Quando Jacotot teve que ensinar francês na parte flamenga da Bélgica sem saber esta língua, ele utilizou um livro bilingue de modo a aprender flamengo ao mesmo tempo que os seus alunos começavam a utilizar o francês. No caso do VNA, os formadores, mesmo com licenciatura em ciências sociais, não costumam fazer um levantamento etnográfico do povo com que vão trabalhar. Assim, os formadores não indígenas chegam à aldeia com uma formação técnica e artística relevante, mas com uma ignorância elevada sobre o mundo dos alunos. Por outro lado, os alunos ainda sabem pouco ou nada sobre cinema, mas possuem um conhecimento muito superior ao dos formadores sobre a sua cultura e modo de vida (mesmo que mais empírico do que reflexivo). Consequentemente, o processo de aprendizagem e a produção do filme (desde as projeções e conversas das filmagens, passando pelas discussões durante a tradução em que aluno e professor se debatem na procura de “equivocos controlados” [Viveiros de Castro 2004b], até à montagem) é constituído por esse entrelaçado de aprendizagens em que alunos viram formadores que voltam a ser alunos e formadores viram alunos que voltam a ser formadores. Além disso, quando os alunos tentam explicar a sua cultura por palavras e imagens, desenvolvem, como Freire propunha, uma atitude reflexiva sobre o seu mundo com consequências políticas pertinentes.

Nesse sentido, um dos aspetos mais interessantes da proposta de estética relacional de Bourriaud é a sugestão de que estes processos constroem micro-utopias, isto é, interstícios que se abrem no corpo social e que permitem, através das relações sociais construídas, pensar e experimentar outros mundos. Esta ideia está relacionada com o conceito de micropolítica desenvolvido por Guattari e parece central ao VNA, como ficou ilustrado no capítulo 2 através do seu filme fundacional, *A Festa da Moça* (1986). Além disso, é possível propor que este processo de construir comunidade ou localidade (Appadurai 1996) encontra paralelos na “estética de produção” proposta por Overing (1991).

É, contudo, de sublinhar que o conceito de micro-utopias tem sido criticado por vários autores pela sua suposta insistência no consenso que poderia até despontar tendências ditatoriais. Por exemplo, Claire Bishop (2012) propõe, em alternativa, a ideia de *artificial hells* que sublinha a importância da dissensão, desconforto, frustração, contradição, medo, etc. para uma obra artística ter um efeito político. Esta é uma crítica possível ao projeto do VNA que, contudo, também é muitas vezes criticado por exercer

uma influência excessiva sobre a comunidade. De qualquer modo, a ideia de um “filmar de frente e não de lado” parece sublinhar a importância desse olhar e não necessariamente a produção idílica de uma comunidade consensual. Na realidade, esse olhar de frente, esse abrir os olhos, pode ser muito violento, como, por exemplo, no caso de uma mãe que, aproveitando que a filha estava a filmar e pela primeira vez se encontrava disponível para a ouvir, contou-lhe que tinha sido violada por madeireiros enquanto criança... Enfim, como vimos com os Xavante e veremos, a seguir, com os Mbya-Guarni, o processo relacional de filmar é sempre uma arena tensa com vários atores que possuem perspectivas, motivações e interpretações dissonantes.

Parte II – Cinema e patrimónios Mbya-Guarani

4. Património institucional: uma história local com expansão mundial

4.1. Património institucional

Neste trabalho utilizo o termo “património institucional” para denominar os processos de identificação, seleção e gestão do património realizados por órgãos nacionais e internacionais. Apesar desta delimitação, é importante sublinhar que o conceito se desenvolveu em relação com outros fatores, nomeadamente patrimonializações não institucionais, turismo e políticas culturais em diversas escalas, e através de fricções entre o global e local (Tsing 2005) e entre diferentes ontologias (ver, por exemplo, Harrison 2013, 114-39).

A institucionalização do património no Ocidente está relacionada com uma forma particular de pensar a relação entre passado e objetos e com o papel do Estado em utilizar estes para estabelecer narrativas sobre a origem da Nação e administrar os cidadãos. Segundo Rodney Harrison (2013, 43), a história do património institucional pode ser dividida em três fases. O primeiro momento está associado ao desenvolvimento da esfera pública nos séculos XVIII e XIX em que as elites políticas, económicas e intelectuais discutiam e tentavam identificar as “raízes” do Estado-nação e com uma crescente preocupação com a conservação da cultura e da natureza perante os avanços indomáveis da industrialização. A etapa seguinte assenta num crescente controlo do Estado sobre as diversas áreas da vida humana, incluindo o património, e culminou, em 1972, com a adoção da “Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural” da UNESCO. Por fim, a terceira fase insere-se no período da modernidade tardia em que ideias de valores patrimoniais universais e organizações globais se naturalizaram. Este desenvolvimento teve duas consequências principais. Por um lado, ocorreu uma explosão de consumo e turismo de elementos patrimoniais, originando o que Françoise Choay (2014 [1982]) denominou de “inflação” ou “*malaise*” patrimonial. Por outro lado, a hegemonia da mentalidade patrimonial levou a que cada vez mais minorias (étnicas, migrantes, de género, etc.) e países não Ocidentais recorressem àquela para afirmar as suas identidades e reivindicações políticas e para exigir que a sua cultura e história sejam incluídas nas narrativas nacionais e da Humanidade. Este processo originou um aumento da dissonância (Ashworth e Tunbridge 1996; Smith 2006, 58) e, conseqüentemente, uma expansão e complexificação do conceito de património como forma de inclusão e resolução das divergências. Nesse sentido, a adoção da "Convenção para a Salvaguarda do Património

Cultural Imaterial” pela UNESCO, em 2003, e a sua implementação a partir de 2006, é resultante destas críticas e ampliações conceptuais. Assim, o património transforma-se cada vez mais numa forma de pensar e ver o mundo, e tudo – o mundo – pode ser património.

Diversos autores consideram que a constituição, em França, em 1837, da *Commission des Monuments Historiques*, com o intuito de realizar um inventário dos edifícios históricos do país, é um marco seminal na institucionalização do património no Ocidente. De facto, até recentemente, na Europa e áreas colonizadas por esta, o termo monumento histórico confundia-se com o conceito de património. Segundo Choay (2014 [1982]), o monumento está associado à memória, nomeadamente pela sua etimologia e, por isso, possui uma “função antropológica”:

Neste primeiro sentido, chamar-se-á monumento a qualquer artefacto edificado por uma comunidade de indivíduos para se recordarem, ou fazer recordar a outras gerações pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento prende-se então, precisamente, com o seu modo de ação sobre a memória. Não só ele a trabalha, como também a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma a recordar o passado, fazendo-o vibrar à maneira do presente. (...) Tanto para os que o edificam, como para aqueles que dele recebem as advertências, o monumento é uma defesa contra o trauma da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, sossega, tranquiliza, ao conjurar o ser do tempo. É garantia das origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios. Desafio à entropia, à ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, o monumento procura apaziguar a angústia da morte e da aniquilação. (17-18)

Porém, Choay advoga que o conceito foi evoluindo, perdendo a sua relação próxima com a memória e adquirindo outros significados e funções. Na altura da *Commission*, o monumento histórico representava “(...) o poder, a grandeza, a beleza: compete-lhe explicitamente afirmar grandes desígnios públicos, promover os estilos, dirigir-se à sensibilidade estética” (19). Atualmente, a autora considera que o termo está principalmente associado à “(...) admiração ou o espanto que provocam a mestria técnica e uma versão moderna do colossal (...)” (19). Em qualquer dos casos, contudo, a estética ou o encantamento da arte (Gell 1998) parecem surgir como forma de captura do outro e, portanto, enquanto instrumento de poder. Por outro lado, a diferenciação

entre monumento e documento também reflete, como defendeu Jacques Le Goff (1982 [1977]), uma separação ontológica que ocorre na modernidade entre memória e história (esta como forma científica daquela). De qualquer modo, como o historiador sublinha, todo o documento é um monumento (um “documento/monumento”) porque “(...) é o resultado do esforço realizado pelas sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias” (114).

Paralelamente à constituição da *Commission des Monuments Historiques*, mas algumas décadas mais tarde, em 1877, William Morris, John Ruskin e outros criaram no Reino Unido a *Society for the Protection of Ancient Buildings* com o intuito de lutar contra estratégias de conservação que consideravam ruinosas. Em ambos os casos, o património surge associado à ideia de herança (*patrimoine*, em francês; *heritage*, em inglês). Apesar de ser algo que é herdado, a propriedade não é das pessoas do presente, mas de todos aqueles que viveram, vivem e viverão, promovendo uma imensa comunidade imaginada que liga o passado ao futuro. Nesse sentido, o património começa a emergir como algo superior aos limites temporais (e, progressivamente, ao longo da segunda metade do século XX, espaciais), a caminho da valorização universal contida no termo “Humanidade”. Além disso, este processo autoriza a transferência da propriedade, ou pelo menos a sua conservação e gestão, do indivíduo ou determinado grupo para o Estado, usurpando a relação do património com o local e originando fricções entre as populações e o poder estatal.

Harrison (2013) também defende que o inventário da *Commission des Monuments Historique* iniciou uma prática de seleção (logo, exclusão) e atribuição de valor por especialistas a um conjunto de edifícios, que ainda hoje perdura nos processos de patrimonialização institucional. Laurajane Smith (2006) considera que esta *praxis* assenta num discurso autorreferencial que denomina de “authorized heritage discourse” (AHD). Segundo a autora, o AHD centra-se, “(...) on aesthetically pleasing material objects, sites, places and/or landscapes that current generations ‘must’ care for, protect and revere so that they may be passed to nebulous future generations for their ‘education’, and to forge a sense of common identity based on the past” (29). Este discurso define não só o que é património, mas também que este é intrinsecamente e universalmente valioso porque é uma triagem de tudo o que é importante do passado. A suposta relevância e positividade deste empreendimento pressupõe o recurso a especialistas (“experts”) que possuem as técnicas e os conhecimentos para identificar os

valores supramencionados e preservar os itens para as “nebulosas” gerações futuras. Esta perspectiva “de cima para baixo” constrói uma ideia de património que é apresentada como objetiva e científica e que deve ser consumida pelas massas passiva e acriticamente. Recorrendo a James Scott (1998), Harrison (2013, 46-47) advoga que aquele discurso e prática se intensifica e naturaliza na segunda fase da institucionalização do património, uma vez que “(...) states seek to simplify aspects of social, economic and political life so that they can be assessed in aggregate and controlled more effectively. An important part of this process involves defining, standardizing and categorising.” Por outro lado, Michael Herzfeld (1991) chama à atenção que, apesar dos meios ao dispor do Estado para impor o seu discurso e práticas, estes não são imunes à contestação, reinterpretação e reapropriação pelas pessoas. Além disso, os burocratas não são “lacaio sem coração”, nem vítimas inocentes da governamentalidade, e, muitas vezes, têm de atuar entre diretrizes oficiais contraditórias e pressão social. O antropólogo reconhece, todavia, que o discurso estatal possui mais poder e instrumentos para se impor.

Progressivamente, o património começou a estabelecer-se como uma preocupação a nível mundial. Um dos primeiros passos nesse sentido foi a Carta de Atenas de 1933, que introduziu diretrizes internacionais sobre urbanismo e restauro de monumentos influenciadas por arquitetos modernos, especialmente Le Corbusier (Meira 2008). A II Guerra Mundial produziu uma extensa destruição da Europa, incluindo monumentos e centros históricos, o que levou a um esforço financeiro significativo de recuperação urbana e económica, mas também suscitou ou aprofundou um questionamento das ideias positivistas de progresso e civilização. Além disso, nomeadamente devido à crescente visualização do Holocausto, fomentou, em conjugação com outros fatores, processos de descolonização e de afirmação de identidades não europeias, subalternas, minoritárias e étnicas. Neste contexto, é de realçar a criação de organizações internacionais, nomeadamente as Nações Unidas e a UNESCO. Este enquadramento e instituições foram essenciais no processo de globalização que se acentuou na segunda metade do século XX e no qual o património foi causa e consequência. Em 1954, foi assinada a “Convenção para a Proteção dos Bens Culturais em caso de Conflito Armado”, que determina que os signatários não devem atentar contra os edifícios culturais dos próprios e de outros durante conflitos armados, estabelecendo um paralelo implícito, como sublinha Harrison (2013), entre a

destruição de propriedade cultural e a morte de civis.

Segundo a história oficial da UNESCO,⁵¹ um dos episódios seminais no estabelecimento da ideia de Património da Humanidade ocorreu na década de 1950, com o envolvimento internacional na salvaguarda de monumentos egípcios antigos, incluindo os templos de Abu Simbel, que foram colocados em perigo com a construção pelo Egito da barragem de Aswan. Contudo, Harrison (2013) alerta que este processo costuma ser narrado pela instituição como uma história de origem positiva, enquanto, na realidade, aquela envolveu diversas fricções políticas entre impérios e países subalternos e até apropriação por parte dos primeiros de descobertas arqueológicas. Aquele empreendimento foi continuado em projetos semelhantes em Veneza (Itália), Mohenjo-daro (Paquistão) e outros países. Como advoga Harrison (61), “[t]his signalled an important shift from the perception of heritage as something for the management of individual nations, to a more global sense of heritage as something that was collectively owned”.

Na sequência destes acontecimentos, a ideia de um património supranacional e universal começou a institucionalizar-se. Em 1964, foi aprovada a “Carta Internacional sobre a Conservação e Restauro de Monumentos e Sítios”, conhecida como Carta de Veneza, que substituiu a de Atenas. No ano seguinte, a UNESCO fundou o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (*International Council of Monuments – ICOMOS*), responsável pela implementação da Carta de Veneza. Por fim, a 16 de novembro de 1972, a Conferência Geral da UNESCO aprovou a “Convenção para a Proteção do Património Mundial Cultural e Natural”, que implementou a “Lista do Património Mundial” e a “Lista do Património Mundial em Perigo”. As listas cresceram rapidamente... Atualmente, existem 193 Estados signatários⁵² e 1073 sítios em 167 países integram as listas.⁵³

Como diversos autores (Nas 2002; Smith 2006; Hafstein 2007; Harrison 2013) sublinham, a Convenção subentende uma ansiedade em relação a um mundo em constante mudança causada pela modernização, urbanização e globalização que colocaria em causa a diversidade e riqueza cultural. Trata-se de uma perspetiva que vem

⁵¹ Ver, por exemplo, <http://whc.unesco.org/en/convention/>, consultado a 21 de junho de 2018.

⁵² <http://whc.unesco.org/en/statesparties/>, consultado a 21 de junho de 2018.

⁵³ <http://whc.unesco.org/en/list/>, consultado a 21 de junho de 2018.

desde o romantismo da primeira fase de institucionalização do património, mas que se expandiu ao longo do século XX. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004) argumenta que as intervenções patrimoniais tentam reduzir a velocidade do tempo de modo a minorar a mudança, mas que aquelas são de facto mudanças. Isto é, apesar da ideia de salvaguarda subjacente à Convenção e ao património institucional, em geral, Kirshenblatt-Gimblett (1998) advoga que este cria algo de novo ao conferir uma “segunda vida” a itens que se tinham tornado obsoletos ou inúteis através da sua recriação franksteiniana por intermédio de virtualidades (museus, performances, fotografia, vídeo, etc.). Nesse sentido, “[h]eritage is not lost and found, stolen and reclaimed. Despite a discourse of conservation, preservation, restoration, reclamation, recovery, recreation, recuperation, revitalization, and regeneration, heritage produces something new in the present that has recourse to the past” (149). Assim, este processo é uma indústria de valor acrescentado, que adiciona supostas qualidades (como passado, exibição, diferença, indigenidade), com o objetivo de transformar o local num produto de exportação. Esta recontextualização implica mudanças e o produto final é necessariamente algo de diferente que, muitas vezes, é reincorporado no elemento original objetivado, tornando-se parte da compreensão das pessoas sobre o seu mundo. Além disso, Kirshenblatt-Gimblett (2004) sublinha também que o Património Mundial é, acima de tudo, uma lista que descontextualiza os elementos nela incluídos e que se torna, ela própria, o contexto.

Outro aspeto criticado da Convenção é a sua pretensão à universalidade. Denis Byrne (1990), por exemplo, argumenta que o conceito institucional de património é uma força hegemónica do Ocidente que foi absorvida por diversos países em termos ideológicos, mas que é frequentemente apenas uma camada superficial de verniz que não se relaciona com as perspetivas autóctones. Além disso, o mesmo autor questiona se as pessoas de um país estariam realmente interessadas no património de outras áreas geográficas e culturas. O que talvez Byrne não enfatize ou reconheça é que a universalização ocorre nos dois sentidos. Isto é, não se trata só de enunciar que aqueles elementos pertencem a toda a Humanidade, mas também de incutir a ideia que todos pertencem à História, simbologia e ontologia daqueles objetos. Nesse sentido, podemos reconhecer a Convenção como um instrumento de gestão da dissonância originada pela crescente relevância de identidades subnacionais e transnacionais que são, assim, *reassembladas* numa História comum e tendencialmente positiva da Humanidade, constituída, contudo, segundo uma perspetiva maioritariamente ocidental.

Porém, é importante salientar que, como alguns autores advogam (Smith 2006; Harrison 2013), foi exatamente o quadro universal da Convenção que permitiu a sua instrumentalização por grupos minoritários e forçou a expansão do conceito de património institucional no sentido de reconhecer e incorporar outras ontologias. Por exemplo, Harrison (2013) advoga que este carácter universal da Convenção obrigou a UNESCO a responder a questões de representatividade, uma vez que, nas primeiras décadas, a Lista possuía um viés significativo em relação a elementos europeus associados ao cristianismo e à história das elites. Smith argumenta que o AHD faz parte das técnicas de poder estudadas por Foucault que, todavia, podem ser apropriadas e subvertidas pelos subalternos. Assim, “[h]eritage (...) becomes not only a tool of governance, but also a tool of opposition and subversion” (Smith 2006, 52). De um modo paralelo, George Yúdice critica as ideias de autores como James C. Scott (1985), que definem a agencialidade estritamente em termos de oposição e resistência dos subalternos contra iniciativas de cima para baixo. Para Yúdice (2003, 157),

[a]gency in this sense is a faulty concept. (...) Agency succeeds to the degree that an individual or group make its own the multiplicity of venues through which initiative, action, policy, and so on are negotiated. But orchestration and negotiation require standing one’s ground in the face of cooptation. And rather than a frontal action against a single source of oppression, it requires working in a range of groups and organizations, working with and mediating to help provide interfaces among diverse agendas (...)

Esta aplicação universal originou fricções entre atores locais e processos globais que produziram mudanças significativas no conceito de património. Logo no ano seguinte à aprovação da Convenção, a Bolívia enviou uma carta à UNESCO que é considerada um importante catalisador da inclusão do folclore na discussão internacional (Hafstein 2007). Na missiva, o Governo boliviano realçou a inexistência de qualquer documento internacional que protegesse o património cultural imaterial, como a música e a dança. Com o intuito de colmatar esta lacuna, propôs a adição de um protocolo à “Convenção Universal sobre Direito de Autor” que declarasse que as expressões culturais coletivas ou anónimas presentes em determinado país fossem consideradas propriedade deste Estado, sugeriu a institucionalização de uma convenção e de uma lista que regulasse a preservação, promoção e difusão do folclore, e, por fim, aventou que o Comité Intergovernamental do Direito de Autor resolvesse disputas sobre

a propriedade de expressões comuns a mais de um Estado.

Contudo, Valdimar T. Hafstein (2007) enquadra a origem desta carta num processo de expropriação colonial que ocorrera alguns anos antes. Em 1970, os músicos Paul Simon e Art Garfunkel gravaram uma versão da música popular dos Andes, *El Condor Pasa*, que obteve um êxito internacional considerável. Apesar de ser possível argumentar que o grupo possuía intenções de solidariedade com os grupos oprimidos que a versão original celebra, estas populações não obtiveram qualquer reconhecimento autoral ou retribuição financeira. Porém, a questão é ainda mais complexa. O Governo que enviou a carta à UNESCO era o órgão executivo da ditadura militar liderada pelo general Hugo Banzer desde o golpe de Estado de 1971. Este regime oprimiu os povos indígenas do seu país ao mesmo tempo que se apropriou de elementos das suas culturas para construir um folclore e uma identidade nacional. Assim, “[t]his story explains how folklore came to be inscribed on the international agenda, but it also sheds light on the uses of folklore in hegemonic strategies within states, how folklore is instrumentalized in subject formation under conditions of internal colonialism” (79). Tal como no caso dos monumentos de Abu Simel, estes episódios não são só fricções entre o global e o local, mas também incluem instrumentalizações políticas realizadas por diversos agentes.

Ao longo das três décadas seguintes, continuaram a ocorrer atritos entre o conceito institucional de património e perspetivas locais. A este nível, Harrison (2013) destaca os casos do Parque Nacional Uluru-Kata Tjuta, na Austrália, e da praça de Jemaa el-Fna, em Marraquexe, Marrocos. Paralelamente, a UNESCO dinamizou vários encontros, discussões e comissões no sentido de analisar e desenvolver a “Convenção para a Proteção do Património Mundial Cultural e Natural”. Em 1982, a instituição organizou a Conferência Mundial de Mondiacult na Cidade do México, na qual redefiniu o conceito de cultura e de património no sentido de incluir aspetos imateriais, como línguas, rituais, sistemas de crenças, tradições, etc. (UNESCO 2011). Sete anos depois de Mondiacult, a organização internacional adotou a “Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular”, que é o primeiro instrumento oficial daquela sobre património imaterial. Em maio de 2001, a instituição fez a primeira proclamação de dezanove Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade. Noriko Aikawa-Faure (2009) advoga que este programa serviu como instrumento de promoção do conceito de património imaterial. Por outro lado, certos críticos da

proclamação (Kurin 2004; Kirshenblatt-Gimblett 2004) argumentam que esta privilegiava elementos coloridos e exóticos que são facilmente acolhidos por ideias românticas ocidentais e que já eram enaltecidas pelos países proponentes, ao mesmo tempo que continuava a desvalorizar culturas indígenas. Por fim, em outubro de 2003, a Conferência Geral da UNESCO aprovou a "Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial", que implementou a "Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade" e a "Lista do Património Cultural Imaterial da Humanidade com Necessidade Urgente de Salvaguarda". Atualmente, existem 470 inscrições nas listas de 117 países.⁵⁴ Aikawa-Faure (2009) acompanhou o desenvolvimento institucional da Convenção e argumenta que esta foi resultado de tensões entre países não ocidentais, nomeadamente o Japão, que defenderam a sua relevância, e Estados ocidentais que não reconheciam a necessidade deste instrumento ou temiam a sua utilização por povos indígenas.

Segundo a Convenção,

[e]ntende-se por “património cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu património cultural. Este património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio envolvente, da sua interacção com a natureza e da sua história, e confere-lhes um sentido de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana. Para efeitos da presente Convenção, só será tomado em consideração o património cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais relativos aos direitos humanos existentes, bem como com a exigência do respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e de um desenvolvimento sustentável (UNESCO 2003).

Apesar de o PCI ter emergido como resposta às críticas às categorias anteriores, subsistem diversas discordâncias e surgiram novos problemas. Em primeiro lugar, esta

⁵⁴ “Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices”: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists>, consultado a 21 de junho de 2018.

perspetiva mais inclusiva da diversidade cultural também expande a ação de governamentalidade do património a um número cada vez mais extenso de esferas da vida humana (Askew 2010), sendo, contudo, importante reconhecer que as forças hegemónicas das arenas internacionais do PCI são frequentemente contestadas, reinterpretadas e reapropriadas a nível local (Bortolotto 2010). Além disso, o PCI continua a implicar um processo de seleção (e portanto exclusão) que produz mudança e uma lista que descontextualiza o item eleito e o recontextualiza em relação com os outros elementos escolhidos (Kirshenblatt-Gimblett 2004).

Porém, a Convenção de 2003 introduz uma inovação relevante nesta área ao atribuir a responsabilidade do processo de seleção e de gestão a “comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos” e não unicamente a especialistas. Para Janet Blake (2009), a Convenção centra-se na salvaguarda e não na proteção, colocando a comunidade no seu centro em vez do património porque reconhece a importância do contexto humano, social e cultural em que o PCI ocorre e é transmitido. O termo “comunidade” não é definido no texto da Convenção, mas tem sido desenvolvido por especialistas em encontros paralelos. Na reunião de 2002 que estabeleceu o “Glossário” que serviu de base à redação da Convenção, comunidade é definido como “[p]eople who share a self-ascribed sense of connectedness. This may be manifested, for example, in a feeling of identity or common behaviour, as well as in activities and territory. Individuals can belong to more than one community” (*apud* Blake 2009, 61). Em 2006, na reunião de Tóquio,⁵⁵ o termo foi alterado: “*Communities* are networks of people whose sense of identity or connectness emerges from a shared historical relationship that is rooted in the practice and transmission of, or engagement with, their ICH [Intangible Cultural Heritage]” (*apud idem*, 60).

Blake (2009) reconhece que estas definições são vagas, diferem de noções antropológicas e apresentam discrepâncias significativas em relação a outras vigentes em diversos documentos internacionais, nomeadamente da UNESCO. Por estas razões, a autora defende que a interpretação do termo é, em larga medida, dependente do contexto. Além disso, Blake identifica outras questões associadas, como a problemática

⁵⁵ O mesmo encontro definiu que “[g]roups comprise people within or across communities who share characteristics such as skills, experience and special knowledge, and thus perform specific roles in the present and future practice, recreation and/or transmission of their intangible cultural heritage as, for example, cultural custodians, practitioners or apprentices” (*apud* Blake 2009, 60).

dos direitos coletivos, a interdependência e, portanto, circularidade das definições de comunidade e identidade, a heterogeneidade cultural e social dos grupos e os conflitos e manipulações que podem surgir nas dinâmicas dentro da comunidade e entre esta e determinados indivíduos. A este nível é importante lembrar que as políticas de patrimônio podem ser cooptadas por algumas pessoas com agendas próprias ou que a aplicação daquelas pode provocar ou acentuar problemas dentro de uma determinada comunidade. Por fim, deve-se salientar que ainda existem poucos estudos etnográficos sobre a aplicação do PCI e que ainda é cedo para sistematizar os moldes em que a participação dos não especialistas ocorre. De qualquer modo, suspeita-se que os especialistas continuam a possuir uma influência determinante na redação final do dossiê de candidatura e, provavelmente, na gestão dos diversos significados, agencialidades e políticas presentes no terreno.

Todavia, o principal problema poderá estar mais a montante. No artigo “Ethnicity Without Groups”, Rogers Brubaker (2002) critica a propensão das ciências sociais e do senso comum para reificar o conceito de “grupo”. O autor denomina este fenómeno de “(...) groupism: the tendency to take discrete, sharply differentiated, internally homogeneous and externally bounded groups as basic constituents of social life, chief protagonists of social conflicts, and fundamental units of social analysis” (164). Estas unidades devem ser analisadas pelos cientistas sociais, uma vez que são levadas a sério pelos elementos dos seus objetos de estudo, mas não podem ser consideradas enquanto categorias de análise social devido às suas qualidades intrinsecamente essencialistas e reificantes. Nesse sentido, Brubaker propõe, em alternativa, o termo “groupness” – uma variável conceptual dinâmica, relacional e adaptável à descrição das condições específicas de determinado contexto. A característica flutuante deste conceito permite uma abordagem que entende “groupness” enquanto evento, isto é, algo que acontece (ou não) com diferentes intensidades e com a potencialidade de se cristalizar. Esta clarificação permite problematizar como determinadas categorias são utilizadas política, social, cultural e psicologicamente na constituição de grupos. Tendo em conta este enquadramento, Brubaker propõe que se analise os processos de criação de grupos como um projeto social, cultural e político que possui como intenção transformar categorias em conjuntos com elevados níveis de “groupness”:

Starting with groups, one is led to ask what groups want, demand or aspire

towards; how they think of themselves and others; and how they act in relation to other groups. One is led almost automatically by the substantialist language to attribute identity, agency, interests and will to groups. Starting with categories, by contrast, invites us to focus on processes and relations rather than substances. (183)

Tendo em conta este enquadramento, as políticas do PCI podem ser analisadas por uma luz positiva em termos de engajamento e empoderamento das pessoas, mas também podem ser compreendidas enquanto instrumento neoliberal em que as responsabilidades culturais, políticas e económicas são transferidas do Estado para agentes culturais sem o respetivo apoio logístico e financeiro. Em relação a este último ponto, Claire Bishop (2012) tem criticado a ênfase dos governos europeus em projetos artísticos socialmente inclusivos (como a arte participativa e categorias similares) porque transformam a desigualdade em algo cosmético em vez de estrutural, ocultando os processos sociais e económicos que conduzem àquela. Além disso, a ideia de inclusão para estes políticos não está relacionada com as ideias de arte enquanto processo de autorrealização e ação coletiva, mas com a transformação de cidadãos problemáticos (devido a supostas debilidade individuais, como consumo de droga, crime, desagregação familiar e gravidez na adolescência) em consumidores dóceis e obedientes:

The social inclusion agenda is therefore less about repairing the social bond than a mission to enable all members of society to be self-administering, fully functioning consumers who do not rely on the welfare state and who can cope with a deregulated, privatised world. As such, the neoliberal idea of community doesn't seek to build social relations, but rather to erode them; (...) In this logic, participation in society is merely participation in the task of being individually responsible for what, in the past, was the collective concern of the state. (Bishop 2012, 14)

No mesmo sentido, Yúdice menciona, na introdução do seu livro *The Expediency of Culture* (2003), o discurso de um funcionário da UNESCO que se queixa de que a cultura é vista hoje em dia como um instrumento para resolver problemas que eram antes da responsabilidade da política e da economia. Para o autor, o conceito antropológico e artístico de cultura tem vindo a ser substituído pela ideia de “culture-as-resource” (um conceito parcialmente paralelo às ideias de “objetivação de cultura” [Handler 1988], “segunda vida” [Kirshenblatt-Gimblett 1998] e “cultura entre aspas”

[Cunha 2008]) que constitui o eixo fulcral de um novo *episteme*:

(...) *culture-as-resource* is much more than commodity; it is the lynchpin of a new epistemic framework in which ideology and much of what Foucault called disciplinary society (i.e., the inculcation of norms in such institutions as education, medicine, and psychiatry) are absorbed into an economic or ecological rationality, such that management, conservation, access, distribution, and investment - in “culture” and the outcomes thereof - take priority. (Yúdice 2003, 1)

Assim, paradoxalmente, o neoliberalismo esvaziou o Estado dos seus compromissos sociais e económicos, ao mesmo tempo que que incumbiu a cultura e o património de encargos tão diversos como educação, criação de emprego, redução de racismo e xenofobia, promoção da economia, reabilitação urbana, etc. Atualmente, são cada vez mais os agentes culturais e não o Estado que são delegados para gerir o social. Nesta nova *episteme*, a cultura parece só possuir poder na sua vertente folclórica e simbólica, que, contudo, como indica o último parágrafo da definição de património da Convenção, deve-se enquadrar dentro dos parâmetros universalistas dos direitos humanos e do “respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos”, enquanto desigualdades políticas e económicas substanciais persistem ou se acentuam. Neste contexto, uma manifestação política de subalternos pelas ruas de uma cidade pode ser classificada como antissocial e reprimida pelas forças opressivas do Estado, ao mesmo tempo que uma manifestação da sua “cultura” é classificada como Património Cultural Imaterial da Humanidade. A cultura e, portanto, a política é, assim, higienizada.

Em termos da relevância da Convenção para povos indígenas, Henrietta Marrie (2010) procede a uma análise comparativa com outros tratados internacionais, especialmente a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas, de 2007, e a Convenção sobre os Povos Indígenas e Tribais, de 1989, conhecida como Convenção ILO 169. A autora começa por lembrar que a Convenção do PCI só menciona os povos indígenas uma vez no preâmbulo e que estes não foram consultados durante a sua elaboração, nem através de representação direta (por exemplo, Fórum Permanente da ONU sobre Questões Indígenas), nem pela presença de enviados indígenas nas delegações nacionais. Este facto é ainda mais preocupante quando se tem em conta que aqueles constituem uma parte muito significativa da diversidade cultural mundial e que são, com a exceção de refugiados, o grupo mais desprovido de poder no

mundo.

Marrie defende que a eficácia da Convenção na salvaguarda do património de povos indígenas está dependente de vários fatores. Em primeiro lugar, é preciso que seja divulgada informação sobre aquela e sobre os meios de a utilizar, uma vez que frequentemente estas populações desconhecem os instrumentos a que podem recorrer. De qualquer modo, a Convenção só é relevante nos países que a ratificaram. Richard Kurin (2004) realça que, apesar de a Convenção do PCI não ter tido votos negativos, alguns países Ocidentais com populações indígenas significativas, como Austrália, Canadá, Reino Unido e Estados Unidos da América, se abstiveram. No caso dos Estados signatários, a mesma só será útil para os povos indígenas se existir um quadro constitucional e legal que respeite e promova os direitos destes e se for acompanhada dos meios financeiros e logísticos relevantes. Além disso, como Marrie (2010, 189) sublinha, a linguagem dos documentos internacionais tende a basear-se num “‘soft’ wording” com expressões como “as far as possible and as appropriate” e “subject to national legislation and policies” que confere uma margem de manobra considerável para as obrigações dos Estados. A este nível é importante lembrar que existe uma hierarquia implícita entre prioridades políticas e que questões económicas (como a construção de barragens) costumam suplantam a relevância de tratados sobre património. Por fim, Marrie advoga que a eficácia da Convenção está dependente do seu desenvolvimento institucional (por exemplo, em reuniões de especialistas que definem os termos do texto) e da sua aplicação no terreno e que é importante que representantes indígenas sejam incluídos neste processo. Nesse sentido, os povos indígenas necessitam de fazer pressão sobre os governos nacionais e organizações internacionais para que as suas vozes e direitos sejam ouvidos.

Por fim, é importante realçar que a Convenção de 2003, apesar de introduzir outras perspetivas patrimoniais para além das tipicamente europeias, manteve ou acentuou determinadas dicotomias assentes na ontologia do Ocidente. Desde logo, ao estabelecer uma nova categoria, aquela defende uma separação entre património material e imaterial. Smith (2006) sublinha que, se o património é uma mentalidade, isto é, uma maneira de nos relacionarmos e compreendermos o mundo, todo o património é imaterial. Por outro lado, este está frequentemente associado com as relações (memória, saber fazer, etc.) que determinado grupo estabelece com objetos e outros elementos materiais, sendo, portanto, irrelevante distinguir entre património material e imaterial.

Recorrendo a Bruno Latour (1994 [1991]), Harrison (2013, 205-06) argumenta que aquela distinção assenta na “Grande Divisão” da modernidade, introduzida por René Descartes, que instituiu uma separação entre mente e matéria, em que aquela era considerada uma substância não física separada do corpo. Esta ramificação originou outras divisões como entre humanos e extra-humanos e natureza e cultura que, contudo, não fazem sentido para diversos povos extramodernos. Harrison recorre ao exemplo dos aborígenes australianos, com quem teve maior experiência etnográfica, para argumentar que, para estes, não existe uma divisão entre cultura e natureza. Pelo contrário, a relação com a paisagem é constitutiva das relações familiares entre humanos e extra-humanos e, portanto, o património é criado por ambos. Na última secção deste capítulo, serão apresentados outros casos de fricção entre ontologias tendo em conta o contexto ameríndio.

4.2. Património institucional no Brasil

O desenvolvimento institucional do património no Brasil apresenta paralelismos com a situação internacional, revelando possíveis contaminações entre o global e o local a nível da categoria, mas também de outras questões limítrofes, como identidade nacional e até da epistemologia antropológica. Neste subcapítulo, vou seguir a proposta de José Reginaldo Gonçalves no livro *A Retórica da Perda* (2002 [1996]),⁵⁶ que centra a evolução do conceito, entre a década de 1930 e meados da década de 1980, em dois diretores dos institutos nacionais: Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães. Estes defenderam perspetivas diferentes sobre o património institucional apesar de ambos o terem construído a partir das ideias de perda, apropriação e resgate da cultura nacional, num processo sem fim de busca da identidade brasileira. Márcia Chuva (2009) critica implicitamente esta abordagem porque defende que as instituições são constituídas por diversas pessoas com agencialidades diversas e que aquelas são arenas de debates, por vezes acesos. Por outro lado, Ana Meira (2008) lembra que os processos de patrimonialização não ocorrem só ao nível das estruturas centrais e que os departamentos estaduais também possuem políticas próprias em que, por sua vez, atuam numerosos indivíduos. Assim, apesar de recorrer à proposta de Gonçalves, reconheço

⁵⁶ O livro é resultado da tese de doutoramento defendida no departamento de Antropologia da Universidade de Virgínia (USA) e orientada por Richard Handler.

que aqueles diretores são sujeitos inseridos numa multiplicidade de redes de circulação de ideias e políticas que influenciam e os influenciam e que seria importante estudar estas relações em maior profundidade. O estudo de caso analisado nos capítulos seguintes terá em consideração, dentro do possível, as diversas agencialidades envolvidas.

Na década de 1920, vários intelectuais, nomeadamente aqueles associados ao movimento modernista, ansiavam por construir um novo Brasil assente numa idealização dos países europeus “mais avançados”. Como explica Gonçalves (2002 [1996], 41),

(...) tal projeto estava associado ao reconhecimento da necessidade de produzir uma imagem singularizada do Brasil como cultura e como parte da moderna civilização ocidental. O problema principal era, assim, não simplesmente imitar a Europa, mas identificar e afirmar uma cultura brasileira autêntica, ainda que isto fosse feito através do vocabulário das vanguardas modernistas europeias.

Na sequência destes movimentos intelectuais e políticos, Mário de Andrade foi convidado, em 1936, a desenvolver o projeto de uma instituição responsável pelo património nacional. No ano seguinte, um golpe de Estado instalou a ditadura do Estado Novo, um projeto autoritário e nacionalista, liderado pelas emergentes elites urbanas, que ambicionava uma modernização económica do país. No mesmo ano, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi criado, tendo ficado sob alçada do Ministério da Educação e Saúde, liderado por Gustavo Capanema até 1945. Este ministro foi um dos principais agentes da transformação cultural e educacional do novo regime e, além do SPHAN, criou o Instituto Nacional do Livro, o Museu das Missões, em São Miguel das Missões (RS), o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (MG) e o Museu Imperial, em Petrópolis, (RJ). Rodrigo Melo Franco de Andrade foi convidado por aquele para ser o diretor da nova instituição. A história oficial do instituto tende a enfatizar uma continuidade ideológica entre a proposta de Mário de Andrade e os dias de hoje, mas outros autores (Gonçalves 2002 [1996]; Chuva 2012) defendem que a gestão do primeiro diretor diferiu consideravelmente do plano inicial do escritor. Segundo Gonçalves (2002 [1996], 43), o SPHAN construído por Rodrigo Melo Franco de Andrade centrava-se numa visão positivista de pesquisa e descrição do património nacional e recusava uma abordagem romântica ou sentimental ao passado. Além disso,

a sua perspectiva ultrapassava o limite histórico e geográfico do Brasil, uma vez que o património brasileiro, logo, a identidade nacional, assentaria nos vários milénios de cultura indígena e africana e da “civilização” europeia. Como Franco de Andrade afirmou,

(...) nossa história não cabe no espaço exíguo dos quatro séculos que vivemos, a contar do ano de 1500, porque se alonga enormemente para trás, ligada à história dos povos que nos construíram. Ela não tem, por conseguinte, limites medíocres no tempo e no espaço. Ao contrário: dilata-se longamente pela extensão de três continentes, através da vida e fortuna variada das nações de que procedemos e cujo espólio cultural se fundiu num só monte, para formar o patrimônio histórico e artístico nacional.” (Andrade, *apud* Gonçalves 2002 [1996], 44)

Esta ideia baseia-se e reforça a conceção da identidade brasileira enquanto fusão unificada e singular de três “raças” (indígena, africana e europeia), apesar de o diretor, como outros intelectuais da época, estabelecer uma hierarquia em que a “civilização” europeia representava o expoente máximo. Assim, ao contrário do projeto de Mário de Andrade, mas seguindo, como vimos, a perspectiva europeia da altura, o SPHAN centrou o seu trabalho em monumentos arquitetónicos, religiosos e históricos, dando especial destaque ao barroco brasileiro.⁵⁷ Segundo Rodrigo Melo Franco de Andrade, “(...) não há meio tão eficaz para incutir-nos a convicção da unidade e da perenidade da pátria quanto um balanço, ainda que sumário, dos monumentos herdados de nossos maiores, ao longo de toda a superfície do Brasil” (Andrade *apud* Gonçalves 2002 [1996], 64).

O processo de patrimonialização destes elementos ocorre através do “tombamento” que tem início num estudo científico realizado por especialistas, segundo a lógica do AHD (Smith 2006). Devido à ênfase em monumentos históricos, até há pouco tempo, aqueles eram maioritariamente arquitetos. A seguir, o relatório técnico é avaliado por um Conselho Consultivo que possui o poder de determinar a decisão final. Este, porém, não é constituído por especialistas, mas por representantes da elite

⁵⁷ Na década de 1920, Mário de Andrade e outros intelectuais realizaram uma viagem cultural a Ouro Preto e outras cidades históricas de Minas Gerais que originou um “redescobrimto” do barroco brasileiro enquanto símbolo de uma vitalidade e originalidade nacional. A partir deste momento, este estilo passou a ser considerado “(...) signo totêmico da expressão estética da identidade nacional brasileira” (Gonçalves 2002 [1996], 68) em detrimento de outros estilos, como o neoclassicismo. Além do plano estético-arquitetónico, é importante também salientar que Minas Gerais foi palco do episódio histórico do século XVIII da “inconfidência mineira” que, apesar de fracassado, constitui-se enquanto símbolo do processo de independência do Brasil.

intelectual nacional, como diretores de museus, escritores, artistas, historiadores, colecionadores e, desde a década de 1970, antropólogos (Gonçalves 2002 [1996]). Os cargos não são remunerados e, até recentemente, eram vitalícios. Em caso de aprovação, o item é incluído num dos Livros do Tombo.⁵⁸ A partir deste momento, o Estado estabelece determinadas obrigações bilaterais, aplicando diversas restrições ao direito de propriedade privada em que, por exemplo, passa a ser crime o proprietário realizar qualquer alteração do imóvel sem autorização prévia do instituto governamental.

Depois da morte de Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1969, Renato Soeiro, que Gonçalves (2002 [1996]) considera ser um continuador da política do seu precursor, assumiu a direção do SPHAN durante uma década. Em 1979, Aloísio Magalhães foi nomeado diretor daquele órgão e iniciou-se uma nova fase da política do património. É importante referir que, após um período de democracia, entre 1945 e 1964, o Brasil sofreu outro golpe de Estado que instaurou uma ditadura militar até meados da década de 1980 que, contudo, começou a exibir uma certa liberalização no início dessa década. Antes de entrar no SPHAN, Magalhães dirigiu o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), criado em 1975 pelo Governo Federal com o objetivo de “(...) traçar um sistema referencial básico para a descrição e análise da dinâmica cultural brasileira, tal como é caracterizada na prática das diversas artes, ciências e tecnologias” (Magalhães *apud* Gonçalves 2002 [1996], 74). Esta estrutura e o Programa das Cidades Históricas (PCH), criado em 1973, foram integrados no SPHAN, em 1979, e a sua experiência foi relevante na reestruturação da categoria de património (Chuva 2012).

Segundo Gonçalves (2002 [1996], 50), Magalhães estava mais próximo da imagem de um “moderno antropólogo social ou cultural” e a sua noção de cultura brasileira centrava-se no presente quotidiano e não, como em Rodrigo Melo Franco de Andrade, no passado monumental. Assim, enquanto este procurava “civilizar” o Brasil através da *preservação* de um património comum, Magalhães buscava *revelar* a diversidade cultural existente no país com o intuito de sustentar a construção de um futuro, tanto em termos culturais como económicos. Para o terceiro diretor do SPHAN, estes dois vetores estavam intimamente conectados e um país só poderia ser rico com uma identidade cultural forte. Em ambos os casos, contudo, encontramos a ideia de uma unidade. Enquanto no início podemos advogar que se tratava de uma diversidade

⁵⁸ Existem quatro Livros do Tombo: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas-Artes; Livro do Tombo das Artes Aplicadas.

herdada que se fundia e construía o Brasil moderno, no último caso, trata-se de um presente caleidoscópico unido por uma busca (revelação) da identidade brasileira. O novo diretor do SPHAN não concebe as culturas indígenas e africanas como etapas do passado de uma evolução civilizadora, mas enquanto elementos sociais vivos no presente que, como toda a cultura, estão em constante processo de recriação. Nesse sentido, Magalhães defende que o seu projeto resgata a concepção mais abrangente de património proposta inicialmente por Mário de Andrade. Ademais, para aquele, as ideias e práticas dos seus precursores institucionais tinham alienado as populações e comunidades locais que deveriam ser as verdadeiras detentoras do património. Durante este período, o SPHAN começou a pensar aqueles grupos enquanto agentes vivos nos processos de patrimonialização e fomentou a sua articulação horizontal com os preservacionistas. Segundo Gonçalves (54), “[e]ssa visão pluralista e, de certo modo, ‘antropológica’ do Brasil é, então, concebida por Aloísio e seus colaboradores como um instrumento fundamental no processo de democratização política e sociocultural da sociedade brasileira”.

A etapa seguinte de uma concepção do património enquanto categoria universal e pluralista ocorreu na Constituição Federal de 1988. O artigo 216 deste documento determina: “Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (...)” Em entrevista a Yussef Campos (2014), António A. Arantes⁵⁹ explica que o grupo de trabalho da Assembleia Constituinte responsável pelo ramo da cultura⁶⁰ contactou alguns elementos da Fundação Nacional Pró-Memória e da Associação Brasileira de Antropólogos (ABA) no sentido de compreender as discussões que decorriam a nível internacional (mencionadas no subcapítulo anterior) e de tentar alargar o conceito de património, incluindo a vertente imaterial.

Eu era favorável a que se adotasse outro conceito de patrimônio. Mas o argumento mais aceito era que esse salto não poderia ser dado nesse momento, tendo em vista toda a legislação existente relativa ao patrimônio em seu aspeto material. Então, a maneira mais adequada de fazer essa

⁵⁹ António A. Arantes é professor da Universidade Estadual de Campinas desde 1968. Foi presidente da ABA, do Conselho de Defesa do Património Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo e do IPHAN.

⁶⁰ Onde estavam incluídos, entre outros, Florestan Fernandes, Octávio Elísio e Artur da Távola.

ampliação, para tornar viável a ampliação do conceito de patrimônio: seria pelo acréscimo de uma dimensão complementar sobre a qual não havia legislação alguma. Não se definiu em lugar nenhum o que seria patrimônio imaterial, mas nós conseguimos realmente incluir essa noção porque o conceito de patrimônio, tal como previsto na legislação e como vinha sendo implementado na prática pelos órgãos de preservação (não só o IPHAN) era uma camisa de força, que vinha sendo sentida como justa demais desde o final dos anos 70. (Arantes *apud* Campos 2014, 106-07)

Na década de 1990, o Ministério da Cultura formou o Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial responsável pela elaboração de legislação referente a esta categoria. Em agosto de 2000, o decreto nº 3.551 instituiu o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), que inclui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) enquanto metodologia de mapeamento daqueles. A ratificação da Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial só ocorreu seis anos mais tarde, a 1 de março de 2006. O Registro Nacional é constituído por quatro livros: Celebrações; Lugares; Formas de Expressão; e Saberes. Na entrevista supramencionada, Arantes explica que lutou pela categoria “lugar” no sentido de, mais uma vez, reduzir a diferença entre patrimônio material e imaterial. Tal como na Convenção da UNESCO, o PNPI pressupõe que o registo seja reavaliado a cada 10 anos.

O INRC foi sistematizado, ao longo dos anos 1990, sob supervisão de Arantes, a partir de diversas experiências prévias de inventário do IPHAN e de departamentos estaduais e municipais e realizando programas-piloto em território nacional. O INRC não tem necessariamente de originar o registo de um bem cultural selecionado a partir dos elementos rastreados, nem um bem cultural registado tem de transitar impreterivelmente pelo processo de inventário. No estudo de caso desta tese, o INRC iniciado em São Miguel da Missões deu origem ao registo da *tava*, mas o inventário desenvolvido junto de outras comunidades Guarani em diversos Estados do Brasil não deverá culminar no registo de um bem cultural.

A documentação do IPHAN relativa ao INRC demonstra uma grande preocupação com a sistematização, que deverá ser constituída por três etapas: levantamento preliminar; identificação; e documentação. O levantamento preliminar é a etapa mais desenvolvida no texto e consiste na delimitação do sítio a ser inventariado

(eventualmente, subdividido em localidades), no rastreio de fontes secundárias, documentos oficiais e instituições locais e na realização de entrevistas gerais com interlocutores locais que possuam um bom conhecimento da área. O passo seguinte deverá identificar os bens culturais presentes no sítio delimitado e, por fim, estes devem ser enriquecidos com documentação primária e secundária, incluindo registos audiovisuais (IPHAN 2000). Apesar de o INRC partir de uma aparente perspectiva etnográfica preocupada em compreender os significados atribuídos pela comunidade, é reconhecido que o processo deverá ser mais rápido e superficial que aquele. De facto, o inventário é constituído por um conjunto de categorias que se estruturam num organograma que se organiza segundo o seguinte esquema (ver figura 01): identificação do Sítio; subdivisão deste em localidades e sua descrição; enumeração e descrição sintética dos bens culturais presentes em cada localidade, segundo as categorias também utilizadas pelos Livros de Registro (Celebrações, Lugares, Formas de Expressão e Saberes). Como veremos nos próximos capítulos, esta abordagem levanta alguns problemas devido ao tratamento não relacional de objetos e práticas, mas, acima de tudo, porque pressupõe o equívoco das categorias e ontologia do PCI serem universais

O termo “referência cultural” foi ganhando relevância ao longo da história do IPHAN, especialmente a partir do CNRC, e é ubíquo nas políticas do PCI no Brasil. Como Cecília Londres (2000) explica em documento oficial sobre o Inventário, aquela expressão é atualmente pensada no espírito de uma certa antropologia hermenêutica que advoga que a realidade não pode ser apreendida diretamente, mas apenas através das representações discursivas construídas e valorizadas pelas pessoas ou grupos. Assim,

[e]mbora essas informações só possam ser apreendidas a partir de manifestações materiais, ou ‘suportes’” – sítios, monumentos, conjuntos urbanos, artefatos, relatos, ritos, práticas, etc. ” – só se constituem como ‘referências culturais’ quando são consideradas e valorizadas enquanto marcas distintivas por sujeitos definidos. (...) Nessa perspectiva, os sujeitos dos diferentes contextos culturais têm um papel não apenas de *informantes* como também de *intérpretes* de seu patrimônio cultural. (Londres 2000, 14, itálico no original)

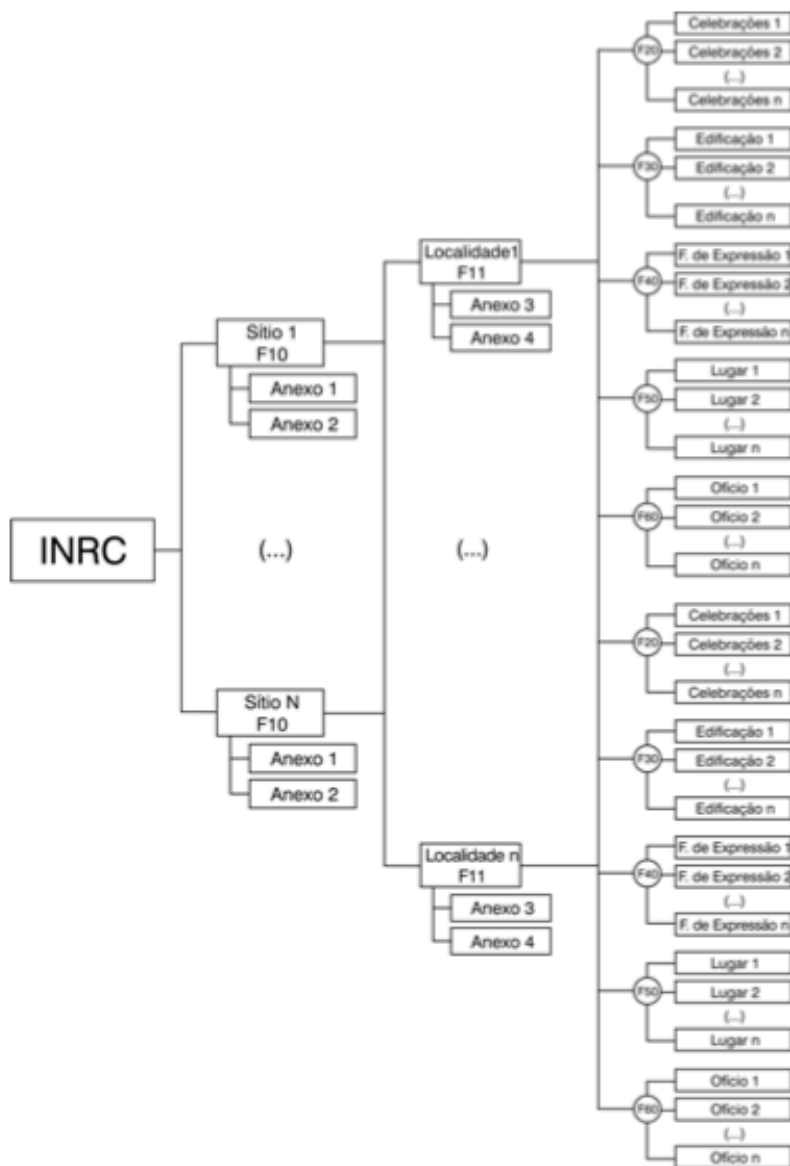


Figura 1: Estruturação hierárquica das categorias do INRC. Fonte: IPHAN 2000, 155.

Como será analisado nos próximos capítulos, esta abordagem entra em conflito com concepções ameríndias de agência e corpo que incluem extra-humanos e objetos. Ademais, tal como no caso da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, o termo “referência cultural” e o INRC também valorizam a compreensão e o envolvimento das comunidades. Este envolvimento não é, contudo, problematizado. No texto supracitado, Londres (2000, 19) admite que este processo pode originar leituras e interpretações diferentes ou até mesmo contraditórias, uma vez que uma comunidade não é homogênea, mas advoga que “[r]econhecer essa diversidade não significa que não se pode avaliar, distinguir e hierarquizar o saber produzido.

Haverá sempre referências que serão mais marcadas e/ou significativas, seja pelo valor material, seja pelo valor simbólico envolvido”. O mesmo documento, mas com autor não identificado (IPHAN 2000, 35), argumenta que “(...) tendo em vista que o INRC é um instrumento de política cultural, será imprescindível, por várias razões, envolver a população local nesses levantamentos”, mas sugere, em simultâneo, que este envolvimento seja realizado recorrendo preferencialmente às “pessoas que possuem um conhecimento aprofundado da cultura local”. Além disso, recomenda “vivamente” que estas sejam incluídas na equipa de especialistas e técnicos com o objetivo de que “possam futuramente ser os interlocutores do IPHAN no trabalho de manutenção e realimentação desses acervos de informação” (IPHAN 2000, 35). Porém, o mesmo autor acaba por reconhecer que “[o]s principais critérios para a escolha dos bens a serem identificados, por assim dizer, equilibram um *quantum* de representatividade para a comunidade, com critérios técnicos construídos com base em conhecimento anterior da realidade ou região inventariada” (IPHAN 2000, 35). Isto é, apesar da retórica do envolvimento da comunidade, o conhecimento continua a ser dirigido por um grupo restrito de pessoas (uma espécie de “especialistas locais”) que será depois filtrados por “especialistas científicos”, perpetuando a lógica do AHD (Smith 2006). Em suma, apesar de existir um esforço de envolver a comunidade e de reconhecer que esta é heterogénea, os problemas são considerados como contornáveis e de fácil resolução. Além disso, a documentação ignora outros problemas, como a definição de comunidade e o papel dos técnicos que são enunciados através do termo aparentemente neutro de “mediadores”.

4.3. Património institucional e povos indígenas no Brasil

Como mencionado no início deste capítulo, as políticas de património institucional com os povos indígenas no Brasil também não podem ser compreendidas sem ter em conta outros processos de objetivação da cultura que têm ocorrido há décadas, sendo de destacar, neste caso, práticas de demarcação de terras indígenas, programas de assistência à saúde, mercantilização de certos traços culturais, formação de professores, produção de livros e realização de filmes. Nesta secção analisarei dois estudos de caso (a arte *kusiwa*, dos Wajãpi, e as pinturas tradicionais *kene*, dos Huni Kuin) no sentido de reconhecer algumas das fricções ontológicas mais relevantes no contexto ameríndio e de identificar as principais motivações das populações.

Ao nível da UNESCO, a arte *kusiwa*, pintura corporal e arte gráfica Wajãpi foi proclamada como Obra-Prima do Património Oral e Imaterial da Humanidade, em 2003, e incluída na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade, em 2008,⁶¹ e o ritual *yaokwa* do povo indígena Enawenê-nawê foi inscrito na Lista do Património Cultural Imaterial da Humanidade com Necessidade Urgente de Salvaguarda, em 2011.⁶² Em termos nacionais, o PNPI do IPHAN registou os seguintes bens culturais indígenas: a arte *kusiwa*, pintura corporal e arte gráfica Wajãpi (Livro das Formas de Expressão, 2002); Cachoeira de Iauaretê – lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri (Lugares, 2006); sistema agrícola tradicional do Rio Negro (Saberes, 2010); ritual *yaokwa* do povo indígena Enawenê-nawê (Celebrações, 2010); *ritxòkò*, expressão artística e cosmológica do povo Karajá (Formas de Expressão 2012); saberes e práticas associados aos modos de fazer bonecas Karajá (Saberes, 2012); *tava*, lugar de referência para o povo Guarani (Lugares, 2014). Em 2014, o Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL) do IPHAN reconheceu as línguas indígenas Asurini do Trocará e Guarani Mbya.⁶³ O Vídeo nas Aldeias (VNA) realizou os filmes de registo da Cachoeira de Iauaretê,⁶⁴ ritual *yaokwa* (IPHAN e UNESCO)⁶⁵ e *tava*, lugar de referência para o povo Guarani.⁶⁶ O último é o único caso em que a realização foi partilhada por cineastas indígenas e não indígenas. A ONG também produziu o filme *Kene Yuxi, As Voltas do Kene*⁶⁷ (2010, 48’), realizado pelo cineasta indígena Huni Kuin Zezinho Yube, que faz parte do processo de patrimonialização, ainda não concluído, dos *kene*, pinturas tradicionais deste povo.⁶⁸

A patrimonialização da arte *kusiwa* dos Wajãpi foi despoletada pela apropriação, por não indígenas, da imagem daqueles, nomeadamente a utilização em t-shirts, pelo

⁶¹ <https://ich.unesco.org/en/RL/oral-and-graphic-expressions-of-the-wajapi-00049>, consultado a 21 de junho de 2018.

⁶² <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/intangible-cultural-heritage-list-brazil/yaokwa-ritual-do-povo-enawene-nawe/>, consultado a 21 de junho de 2018.

⁶³ <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1905/bens-culturais-indigenas-enriquecem-o-patrimonio-brasileiro>, consultado a 21 de junho de 2018.

⁶⁴ *Iauaretê, Cachoeira das Onças*, 2006, 48’, realização Vincent Carelli. A hiperligação para assistir ao filme na internet encontra-se na filmografia.

⁶⁵ *Yaòkwá, um Património Ameaçado*, 2009, 54’, realização Vincent Carelli. A hiperligação para assistir ao filme na internet encontra-se na filmografia.

⁶⁶ *Tava, A Casa de Pedra*, 2012, 78’, realizadores indígenas Ariel Duarte Ortega, Patrícia Ferreira, realizadores não indígenas Vincent Carelli, Ernesto Ignacio de Carvalho. A hiperligação para assistir ao filme na internet encontra-se na filmografia.

⁶⁷ O A hiperligação para assistir ao filme na internet encontra-se na filmografia.

⁶⁸ <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/970/>, consultado a 21 de junho de 2018.

Governo do Amapá, da fotografia de uma mulher que se tinha suicidado e de outros indivíduos em cartazes (Arantes 2013, 51; ver capítulo 2 desta tese sobre a relação deste povo com a imagem). Paralelamente, a antropóloga Dominique Gallois vem trabalhando com os Wajãpi do Amapá desde a década de 1980, formando cineastas indígenas em colaboração com o VNA na década de 1990, e, a partir de 2000, organizando oficinas de formação de pesquisadores indígenas, com o apoio do Instituto Iepé.

Tal como noutros casos de “etnificação” nas terras baixas da América do Sul, Gallois (2007) relata que só nas últimas duas décadas é que certos grupos se começaram a identificar como “nós, Wajãpi”. A antropóloga considera que este processo provocou uma “mudança drástica” para este povo, apesar de reconhecer que “(...) os grupos da região possuem notável *know-how* em articular suas dinâmicas políticas próprias ao instrumental oferecido pelas agências e projetos indigenistas” (102). Uma das articulações-fricções mais relevantes está relacionada com o conceito de cultura. Tal como Eduardo Viveiros de Castro (2002a) e Manuela Carneiro da Cunha (2008) têm sublinhado, enquanto a cultura no mundo ocidental é vista, no senso comum, como algo identitário, idealmente imutável, mas sempre em risco de perda, para os povos das terras baixas da Amazônia, a cultura é compreendida enquanto algo que se pega e troca (de outros humanos e não-humanos) numa ótica de constante predação. Assim, entre os Wajãpi, os mais velhos continuam a reproduzir memórias de encontros e trocas culturais e não se importam que os jovens se apropriem de objetos e modos de vida dos não indígenas. De facto, existe uma extensa literatura que demonstra que a região do Amapá se caracterizou por intensos circuitos de trocas e comunicação realizados em modalidades diversas” – trocas matrimoniais, de bens, de conhecimentos, de festas, etc. Estes intercâmbios não ocorriam segundo divisões étnicas, mas entre grupos locais (muitas vezes reduzidos) que assim estabeleciam relações de amizade e aliança com durações variáveis, dinamizando um sistema tendencialmente aberto. Por outro lado, recentemente, alguns dos mais novos começam a tentar identificar o que lhes “pertence” e a acusar outros grupos de “roubarem” os seus traços culturais, conduzindo a um ambiente em que “(...) a disputa substitui a transação, e como dizem os Wajãpi, aumenta o ciúme” (Gallois 2007, 109). Como forma de conciliar estas fricções, Gallois defende, num livro do Instituto Iepé de divulgação sobre o conceito de património cultural, que

[s]e nos parece inadequado identificar e isolar ‘patrimônios étnicos’ - ou

seja, patrimônio culturais isolados, como se fossem ‘acervos’ de cada etnia - ressaltamos como os componentes compartilhados por estes grupos são constantemente reelaborados em contexto particulares, permitindo a cada grupo reconhecer e valorizar o que considera parte de seu patrimônio cultural (Gallois 2011 [2006], 7).

Subsistem, contudo, outras fricções. Os Wajãpi possuem uma posição relativa em relação à autoria de informação, isto é, para eles não existe conhecimento em discurso indireto, mas apenas aquele que é obtido pela experiência pessoal ou contado por outro (ou encadeamento de outros) que tem de ser nomeado no discurso de enunciação. Nesse sentido, “(...) tradição não significa, para os Wajãpi, o mesmo que a afirmação de verdades imutáveis. O que se costuma, nos textos etnográficos, descrever como cosmografias indígenas, são sínteses ou amálgamas de experiências reportadas, in loco, com muito cuidado” (Gallois 2007, 112-13). Este contexto originou vários conflitos durante a redação do dossiê de candidatura e só após vários debates é que foi possível estabelecer algum terreno mínimo de generalização. Mesmo assim,

[o]s autores dos textos [da candidatura], embora tentem se apoiar nas modalidades enunciativas que conferem validade ao relato de uma experiência, não conseguiram até o momento operar uma mediação entre regimes de verdade que operam paralelamente no atual universo wajãpi. (Gallois 2012, 37)

Por fim, o conceito de propriedade coletiva inerente ao PCI encontra outras dificuldades em termos ontológicos. A arte *kusiwa*, assim como a maioria das expressões culturais Wajãpi, não pertence ou foi criação destes, mas resulta antes de intercâmbios complexos e em permanente tensão com os seus donos (anaconda, sumameira, etc.). A eficiência dos xamãs, por exemplo, está relacionada com a capacidade de captar e manter certas substâncias que não lhes pertencem, mas que são produto de uma relação constantemente negociada com os seus donos. O mau uso daquelas ou a transferência para outros que estão mal preparados pode conduzir à sua perda ou mesmo a uma repreensão perigosa. Contudo, o termo “donos”, popularizado pelo artigo de Carlos Fausto (2008), pode originar equívocos. Segundo os mais velhos, os elementos gráficos não são *dos donos*, mas são *os próprios donos*. Por essa razão, os desenhos são sempre parciais, uma vez que uma representação total é uma perigosa corporalização total. De qualquer modo, a arte *kusiwa* é sempre inovadora porque resulta de combinações, potencialmente infinitas, de diversos padrões realizadas por um

determinado executante.

Apesar destas fricções, os mais jovens decidiram recorrer ao PCI enquanto instrumento de afirmação e valorização étnica, mas também de controlo da circulação (estando estas duas questões, como se verá, parcialmente relacionadas). Gallois situa esta tensão em termos geracionais e culturais, apesar de também dar voz a alguns Wajãpi que não podem ser facilmente enquadrados nas apreciações que se vão expor. O fluxo dos traços gráficos é considerado, pelos mais velhos, inerente à sua condição, enquanto os mais novos veem a circulação em livros, filmes e outros objetos como um modo de divulgação da sua cultura e de afirmação identitária e política. Contudo, ambas as gerações consideram que esta difusão não pode continuar desregulamentada: os jovens porque o grafismo, na ausência de um regime de propriedade, não pode ser constituído enquanto marca de asserção étnica; os mais velhos porque a difusão excessiva da arte *kusiwa* implica uma dissolução e eventual perda dos seus princípios vitais que retomariam aos seus donos e colocariam em perigo os Wajãpi. Gallois relata que, a partir de um diálogo entre estas várias posturas, foi proposto que, enquanto nas aldeias os traços gráficos produziam uma relação prestigiosa, embora perigosa, com os seres sobrenaturais, nas cidades, a circulação das imagens e saberes dos Wajãpi é essencialmente perigosa. Assim, “[t]odo o esforço dos jovens [na candidatura do PCI] estaria em controlar tal dispersão, para manter beleza e bem estar, que os Wajãpi associam à ideia da concentração” (Gallois 2012, 42). Por fim, Gallois conclui que o trabalho de preparação da candidatura ao PCI conduziu a um processo de reinvenção cultural que estimulou o diálogo intergeracional que se começava a incompatibilizar devido a outras políticas mais restritas de etnicidade.

Recentemente, António A. Arantes (2013) realizou uma breve pesquisa entre os Wajãpi, comissionada pelo *Creative Heritage Project*, da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (*World Intellectual Property Organization* – WIPO). A sua observação decorreu durante uma oficina de formação de pesquisadores indígenas, organizada por Gallois e pelo Instituto Iepé, que tinha o propósito de encontrar pontes entre as suas preocupações com a circulação da imagem e do conhecimento e os regimes de propriedade intelectual ocidentais. O antropólogo advoga que os Wajãpi reconhecem que, no sentido de beneficiarem de políticas públicas, é necessário que eles e o Governo construam um equilíbrio entre a sua cultura e o enquadramento legislativo nacional e internacional. O processo da oficina deu origem à frase sintética que Arantes

(52) traduziu como: “the owner is one that makes things with knowledge, in the route of experience”. Segundo o autor, esta enunciação pressupõe a ideia de que a base moral da propriedade depende da pessoa pertencer a determinado grupo social, possuindo, assim, acesso legítimo ao conhecimento, mas também ao significado deste e ao modo como ele pode ser usado. De qualquer modo, é reconhecido que aquele é constantemente inovado através da vivência num contexto em movimento.

A oficina também resultou num documento provisório que enunciava as regras para conduzir pesquisa e produzir registos audiovisuais entre os Wajãpi. O objetivo principal é que os pesquisadores nativos aconselhem os não indígenas no sentido de não ocorrerem problemas e estas recomendações e decisões devem ser obtidas por consenso e não por maioria. Contudo, parece-me importante sublinhar que tanto Arantes como Gallois são omissos quanto à opinião dos Wajãpi que vivem fora da Terra Indígena (TI) no Brasil, nomeadamente aqueles que habitam na Guiana Francesa. Como foi mencionado na primeira secção deste capítulo, os processos de objetivação de cultura são produtores de grupos com determinadas hierarquias ou fricções internas e externas que podem originar desequilíbrios de representação e distribuição política e económica. Além disso, como veremos no estudo de caso da tese, as políticas do PCI continuam centradas no enquadramento legal dos Estados-nação e ainda não foram realizados suficientes avanços no caso de patrimónios transnacionais.

Como conclusão deste processo Arantes (55, *italico meu*) argumenta que

(...) it seems that the greater difficulties in this field, particularly on relation to customary and legal conceptions about intellectual rights – in the Wajãpi case at least - lie not in the mechanics or the politics of obtaining previous informed consent, as often has been suggested, *but in taking seriously and respecting the deeper cultural issues* embedded in what is called, in Western juridic jargon rights to the image, rights of interpretation of one’s cultural traditions and of political self-determination.

Um outro estudo de caso acompanhado por investigadores não indígenas foi o processo, ainda não concluído, de patrimonialização dos *kene* – pinturas tradicionais dos Huni Kuin (Lima *et al.* 2014). Este povo, também conhecido como Kaxinawá, vive no Peru e em doze TI situadas no Estado brasileiro do Acre. Em 2006, líderes de quatro TI organizaram uma grande reunião durante a qual fundaram a Federação do Povo Huni Kuin do Acre (FePHAc) enquanto arena de discussão de temas políticos relativos a mais

de uma TI. A circulação desregulamentada dos desenhos *kene* foi um dos temas discutidos durante o encontro. Este padrão gráfico é tradicionalmente produzido e transmitido por mulheres, mas começou a ser difundido por professores indígenas e outros Huni Kuin na década de 1980 em livros didáticos e na comercialização de artesanato como forma de afirmação e valorização étnica e económica. A partir de 1999, o Governo do Estado liderado pela coligação partidária Frente Popular começou a utilizar este grafismo enquanto identidade visual da ideia do “governo da floresta” (ver Krenak 2015). Segundo Lima *et al.* (2014), os representantes presentes na primeira reunião da FePHAc expressaram preocupação com esta apropriação colonial e discutiram mecanismos de controlo da circulação e exploração comercial. Nesse sentido, enviaram uma carta assinada por 65 pessoas ao presidente do IPHAN pedindo o “registro do *kene*, pintura corporal e arte gráfica Kaxinawá, como Patrimônio Cultural Brasileiro”, enquanto, “marca importante da identidade Kaxinawá” (*apud* Lima *et al.* 2014, 222). Esta missiva não obteve qualquer resposta e na reunião da FePHAc do ano seguinte enviaram outra carta, desta vez com a presença de um maior número de representantes de TI e mulheres.⁶⁹ O IPHAN arquivou estes pedidos porque considerava que se relacionam com o regime de propriedade intelectual e aconselhou os Huni Kuin a contactarem o Instituto Nacional de Propriedade Industrial, responsável pelo registo de marcas e patentes. Entretanto, a Superintendência do IPHAN do Acre foi criada em 2009 e reestruturada em 2012, originando um novo interesse por parte destes no processo de patrimonialização. Nesse sentido, foram organizados seis grandes “fóruns de consulta”, os cinco primeiros nas regiões correspondentes aos rios que percorrem as doze TI. O último funcionou como corolário do processo e contou com a participação de três representantes de cada TI, escolhidos durante os encontros anteriores. Como Lima *et al.* (2014, 229) sublinham,

[p]roduziu-se assim uma documentação (relatórios e cartas de anuência) que conferia realidade ‘jurídica’ a um coletivo – os Huni Kuin do estado do Acre – que, na maior parte dos casos, existia apenas nos discursos indigenistas; ou, em outro sentido, virtualmente, como um horizonte relacional usado para pensar um coletivo por oposição aos ‘outros de fora’, provenientes de outros grupos indígenas ou brancos.

⁶⁹ Lima *et al* argumentam que o estilo de escrita da primeira carta e a inclusão de várias informações antropológicas leva a crer que esta, ao contrário da segunda missiva, foi redigida por apoiantes indigenistas ou antropólogos.

Os autores identificaram durante as reuniões algumas fricções entre os Huni Kuin e o IPHAN e entre diversos indivíduos dentro daquele grupo. Em primeiro lugar, o processo de patrimonialização implicava a aceitação por parte dos Huni Kuin do enquadramento conceptual e legislativo do PCI, isto é, aqueles teriam que adaptar as suas propostas e expectativas em relação a este. Inicialmente, a ideia de “salvaguarda” originou alguns equívocos porque as lideranças indígenas estabeleceram um paralelo com o “mercado de projetos” (Albert 2000) que prolifera no Estado do Acre. Preocupados com as restrições orçamentais da Superintendência, os funcionários do IPHAN explicaram que não tinham possibilidade de apoiar os aspetos materiais de produção e que as ações se deviam centrar no reconhecimento e valorização das mestres dos *kene* e suas formas de transmissão. As lideranças masculinas, que dominaram as reuniões, nomeadamente devido à sua proficiência em português e experiência em encontros políticos, reconheceram neste discurso as potencialidades da ideia de “cultura” (Cunha 2008) a que já tinham recorrido durante a produção de livros e filmes. Por outro lado, as mulheres artesãs pareciam não compreender esta perspetiva e insistiam que o “plano de salvaguarda” devia incluir a compra de ferramentas úteis, como roçadeiras, barcos, etc. Segundo Lima *et al.* (2014, 233), “[p]ara grande parte das artesãs, reuniões, rodas de conversa, oficinas, acordos políticos e etc. em pouco ajudariam na produção das situações domésticas necessárias para a aprendizagem do *kene*”. Aliás, as artesãs chegaram a acusar os professores indígenas de terem sido os primeiros a “piratear” nos seus livros os *kene* para fora das aldeias.

Além das discussões políticas e económica enunciadas, persistem fricções ontológicas, como no caso da arte *kusiwa* dos Wajãpi. A arte dos *kene* reside no corpo das mestres, neste caso, especificamente nos olhos e mãos, e é o resultado de uma construção contínua e quotidiana da pessoa. Um dos exemplos desta perspetiva é a técnica de colocar o extrato de certas folhas nos olhos das aprendizes com o intuito de as formar (o saber e o corpo, uma vez que estes se sobrepõem nas ontologias ameríndias). Nesse sentido, a arte (ou a cultura) não reside nos padrões gráficos, mas situa-se na relação entre a mulher e o objeto que ela constrói e que é imbuído por ela (ou, mais concretamente, pela relação). Assim, tal como no caso dos Wajãpi, mais do que restringir a difusão dos desenhos, os Huni Kuin solicitaram que o IPHAN estabelecesse mecanismos que reconheçam que aqueles só podem ser adquiridos a partir de uma mulher mestre dos *kene*.

Em síntese, os dois estudos de caso ilustram que as políticas de PCI foram antecedidas por diversas práticas de objetivação de cultura, mediadas por antropólogos, indigenistas, funcionários do governo, etc., que produziram coletivos políticos e agentes (normalmente, mais novos e proficientes em português e com experiência em articulações políticas interétnicas) conscientes da necessidade (e limitações) de encontrar pontes entre as suas ontologias e o enquadramento conceptual e legislativo nacional e internacional. Nesse sentido, o interesse no PCI é resultado deste percurso, mas também o acentua, nomeadamente através das várias reuniões que são realizadas devido a uma descentralização de poder e pela preferência em realizar decisões por consenso em vez de maioria.

As motivações para os pedidos de registo como PCI estão frequentemente associadas à circulação de determinados traços culturais. Ao nível da etnicidade, estas preocupações encontram uma tensão entre a valorização identitária e os perigos políticos e económicos de uma excessiva difusão e apropriação colonial, existindo frequentemente equívocos entre aquele mecanismo e o regime de propriedade intelectual. Por outro lado, em ambos os casos, os elementos culturais não são compreendidos como objetivos, mas antes como produtos de relações entre humanos (e extra-humanos) em que a circulação descontrolada de princípios vitais é considerada perigosa (Seeger *et al.* 1979; Viveiros de Castro 2002a). Assim, nos dois exemplos, após um longo processo de negociação (e mediação), o resultado mais positivo é uma síntese daquelas duas perspetivas em que determinado traço cultural é reconhecido, não como “cultura”, mas enquanto elemento imbuído corporalmente pelas relações de produção. Como Arantes (2013, 55) implicitamente defendeu, este entendimento equivale a reconhecer que os objetos estão impregnados de uma moral de circulação e de compreensão do mundo em que aquelas relações habitam.

Tendo em conta este enquadramento, refletirei nos próximos capítulos sobre como o PCI poderá ultrapassar a ideia de património enquanto “objetivação da cultura” e “culture-as-resource”, no sentido de percorrer moralmente mundos construídos por outras epistemologias e ontologias. Primeiro, contudo, é importante examinar os inúmeros processos de patrimonialização que as Missões Jesuítico-Guarani sofreram desde o século XIX até hoje, uma vez que, ao contrário dos exemplos supramencionados, o património em análise nesta parte da tese é partilhado pelo Ocidente e pelos Guarani.

5. A construção do plano-imagem: patrimonializações em São Miguel das Missões

Neste capítulo, examino, de um modo extenso, mas não exaustivo, as inúmeras patrimonializações que as Missões Jesuítico-Guarani sofreram desde o seu fim no século XVIII. Apesar da relevância do discurso e performance nestes processos, o meu estudo centra-se na sua construção enquanto imagem em diferentes meios (mental, arquitetura paisagística, filme, etc.) que se contaminam entre si (Belting, 2014 [2002]). Inicialmente, a análise dos processos patrimoniais segundo a perspetiva ocidental não fazia parte da minha investigação. Contudo, durante o meu trabalho de campo na aldeia Guarani *Tekoa Koenju* comecei a compreender que parte da produção cinematográfica deste povo pode ser entendida enquanto meio de difundir a sua perspetiva sobre o tema, isto é, como contraplano da imagem construída (e progressivamente estilhaçada) das Missões pela sociedade ocidental.

Assim, num primeiro momento, defendo que as Missões foram construídas enquanto alegoria (imagem mental) da “utopia da civilização” que se relaciona com a propaganda da Companhia de Jesus, mas também, como vimos no capítulo anterior, com os discursos sobre a identidade brasileira e a conceção de património de Rodrigo Melo Franco de Andrade. A este respeito, José Reginaldo Gonçalves (1996) sublinhou a importância das alegorias na construção de identidades nacionais, nomeadamente pela sua ligação metonímica ao real e por expressarem uma mensagem moral e política. Como escreveu Walter Benjamin (*apud* Gonçalves 1996, 28): “As alegorias são, no reino do pensamento, o que as ruínas são no reino das coisas.”

A partir de finais da década de 1920, a imagem mental começou a transformar-se numa imagem física, paisagística e indexical através das intervenções nas estruturas e na área limítrofe das ruínas de São Miguel, incluindo a construção do Museu das Missões, segundo proposta de Lúcio Costa. Este período coincide com uma tendência de visualizar o mundo que se vinha acentuando desde o final do século XIX. Nicolas Mirzoeff (1999, 4) recorre ao exemplo paradigmático da descoberta dos raios X, em 1895, que culminou na representação atual de galáxias distantes que não são mais que transposições de frequências que os nossos olhos não veem. Segundo a mesma perspetiva, a memória popular começou a construir ou a visualizar a história que não viu, como, por exemplo, em Colonial Williamsburg, fundada no final da década de 1920 (Handler e Gable 1997). Nesse sentido, Martin Heidegger defendeu que a modernidade

é definida por uma mentalidade que consiste numa “world picture”. Para este filósofo,

(...) a world picture (...) does not mean a picture of the world but the world conceived and grasped as a picture. (...) The world picture does not change from an earlier medieval one into a modern one, but rather the fact that the world becomes picture at all is what distinguishes the essence of the modern age. (Heidegger 1977,130)

De um modo semelhante, Bella Dicks e Barbara Kirshenblatt-Gimblett advogam que, desde o século XIX, os lugares foram construídos na modernidade de modo a se tornarem legíveis e, assim, visitáveis. Este processo ocorre através de “cultural displays” (Dicks 2003) ou “virtualidades” (Kirshenblatt-Gimblett 1998) que prometem, acima de tudo, uma “experience of meaningfulness”, frequentemente através da tematização que une a construção de uma estética agradável e a interpretação baseada em conceitos com que os visitantes estão familiarizados. Assim, segundo Kirshenblatt-Gimblett (1998, 9), “(...) virtualities, even in the presence of actualities, show what otherwise cannot be seen. Tourists travel to actual destinations to experience virtual places”.

Contudo, como temos visto nesta tese, uma certa ideia de unidade imagética foi sendo fragmentada ao longo da segunda metade do século XX através da emergência de identidades minoritárias, étnicas, sexuais, de classe, etc. Por exemplo, no caso do Brasil, analisado no capítulo anterior, o património na década de 1980 começa a ser pensado como uma *assemblagem* de diversas culturas contemporâneas em contínua transformação, em vez de um legado petrificado do passado. Este contexto não invalida uma mentalidade de visualidade, mas coloca problemas em relação à sua unicidade e, sobretudo, à gestão desta dissonância no sentido de continuar a construir lugares legíveis, isto é, visitáveis e passíveis de serem utilizados em discursos de identidade. No caso das ruínas de São Miguel, o próprio espaço se transformou e passou a tentar incluir e visualizar a contribuição dos Guarani na organização socioeconómica das Missões. Esta transfiguração assenta na tematização da “utopia de encontro de culturas”, que é uma transmutação multicultural do tema inicial da “utopia da civilização”. Mas, como veremos, esse passo não é suficiente. A imagem estilhaçou-se e emergiram outras imagens que colocam em causa a ideia de uma unidade pacífica entre não indígenas e Guarani ou que tentam incluir as diferentes culturas migrantes que constituíram uma suposta identidade gaúcha. Encontramos, assim, uma constante tensão entre uma

perspetiva do Estado que continua a tentar construir unidade através da inclusão das dissonâncias numa única *assemblagem* patrimonial – cada vez mais abrangente – e um polvilhar de imagens oriundas de apropriações populares. É neste contexto que surgem o processo de patrimonialização da *tava* e a cinematografia Mbya-Guarani em análise nesta parte da tese.

5.1. Breve história das Missões Jesuítico-Guarani

Na historiografia ocidental, as ruínas de São Miguel fazem parte do conjunto de 30 Missões Jesuítico-Guarani que a Companhia de Jesus ergueu durante os séculos XVII e XVIII ao longo do Rio de la Plata (na altura, território da Coroa espanhola), compreendendo uma área que hoje engloba parte do Paraguai, Argentina e do Estado brasileiro do Rio Grande do Sul. O objetivo das Missões era catequizar as populações indígenas. Este processo, tal como noutras experiências missionárias e coloniais nas Américas, passava primeiro pelo processo de “civilizar”. Nem todos os povos foram reduzidos, mas pensa-se que a maioria fazia parte dos diversos subgrupos Guarani. Com o intuito de catequizarem estes, os jesuítas aprenderam a língua (o Guarani das Missões transformou-se na língua franca) e, também como noutras experiências missionárias, procuraram traduzir entidades e princípios cristãos para a cultura e cosmologia dos povos indígenas. Por exemplo, tentaram equivaler o deus cristão ao deus Tupã dos Guarani (Ganson 2003). Segundo esta perspetiva, as Missões eram importantes para os povos indígenas enquanto instrumento de defesa contra os bandeirantes portugueses que vinham de São Paulo como o objetivo de os escravizarem e contra outros povos inimigos. Existem, contudo, relatos de interpretações cosmológicas sobre as Missões (Ganson 2003) que indiciam que os Guarani nunca foram completamente catequizados.

Até ao terceiro quartel do século XX, a historiografia centrava-se nos documentos elaborados pelos jesuítas que, enquanto elementos de propaganda do seu trabalho, especialmente numa Europa crítica da sua Ordem, enalteciam a incumbência evangelizadora e a capacidade administrativa das Missões, ao mesmo tempo que descreviam os povos indígenas como uma massa homogénea e recetora passiva da “civilização”. Trabalhos recentes começaram a analisar textos escritos em guarani e português por indígenas reduzidos, testemunhos de indígenas, descrições de festividades religiosas no final do século XVIII e artefactos encontrados nas Missões, inferindo que

os povos indígenas foram elementos ativos na formação e desenvolvimento da realidade econômica e cultural das Missões (Ganson 2003; Batista 2015 a, b, c).

Em 1750, Portugal e Espanha firmaram o Tratado de Madrid no qual ficou decidido que Portugal cedia a Colônia de Sacramento à Coroa espanhola em troca do território que hoje em dia equivale mais ou menos ao Estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Nesta área permaneciam sete Missões e os jesuítas e indígenas que quisessem continuar sob o domínio de Espanha teriam de se deslocar para o seu território. Vários indígenas não concordaram com esta decisão, redigiram uma carta que enviaram ao rei de Espanha e, perante a ausência de acordo, iniciaram uma guerra contra este país e Portugal que ficou conhecida como a Guerra Guaranítica. Esta terminou em 1756 quando um dos mais importantes líderes Guarani, Sepé Tiaraju, foi assassinado e, dias mais tarde, um exército sob o comando de Espanha e Portugal dizimou um grupo estimado em 1500 Guarani. Na sequência de políticas europeias, os jesuítas foram expulsos de Portugal e das suas colônias, em 1759, e dos territórios espanhóis, em 1767. Porém, as contendas entre os diversos países da região pelas áreas fronteiriças continuaram durante mais de um século.

Até recentemente, a historiografia oficial defendia que, após este episódio, as Missões sob comando português tinham sido rapidamente abandonadas e que os restantes indígenas existentes no território se tinham espalhado e misturado pela região, originando parte da população local. Porém, estudos recentes evidenciam que as Missões continuaram a ser utilizadas até meados do século XIX apesar de erros e limitações da administração portuguesa terem conduzido a uma rápida degradação das estruturas físicas e económicas (Batista 2015 c). Além disso, nas últimas décadas, nomeadamente graças ao processo de PCI em análise, sabe-se que pequenos grupos de Guarani continuaram a passar e a visitar, pelo menos, as ruínas de São Miguel das Missões.

5.2. A alegoria da “utopia da civilização”

Durante o século XVIII, além da propaganda jesuíta, certos autores europeus escreveram com admiração sobre o trabalho daquela Ordem no continente sul-americano, ao mesmo tempo que descreveram os indígenas como crianças inocentes, nobres selvagens ou canibais. Por exemplo, Montesquieu, em *Do Espírito das Leis*,

chegou a comparar aquela experiência à antiga civilização grega. Porém, como supramencionado, na fase final das Missões, e especialmente após a Guerra Guaranítica pela qual foram culpados, os jesuítas na Europa foram alvo de diversas críticas e perseguições devido ao poder que usufruíam perto de alguns reis e da sua independência eclesiástica e económica face ao Vaticano. Em diversos panfletos distribuídos naquele continente, o território das Missões era descrito como uma República Jesuíta que tinha o seu próprio Imperador, Nicolás I, que se sentava num trono, cunhava moeda própria e possuía um exército armado preparado para enfrentar Espanha e Portugal. Uma mistura destas perspetivas pode ser encontrada em alguns documentos, como o livro *Cândido* (2016 [1759]), de Voltaire. Contudo, nas décadas seguintes, a alegoria da utopia regressa de uma forma hegemónica (Ganson 2003). Paralelamente, por influência do movimento romântico, os indígenas das Missões (como de outras áreas do continente americano) são cada vez mais representados como simples, puros e inocentes.

No poema *A Tale of Paraguay*, de 1925, Robert Southey, que também escreveu três volumes sobre a História do Brasil, descreve a fuga de uma família Guarani de uma missão devido a uma doença. Apesar do acontecimento trágico, as Missões são apresentadas como lugares de harmonia e os Guarani como felizes recetores da palavra de Deus dos jesuítas. Concomitantemente, diversos viajantes e elementos da elite local visitaram as Missões e descreveram o progressivo abandono e deterioramento das estruturas económicas e físicas (Ganson 2003). Um dos documentos-monumento mais conhecidos é a *Viagem ao Rio Grande do Sul*, de Auguste de Saint-Hilaire, de 1820. Também é neste período (1846) que Alfred Demersay produz uma gravura de São Miguel Arcanjo que se tornou icónica e que ainda hoje possui lugar de destaque no Museu das Missões. Trata-se de uma imagem romântica em que a catedral começa a ser tomada pela vegetação e à frente da qual se encontram dois cavalos solitários.

Entretanto, a alegoria da utopia também é apropriada por intelectuais socialistas e comunistas. Em 1901, após uma estadia de oito anos a trabalhar em criação de gado na Argentina, Robert B. Cunninghame Graham regressa ao Reino Unido para criar o Scottish Labour Party e publica *Vanished Arcadia* que descreve as Missões como uma espécie de Estado socialista. Segundo Barbara Ganson (2003, 8), “[b]y romanticizing the work of the Jesuits and Guarani life in the missions, Cunninghame Graham indirectly criticizes his own society and uses the Guarani Indians and the Jesuit missions as a model of what society ought to and could be”. Nos anos 1940, o padre

suíço Clovis Lugon publica *A República “Comunista” Cristã dos Guaranis*. O autor localiza os antecedentes da sua ideia no capítulo sobre as Missões que o genro de Karl Marx, Paul Lafargue, escrevera para a extensa história do socialismo elaborada em colaboração com Bernstein, Kautski, Plekhanov e outros. Segundo Lafargue (*apud* Lugon 1977 [1949], 8-9),

[a] república cristã dos jesuítas interessa aos socialistas de um duplo ponto de vista. Primeiro, ela nos dá um enfoque bastante exato da sociedade que a Igreja católica esforça-se por realizar. Depois, constitui uma experiência social e, na verdade, uma das mais interessantes e mais extraordinárias que jamais tiveram lugar.

Ao contrário deste autor, Lugon defende que os jesuítas não tentaram construir uma comunidade tipicamente cristã, mas antes uma sociedade utópica na linha de Thomas More, apontando a continuidade cultural dos Guaraní, a organização coletiva do trabalho e o caráter igualitário da vida social (apesar de reconhecer que os padres possuíam mais poder que, contudo, é descrito como suave e como forma de resolver as disputas entre indígenas). Este livro é mencionado numa outra obra literária relevante, *Kuarup*, de Antônio Callado, adaptada ao cinema com o mesmo nome, em 1989, por Ruy Guerra. Nesta narrativa, um padre sonha reconstruir, junto dos povos indígenas do Xingu, a utopia cristã igualitária que, segundo lera em Lugon, teria existido nas Missões Jesuítico-Guarani.

5.3. As primeiras patrimonializações: a materialização da alegoria da “utopia da civilização”

Na década de 1920, têm início os primeiros processos de patrimonialização institucionais. O “Regulamento de Terras” do Estado do Rio Grande do Sul, de 1922, institui, no artigo nº24 sobre “Lugares Históricos”, que serão “(...) mantidos no domínio público ou trazidos para este e devidamente conservados, os lugares notabilizados por fatos assinalados da evolução do Estado” (*apud* Meira 2008, 220). O documento faz referência específica às ruínas de São Miguel. Em 1925, o Estado de Rio Grande do Sul realiza obras de estabilização destas estruturas.

Em 1938, os remanescentes são um dos primeiros bens tombados enquanto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional pelo SPHAN. O processo foi conduzido pelo

arquiteto Lúcio Costa que elaborou o relatório, apresentou propostas de conservação das estruturas, realizadas entre 1938 e 1940, e desenhou o futuro Museu das Missões, com o intuito de albergar a estatuária e outros elementos da cultura material dos Sete Povos das Missões. O Museu foi construído no lugar em que começavam as primeiras casas indígenas, delimitando e reconstruindo imageticamente a praça que existia em frente da igreja. Letícia Bauer (2006 68) descreveu esta intervenção como “(...) a reordenação imaginária de Lúcio Costa”. Segundo Ana Meira (2008, 93), a proposta de Lúcio Costa seguia o modelo moderno, formalizado na Carta de Atenas, fazendo sobressair a igreja num tabuleiro. Além disso,

[a]s grandes lacunas nos materiais construtivos podem ser um prejuízo para as ruínas, mas também podem tornar-se potencial, pois induzem à construção de uma narrativa. Lúcio Costa percebeu essas lacunas e sugeriu meios para estabelecer a narrativa, por meio de painéis, esquemas e mapas para que os visitantes compreendessem melhor a história das Missões. Além das narrativas escritas e desenhadas, utilizou-se de imagens construídas literalmente para demonstrar alguns elementos dessa narrativa, como das casas dos índios referenciadas na nova construção do Museu. Assim, dotou as ruínas da igreja de um contexto construído. (...) E Lúcio Costa dá uma lição ao não perceber o monumento como objeto isolado. (...) A cruz missioneira, trazida de um cemitério em Santo Ângelo, ajudou a conferir caráter religioso ao lugar. (Meira 2008, 341)

Em 1961, durante uma palestra, o diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, defendeu que esta reconstrução assentou na ideia de autenticidade por recorrer a elementos trazidos de outros locais missioneiros. Além disso, prosseguiu a alegoria da “utopia da civilização” ao descrever as Missões enquanto “obra hercúlea efetuada pelos Padres da Companhia de Jesus”:

Em proveito do território sul-riograndense foi que, porém, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tomou iniciativa de maior alcance em sentido semelhante, criando o Museu das Missões (...) com a reconstituição de uma das unidades de habitação dos índios do Povo de São Miguel Arcanjo (...) Ali, sob um alpendrado reconstituído à feição da parte mais característica das habitações originais dos índios no lugar, com utilização de elementos autênticos trazidos de vários sítios missioneiros, recinto esse acrescido da nave da impressionante igreja projetada pelo jesuíta

Prímoli, hoje reduzida a ruína imponente da obra hercúlea efetuada pelos Padres da Companhia de Jesus naquela região, está recolhido e exposto à visita pública o conjunto mais rico e mais representativo de obras de arte das Missões que se poderia reunir em nosso país (...). (*apud* Meira 2008, 247, itálico meu)

Segundo Márcia Chuva (2009, 38), além do barroco brasileiro de Minas Gerais, as obras dos Sete Povos das Missões foram uma das prioridades dos primeiros anos do SPHAN. A autora advoga que o tombamento destes elementos está associado à “(...) necessidade de reafirmação do fratricídio, visando a construção de uma genealogia da nação brasileira” (Chuva 2009, 48). No caso de Minas Gerais, o fratricídio estaria associado ao episódio da Inconfidência Mineira e, no das Missões, à Guerra Guaranítica. Em conversa com Chuva, esta explicou-me que a sua proposição se inspira no capítulo 11 (“Memory and forgetting”), adicionado à última edição revista do livro *Imagined Communities*, de Benedict Anderson (2006 [1983]), que, contudo, não cita naquela parte do seu texto. Nesse sentido, ao se escreverem as biografias das nações, as antigas guerras internas foram imaginadas como guerra entre irmãos de modo a serem esquecidas e construir a unidade das nações. Meira (2008, 242) critica a última proposta porque este incidente incluiu a participação de tropas espanholas e culminou na dizimação do exército Guarani. É, contudo, importante lembrar, como Chuva faz, a diferença entre a História e os seus factos históricos e a construção da memória coletiva através de diversos instrumentos, como, neste caso, o património. Por outro lado, o relatório de Lúcio Costa tinha identificado as Missões como monumento espanhol que constituiria “(...) um setor autônomo no conjunto dos monumentos coloniais brasileiros, verdadeira ‘minoría’ - a única, uma vez que os holandeses (...) pouco ou nada deixaram” (Costa *apud* Meira 2008, 243). Esta poderá ser uma explicação para o fato de os remanescentes terem sido incluídos no Livro do Tombo das Belas Artes, em vez de no Livro do Tombo Histórico.

Contudo, como vimos no capítulo anterior, Rodrigo Melo Franco de Andrade advogava que o património brasileiro não se limitava à exiguidade temporal e espacial do Brasil e que, pelo contrário, se estendia por milénios e três continentes, incluindo o património herdado das culturas indígenas e africanas e da “civilização” europeia. Esta perspectiva pode explicar o tombamento dos remanescentes enquanto um dos primeiros traços de “civilização” naquela parte do continente. Ademais, as ruínas estão situadas

no Estado de Rio Grande do Sul que só foi realmente incorporado pelo Brasil no século XIX e que tinha, poucas décadas antes, atravessado disputas internas (como o movimento de independência da Revolução de Farroupilha [1835-1845]) e externas (por exemplo, réplicas da Guerra do Paraguai). Nesse sentido, o tombamento daquelas estruturas pode ser considerado uma maneira de “abrasileirar” o monumento e, conseqüentemente, o território. Por fim, Meira (225) propõe ainda que o então ditador Getúlio Vargas tenha tido uma influência direta no processo, uma vez que ele era oriundo daquela região e, enquanto jovem deputado estadual, tinha sido um dos responsáveis pela criação, em 1921, da secção do Rio Grande do Sul do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A este nível, é, contudo, de realçar que a historiografia gaúcha de matriz lusa que se vinha consolidando desde a década de 1920 excluía a influência indígena na formação do Estado (226). Apesar de não ser possível chegar a uma conclusão definitiva sobre as razões do tombamento, a alegoria da “utopia da civilização” é ubíqua nos vários discursos desta altura e os padres jesuítas são considerados os únicos responsáveis por esta.

5.4. Património institucional e não institucional: apropriações e fricções

Concomitantemente, ocorreram diversas apropriações populares de elementos das Missões ao longo do século XIX e XX, principalmente por via da religião. Um dos exemplos mais relevantes e que perdura até hoje é a Romaria do Caaró (Santos 2014). Este evento anual está relacionado com um acontecimento do tempo das Missões jesuítas. A 15 de novembro de 1628, num lugar identificado como Caaró, os padres Roque Gonzalez e Afonso Rodriguez foram assassinados por uma liderança indígena após o primeiro ter rezado a missa. Os corpos foram levados para dentro da capela de madeira e incendiados. No dia seguinte, os indígenas regressaram e ouviram uma voz oriunda do peito de Roque Gonzalez que dizia: “Meus filhos, ainda que me matem, não me afastarei de vocês.” Aterrorizados, aqueles arrancaram o coração do padre, espetaram-lhe uma seta e atiraram-no para o fogo. Porém, este continuou incólume e alguns fiéis recolheram-no e preservaram-no, estando, hoje em dia, supostamente guardado na Capela dos Mártires do Colégio Cristo Rei, no Paraguai.

Entre 1927 e 1932 ocorreram várias romarias aos remanescentes de São Miguel e, em 1928, decorreu o tricentenário do martírio. Estes eventos acabaram por originar

um efeito de pressão na espacialização do milagre. Em 1933, por influência de supostas escavações arqueológicas de jesuítas, ficou determinado que o lugar do Caaró se situava a 14 quilômetros de São Miguel, data a partir da qual se começou a realizar a romaria anual. No ano seguinte, o Papa Pio XI beatificou estes dois padres e um terceiro, Juan de Castillos, que tinha sido assassinado poucos dias depois nas proximidades do rio Ijuí. Em 1988, o Papa João Paulo II canonizou os três eclesiásticos, transformando-os em santos oficiais. O lugar de Caaró possui atualmente uma capela conhecida como Três Mártires e a envolvente é constituída por mata, um monumento ao coração do Santo Padre Jesuíta Roque Gonzáles e uma fonte que alguns romeiros consideram ser milagrosa. Apesar do empenhamento popular, Julio Ricardo Quevedo dos Santos (2014) realça que a construção do Caaró como “património cultural missioneiro” foi principalmente dirigida por intelectuais católicos, com destaque para elementos da Companhia de Jesus, com o objetivo de construir “narrativas positivas do martírio”.

Por outro lado, em termos de património institucional, é importante referir que Lúcio Costa tinha recomendado no seu relatório que todas as estátuas e santos missioneiros presentes na região fossem concentrados no Museu das Missões. Porém, muitos desses elementos tinham sido apropriados pelas populações para diversos fins, nomeadamente cultos populares. João Hugo Machado foi um dos principais responsáveis por reunir as peças, recorrendo muitas vezes ao poder policial. Machado nasceu em Santo Cristo (RS), em 1905, e mudou-se com a família para São Miguel, em 1938, por causa das obras nos remanescentes e no Museu, durante as quais coordenou parte dos trabalhos sob a chefia de Lucas Mayerhofer (Bauer 2006, 111). Em 1938, mudou-se com a família para a casa do zelador, secção anexa ao Museu e, em 1945, foi instituído oficialmente como zelador, desenvolvendo uma relação de forte intimidade e apropriação com aquele património. Após a sua aposentação, o filho, Carlos Machado, substituiu-o até meados da década de 1990, apesar de todos os familiares terem trabalhado de alguma forma nas Missões: “Um negócio familiar, por assim dizer” (Bauer 2006, 113). Hoje em dia, já reformado, Carlos Machado possui uma pequena loja que vende artesanato de diversas proveniências, incluindo indígena, nas proximidades do parque arqueológico. À entrada, está afixado um recorte de um jornal local que menciona o trabalho do pai.

A recolha das imagens de santos foi extremamente controversa e ainda hoje está viva na memória dos habitantes mais velhos da região (Bauer 2006). A maioria dos

santos tinha sido levada para a casa de pessoas ou colocada em capelas comunitárias e, mais do que possuírem uma relevância pela sua origem, tinham ganho valores próprios associados à religião popular e à ideia de património familiar transmitido de geração em geração. De facto, mesmo depois da transladação dos santos para o Museu, as pessoas continuaram a ir ao edifício para rezar aos seus santos. Noutros casos, as estátuas eram usadas como manjedouras ou poleiros para galinhas. Por vezes, os objetos eram desmembrados na esperança de encontrar o famoso ouro dos jesuítas. Sempre que Machado sabia de informações sobre determinado santo, enviava uma carta ao diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, que escrevia uma requisição polida a pedir o seu depósito no Museu. Frequentemente, este trâmite não era suficiente e Machado tinha de recorrer à intervenção da polícia. Este procedimento levou a que as pessoas comesçassem a esconder a estatuária, o que incitou o zelador a recorrer a procedimentos mais astuciosos:

(...) o pessoal me só dizia lá tem, mas eles escondem a imagem não vão entregar. Então eu chegava nas casas, com fita e vela na mão, - Que o senhor queria?, - Eu vim de longe, de cruzada aqui e vim pagar uma promessa, assim, assim. Que vocês tem aí? Então diziam: - Ah, mas nos não temos. E eu dizia, - Ora perdi a viagem, eu não quero ficar sem devendo minha promessa, tão longe, quero pagar minha promessa e ir embora; (...) Então eles diziam: - Pois é, então nos temos, mas o senhor não conta nada !?; Não, e não sabe de mais alguma? Então eu pegava eles assim, sem eles desconfiar; (...) Então não vou mais enganar vocês, o Hugo Machado sou eu mesmo. Assim vocês me entregam amigavelmente ou contrário vou buscar a polícia, vocês pagam a polícia, pagam minha viagem e quem roubo estas imagens foram vocês, dizia: - Não mais foi meus avós, herança... (Machado, *apud* Bauer 2006, 125-126)

Nas décadas seguintes, as obras de restauro e reconstrução do passado continuaram. Em 1948, procedeu-se à limpeza da área em frente à igreja, reconstruindo a imagem da praça que deveria ter existido na altura das Missões. Posteriormente, foram realizadas diversas escavações arqueológicas, incluindo em toda a área da igreja e da casa dos padres que melhoraram a “visualização destes espaços” (Stello 2017: 90) e revelaram os pisos originais. Na mesma altura, a área do sítio arqueológico foi expandida de quatro para vinte hectares. Em 1970, as ruínas dos povoados de São João, São Lourenço Mártir e São Nicolau foram incluídas no Livro do Tombo Histórico. Na

década de 1960, foi proibido o enterro de residentes dentro das ruínas, quebrando uma das últimas ligações físicas da comunidade com as ruínas, que incluíam diversos ritos enunciados por um benzedor. Segundo informação de Machado, aquele “(...) era responsável por ‘puxar’ as orações em memória dos falecidos nos dias seguintes a sua morte, uma vez que a localidade não possuía pároco” (*apud* Bauer 2006, 124). Além de preocupações arqueológicas, era considerado que o cemitério prejudicava a imagem do espaço, nomeadamente pela utilização de materiais como azulejos. O SPHAN concedeu um prazo de cinco anos para os familiares retirarem as ossadas, período após o qual todos os vestígios foram removidos e levados para o novo cemitério. Por outro lado, o cemitério existente nas ruínas da Missão de São João Batista continua a ser usado até aos dias de hoje. Flávio Silveiro (2004) ainda encontrou ressentimento entre os mais velhos em relação a este episódio quando realizou a sua pesquisa em São Miguel.

Em 1983, as ruínas de São Miguel foram classificadas pela UNESCO como Património Cultural da Humanidade, em conjunto com os remanescentes de San Ignacio Miní, Santa Ana, Nuestra Señora de Loreto e Santa Marí ala Mayor, localizados na Argentina. O relatório enviado pelo Ministério da Educação e Cultura do Brasil àquela instituição em 1982 inclui uma única alínea (“cultural property”) na secção sobre a justificação. Mais uma vez, esta assenta na contribuição da evangelização dos jesuítas para o desenvolvimento da “civilização” europeia naquela região do continente sul-americano:

The remains of the ancient village of Sao Miguel, in Tape territory, are outstanding for their beauty and architectonic value.

They are a precious testimony to European civilization, namely education, in the forests of the New World. The objective of religious instruction of the Jesuit fathers found expression in the work of christianizing and educating the native inhabitants of the new continent known as America. This civilizing action of the disciples of Saint Ignatius of Loyola left a deep and lasting imprint on the social and cultural life of the population living in the ancient Jesuit State of Paraguay – a territory now divided into three countries. The ruins of Sao Miguel offer extremely rare examples of the distinctive architecture developed by the fathers in their villages and largely destroyed by the ravages of time and the negligence of man. Sao Miguel retains this rare and unique example of a Jesuit church with complete frontispiece and tower.

The church construction bears witness to the creative skill of the architecture of this period, and its ability to adapt to new geographical conditions and to avoid difficulties by developing rational solutions with respect to construction techniques and by knowing how to reuse materials at hand when the more familiar materials were not available. The village of Sao Miguel das Missoes is renowned because it is one of Civilization's most notable contributions to conquest and enhancement of the lands of South America called by some the 'Southern Cone'.

Em relação à década de 1980, é ainda de mencionar que a exposição do Museu foi modificada apesar de não recorrer às novas perspectivas historiográficas que começavam a emergir e que reconheciam a influência indígena na organização social, cultural e económica das Missões. O jesuíta continuou a ser o herói da “alegoria da civilização”. Entre 1985 e 1995, o instituto do património desenvolveu mais obras de conservação e pesquisa arqueológica através de um acordo de cooperação técnica com a Pontifícia Universidade Católica e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em que estiveram envolvidos Ana Meira, Vladimir Stello e José Otávio Catafesto.

5.5. A imagem audiovisual da “utopia da civilização”

Nos anos 1970, um médico de Rio Grande do Sul propôs à Secretaria do Turismo do Estado que, nessa altura, apostava no turismo na região, a produção de um espetáculo de “Som e Luz” nos remanescentes de São Miguel que dramatizasse a “história” das Missões e o seu fim. A ideia conseguiu cativar a participação de vários atores da Globo, inclusive Fernanda Montenegro, que cedeu a sua voz para corporalizar a catedral, e Lima Duarte, que personificou Sepé Tiaraju. O espetáculo continua até hoje, decorre à noite, tem a duração de pouco menos de uma hora e é constituído por um jogo de luzes de diversas cores e diálogos romantizados entre diferentes atores históricos (apesar de discrepâncias com a historiografia). A catedral e, portanto, as Missões, é a narradora e é representada como a bela moça que todos cobijam, enquanto as vozes masculinas de Sepé Tiaraju e do padre Antonio Sepp a defendem. Os portugueses são apresentados como velhos oportunistas e matreiros. A inclusão de Sepé Tiaraju indicia o início da transmutação da “alegoria da civilização”, ou, pelo menos, coloca em segundo plano os padres, e poderá ser justificada pela transformação daquele

em santo popular regional ao longo do século XX (ver subcapítulo seguinte). De qualquer modo, ele e, por metonímia, os restantes indígenas, continuam a aparecer como elementos “civilizados” e catequizados pela obra dos jesuítas. O espetáculo foi recentemente remasterizado e existe vontade da prefeitura de criar versões em inglês e espanhol. O IPHAN-RS atual possui uma relação ambígua com aquele espetáculo devido à sua inconsonância estética e histórica, que coloca em causa o trabalho que tem desenvolvido na última década na atualização da exposição no Museu e no processo do INRC com os Guarani (ver capítulo 6). Penso que não intervém de um modo mais vigoroso por este pertencer à Prefeitura e por gozar de uma adesão popular elevada. Ademais, o facto de o espetáculo decorrer depois do pôr do sol leva a que muitos turistas pernoitem na vila, contribuindo para a sua economia. Com esta intervenção, os remanescentes materializaram, pela primeira vez, a componente áudio da sua imagem, ao menos à noite, quando o passado mais facilmente nos assombra.

Na década de 1980, o cineasta britânico Roland Joffé realizou o filme *A Missão* que ganhou o prémio Palme d’Or no Festival de Cannes, em 1986. A trama centra-se no fim das Missões e o elenco inclui os atores Jeremy Irons, padre jesuíta, e Roberto De Niro, mercenário convertido ao catolicismo, como heróis que enfrentam as personagens corruptas de Portugal, de Espanha e do Vaticano. As Missões são representadas como espaços de harmonia e utopia em que a população indígena não possui agencialidade ou voz e é um dócil, feliz e exímio recetáculo da arte e “civilização” europeias. Como é comum ainda hoje no cinema ocidental, as falas dos indígenas não são traduzidas. Ironicamente, o realizador considerou a população Guarani contemporânea demasiado “aculturada” e decidiu recorrer a indígenas Onanis que vivem na Colômbia. Com efeito, a obra cinematográfica inclui diversos erros históricos que, mais uma vez, roubam agência aos indígenas e glorificam os padres jesuítas. Por exemplo, o filme culmina com a destruição de uma missão pelos exércitos de Portugal e Espanha em que os padres jesuítas, principalmente os personagens representados por Jeremy Irons e Robert De Niro, o missionário e o ex-mercenário, encabeçam a luta inglória, enquanto homens, mulheres e crianças indígenas são dizimados. Segundo a historiografia ocidental, a principal batalha teve lugar em Caiboaté e não estiverem presentes menores ou elementos do sexo feminino. Além disso, não há indicação de que jesuítas tenham participado em batalhas contra os portugueses e espanhóis. Pelo contrário, alguns temeram pela sua vida porque tinham sido tomados como reféns pelos indígenas. É

ainda de mencionar que estes são representados como caçadores-coletores enquanto os Guarani são e eram agricultores. De facto, mais uma vez, a experiência missioneira e os indígenas são utilizados enquanto alegoria. Como o realizador explica em entrevista⁷⁰ sobre o filme:

The Indians signify all kinds of things, but it's about the innocent. The Indians are innocent. The film is about what happens in the world... what that innocence brings out in us. You would sit in a cinema in New York, or in Tokyo, or Paris, and for that point of time you would be joined with your companions on this planet. You would come out with a real sense of a network. (...) What I wanted the story to be was two things: in one sense, as a modern metaphor for what is going on in Central America where the forces are exactly the same – a certain element of racism, commercial pressure, ideological struggle, the imperatives of commerce – with a much older story which is just a story of redemption and love. Even people who have done things they regret deeply, caught in situations through their own fault or not, but who have actually confronted themselves, are glorious if through that they can come to love. De Niro's character thinks he knows about love and he doesn't. He kills his brother who he actually thinks he loves but he doesn't. He's confused possession, he's confused anger, with love. At the end of the film, he's a man who has totally become himself. He would give his life for other people.

Assim, num primeiro momento, podemos argumentar que Joffé não iguala o episódio missioneiro a uma “utopia da civilização”, mas a uma “utopia da Arcádia”, em que a religiosidade e a arte dos jesuítas estabelecem um paralelo produtivo com a inocência dos Guarani. A civilização estaria representada no filme pela invasão portuguesa e espanhola e equivaleria a tudo o que existe de negativo, ontem e hoje, no mundo (racismo, capitalismo, etc.). Contudo, é importante salientar que *The Mission* foi produzido na década de 1980 e que, nesta altura, a ideia de “civilização” perdera a sua conotação positiva e começava a ser mais frequentemente associada aos perigos da guerra, capitalismo e até crise ambiental. Se ultrapassarmos esta contingência temporal do conceito e nos centrarmos no filme e não no discurso do realizador, podemos compreender que as Missões continuam a ser imaginadas no filme como um período em

⁷⁰ Entrevista a Roland Joffé por Thomas Bird: <https://bombmagazine.org/articles/roland-joff%C3%A9/>, consultado a 21 de junho de 2018.

que os padres supostamente ensinaram tudo o que tinham de bom (arte, agricultura, etc.) aos inocentes indígenas. Um exemplo paradigmático desta perspectiva ocorre quando os jesuítas levam um emissário do Vaticano a São Miguel. Ao chegarem à catedral monumental, o interior revela um coral imenso de crianças indígenas, ordeiramente enfileiradas e vestidas de branco que deixam o enviado estupefacto. Não se trata, portanto, de uma imagem da “utopia da Arcádia”, mas da “utopia da civilização”, que é usada como pano de fundo para uma luta de redenção das personagens de Jeremy Irons e Robert de Niro.

Um dos poucos contraplanos à imagem da “utopia da civilização” é encontrado no documentário *República Guarani* (1981), de Sylvio Back. Nesta obra, o realizador brasileiro recusa uma voz *off* narrativa e recorre a desenhos do tempo dos jesuítas, filmagens das ruínas, excertos de um filme etnográfico sobre os indígenas Xetá e a depoimentos de vários investigadores das Missões (incluindo Bartolomeu Meliá e Clovis Lugon). Munido desta imagética, Back constrói uma “dramaturgia de entrevista” na qual coloca em confronto diversas versões que, sem buscar uma verdade absoluta, apresenta um olhar crítico sobre a empreitada da Companhia de Jesus. *República Guarani* começa com excertos silenciosos do filme *Xetá na Serra dos Dourados* (1954), do antropólogo Vladimir Kozák. Os Xetá são um povo indígena que vivia no Paraná, Estado a norte de Rio Grande do Sul, e que foram dizimados nas décadas de 1950 e 1960 devido ao avanço colonial. Atualmente, sobrevivem 25 famílias sem território demarcado e espalhadas pelos Estados de Paraná, Santa Catarina e São Paulo.⁷¹ Outras imagens do mesmo filme vão aparecendo ao longo da obra de Sylvio Back. De certo modo, o realizador usa estes excertos para aludir a um outro tempo, antes do “contacto” com a “civilização”, mas também para chamar a atenção para o massacre físico e cultural que continua no presente, através da colonização, evangelização e até da ação tutelar da FUNAI. Após as imagens dos Xetá e um longo *travelling* pela frente das ruínas de São Miguel inseridas na paisagem (onde ainda se encontra um touro a pastar na relva), o filme introduz a primeira fala das entrevistas que serve de epígrafe à obra:

Em relação ao índio, a mentalidade colonial não mudou nada. O projeto colonial é o mesmo que o projeto atual. Talvez a única diferença seja que o desejo de integrá-lo à sociedade colonial *criolla* era que naquele momento o

⁷¹ Informação adicional sobre o povo Xetá: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/xeta/>, consultado a 21 de junho de 2018.

índio ainda representava uma força de trabalho notável. Hoje, tendo sido praticamente massacrados, eliminados, os índios não representam uma força quantitativa dentro das nações latino-americanas. Mas o projeto de assimilá-los, de integrá-los à “civilização” é o mesmo.

Em suma, *República Guarani* é um dos poucos documentos dessa altura que procura uma desmitificação, isto é, uma iconoclastia ou despatrimonialização da alegoria da “utopia da civilização” através da polifonia dos entrevistados, construindo, inevitavelmente, a sua própria visão sobre o objeto. Como explica a nota de imprensa da altura:

Um filme, acima de tudo, iconoclasta, na expressão do premiado diretor de *Aleluia, Gretchen*, porque “sacode conceitos estratificados, desfaz credences, mitos e mistificações sobre essa fantástica e mal conhecida infância e adolescência do Cone Sul” (...) De Oswald de Andrade a Montesquieu, de Hegel, Marx, Lafargue e Gramsci, Érico Veríssimo e Lúcio Costa, a crônica do que se vulgarizou como a “República comunista-cristã dos guarani”, conforme o padre Clovis Lugon (presente no filme), cujo livro com título homônimo fez a cabeça da esquerda brasileira a partir dos anos 60, é um rosário de louvores e condenações que lançou sobre a verdade dos fatos uma cortina de falácias e incompreensões. (Back 1992, 83)

5.6. Sepé Tiaraju

Sepé Tiaraju foi um dos principais comandantes das tropas Guarani, ao qual é atribuído o grito “Esta terra tem dono!”, que tem sido apropriado por diversos grupos populares. Sepé morreu três dias antes da fatídica batalha de Caiboaté, supostamente por um tiro do exército português e uma lança espanhola. Os poemas *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, e *O Lunar de Sepé* (1913), de João Simões Lopes Neto, mitificaram-no na literatura gaúcha. Vários Centros de Tradições Gaúchas (CTG)⁷² e músicas regionalistas também o consagram e, como vimos, ele é o único indígena com

⁷² O 35 Centro de Tradições Gaúchas (CTG) foi criado em 1948 em Porto Alegre (RS) por estudantes do ensino secundário que nasceram nas zonas rurais do Estado. O CTG está inserido no Movimento Tradicionalista Gaúcho, que reivindica ser um dos maiores movimentos de cultura popular no mundo com mais de dois milhões de membros activos. Os valores deste movimento assentam na construção imaginária da figura do gaúcho e das supostas tradições da zona de Campanha. Este modelo foi adoptado pelos colonos alemães e polacos do Estado e também foi difundido por aqueles que migraram para Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso do Sul e outros Estados brasileiros (Oliveira 1992).

voz no espetáculo de “Som e Luz”. Paralelamente, Sepé transformou-se num santo popular na região e existem movimentos dentro da Igreja Católica, inspirados na teologia da libertação, que trabalham no sentido de o canonizar. O principal proponente desta ideia é o irmão marista Antônio Cechin, que também foi presidente do comitê responsável pelas comemorações dos 250 anos da morte de Sepé Tiaraju, em 2006. Além disso, têm ocorrido “canonizações” seculares. Em 2005, ele foi considerado Herói Missioneiro-Riograndense, pela lei Estadual nº 12.366, e, em 2009, herói brasileiro, pela lei nº 12.032, que determinou que o seu nome fosse incluído no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, em Brasília. O intelectual e empresário local José Roberto de Oliveira, que é, inclusive, proprietário da Pousada das Missões em São Miguel, contou-me que foi responsável por passar o dossiê da proposta ao então presidente Lula da Silva que, pouco dias depois, promulgou a lei. É, contudo, de salientar que, tanto quanto consegui averiguar, não existe nenhuma comemoração oficial em nome de Sepé.

A sua identidade é, contudo, liminar. Em primeiro lugar, porque, tal como vimos em relação às Missões, é discutido se este deve ser considerado indígena, espanhol ou precursor da população atual do Estado. Por outro lado, as narrativas que enfatizam que ele nasceu com uma marca de lunar ou cruz na testa tentam representá-lo como cristão e colocá-lo acima daquelas categorias. Na década de 1950, por exemplo, o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul desaconselhou a edificação de um monumento em sua honra devido a esta liminaridade identitária e ao aspeto revolucionário da Guerra Guaranítica (Brum 2006, 41). Além disso, o grito “Esta terra tem dono!” tem sido apropriado por diversos movimentos ideológicos, por vezes antagónicos, como o Movimento Sem Terra (MST) durante a Romaria da Terra e o movimento ruralista de São Gabriel que, em oposição àquele, iguala a expressão à ideia de propriedade privada. Num artigo de jornal, Tarso Teixeira, presidente do Sindicato Rural de São Gabriel, expressou revolta com as celebrações do MST associadas ao Sepé:

De mais a mais, já se sabe que estes “festejos” pretendem apresentar Sepé como uma espécie de Che Guevara de cocar. Nesta hora, é inspirador lembrar o movimento da comunidade gabrielense contra a presença do MST, em 2001, que foi denominado “Esta Terra tem Dono”. Naquela ocasião, o povo gabrielense fez justiça à história de Sepé como um guerreiro que lutou contra a desapropriação de suas terras pelos colonizadores, portanto, A

FAVOR DO DIREITO À PROPRIEDADE. No entanto, alguns intelectuais que se julgam donos da história, como Alcy Cheuiche, Antonio Cechin e tantos outros que agora colaboram com estes festejos, insistem em pintá-lo como um pré-revolucionário socialista, o que não tem amparo algum na veracidade dos fatos, somente para justificar a pretensão de grupos que, ao arrepio da lei, invadem propriedades e tentam desfingurar a formação sociocultural de nossa região, ligada fortemente ao agronegócio, que estes senhores insistem em combater. (Teixeira *apud* Brum 2007, 8)

A Romaria da Terra é um evento ecumênico religioso-político que se realiza desde a década de 1970 e reúne o MST, outros atores sociais e elementos católicos associados à teologia da libertação, especialmente através da Comissão Pastoral da Terra (CPT). Segundo relato do irmão Antônio Cechin (*apud* Aydos 2004, 35),

[a]qui no RS, os bispos são extremamente conservadores. Eles frequentemente mandam vir o coração do padre Roque González, que está em Assunção. Então cada vez que mandavam vir o coração do Padre Roque (...) sempre os índios eram os vilões – eles que assassinaram os padres etc. e tal. Então eu escrevi para o Pedro Casaldáliga e ele me mandou uma carta inflamada e disse: “Antônio, os índios não podem mais ser vilões, eles que são mártires. Vamos proclamar o Ano dos Mártires. Ano que vem, [será] o ano dos mártires indígenas e também dos padres, porque afinal de contas, foram zelosos, abandonaram a família...” Então a gente combinou que neste Ano dos Mártires (que se não me engano é 1978) começaria a Romaria da Terra no dia da morte de Sepé Tiaraju. (...) Em 1978 coincidia o dia com a terça-feira de Carnaval. Então nós abrimos o Ano dos Mártires com a primeira romaria, que não se chamava ainda Romaria da Terra, era Romaria aos Nossos Mártires – os índios.

O lema da primeira romaria era: “A salvação do índio está na consciência do branco.” Segundo o apelo à participação, aquela “(...) celebra os 350 anos do martírio dos missionários jesuítas Roque González e seus companheiros Alfonso Rodrigues e Juan de Castillos; os 222 anos da morte de Sepé Tiaraju, índio que morreu assassinado em 27 de fevereiro de 1756, seus companheiros Guaranis e os 458 anos de martírio ininterrupto do povo indígena no Brasil” (*apud* Aydos 2004, 36). Como podemos ver, neste caso, ao contrário da Romaria do Caaró, os mártires jesuítas são *reasseblados* em conjunto com os mártires Sepé Tiaraju, os seus companheiros Guarani e, ainda, todos os indígenas massacrados no Brasil desde a invasão europeia. Trata-se, portanto,

de uma “alegoria do martírio e da redenção” que possui um certo paralelo com o filme *The Mission*, de Roland Joffé, apesar de naquela os indígenas possuírem um maior protagonismo. Porém, em 1981, ocorreu um dos maiores assentamentos do MST no Rio Grande do Sul, que ficou conhecido como o acampamento da Encruzilhada Natalino, e a questão central da Romaria da Terra passou, nas décadas seguintes, da luta indígena para a dos sem-terra.

No dia 9 de fevereiro de 2016, participei na Romaria da Terra que, naquele ano, tinha regressado a São Gabriel, para celebrar os 260 anos da morte de Sepé Tiaraju. Pareceu-me que, a nível de discursos, aquela voltara a centrar-se nas questões indígenas, apesar da participação destes ser reduzida e existirem vários bonés e bandeiras de movimentos laborais, como a CUT (Central Única dos Trabalhadores) e o MNLM (Movimento Nacional de Luta pela Moradia). Além destas questões, foram abordados temas ecológicos, uma vez que o lema daquele ano era “Cuidar da Terra, Casa Comum”. A romaria teve início de manhã, na Sanga da Bica, local onde Sepé foi supostamente assassinado. Nesse momento só estavam presentes dois Guarani que realizaram pequenos discursos. Um deles era Maurício da Silva, ex-cacique da Aldeia Vimosa, em Viamão (RS) e atual presidente do Conselho de Articulação do Povo Guarani. Entre os presentes ilustres estavam o irmão Antônio Cechin e Olívio Dutra, membro do Partido dos Trabalhadores, ex-governador do Estado e participante assíduo deste evento.

A romaria prosseguiu durante a manhã em direção ao acampamento no Parque Tradicionalista Municipal, onde decorreu a missa final. Aquela era constituída por cerca de 7000 pessoas, todos não indígenas, que iam entoando quadras relativas a vários temas (mencionados em folhetos fotocopiados distribuídos entre os presentes): “bendito dos Romeiros”; “xote ecológico”; “Sepé Tiaraju”; “liberdade”; “somos gente nova”; “nego nagô”; “sem medo de ser mulher”; “ordem e progresso”; “neste pão de igualdade”; “Sepé chorou”. Como é possível constatar, o projeto político foi-se expandindo ao longo dos anos e tenta incluir outras causas minoritárias, como o movimento negro, que sofre de uma invisibilidade endémica neste Estado, até à questão ambiental, à qual o MST se tem vindo a associar através da promoção da agricultura biológica. Durante o percurso, pararam em seis momentos que correspondiam a seis dos sete povos das Missões (o lugar da missa correspondia ao sétimo, São Miguel das Missões). Em cada interrupção, um cantor entoava à capela uma música sobre Sepé e, a

seguir, um historiador narrava um discurso curto sobre uma das Missões e um padre lia um excerto do Evangelho da morte e paixão de Cristo. Era assim estabelecido um paralelo entre o martírio de Cristo e o dos indígenas.

Ao chegar ao acampamento no Parque Tradicionalista Municipal encontrei mais indígenas que não tinham participado na romaria, mas estavam a vender artesanato (e, nalguns casos, livros e DVDs) dentro do barracão da missa. No exterior, também havia algumas pequenas tendas associadas a vários movimentos sociais que vendiam, entre outros, produtos de agricultura biológica. A missa durou pouco mais de uma hora e incluiu discursos de eclesiásticos associados à CPT e ao CIMI (incluindo o seu presidente, Dom Roque Poloschi) e músicas com letras cristãs. A cerimónia foi interrompida a meio com uma breve participação de alguns indígenas que realizaram um ritual na sua língua. Isto é, apesar da sua participação, esta era minoritária e esteve sempre presente um abismo comunicacional entre mundos. Mais tarde, em conversa com os cineastas Guarani Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, estes disseram que tinham sido convidados, mas que já não estavam interessados em participar nestes eventos políticos.

5.7. A caminho da utopia multicultural do encontro de culturas

Como podemos constatar, apesar de o património institucional, nomeadamente na candidatura à UNESCO e na exposição do Museu das Missões que perdurou até há pouco tempo, continuar a defender a “alegoria da civilização”, as apropriações populares principiaram, nas décadas de 1970 e 1980, a incluir a contribuição das comunidades indígenas no património missioneiro. Paralelamente, a historiografia oficial começou, na década de 1980, a salientar a importância dos indígenas na organização cultural, social e económica das Missões. O fim da ditadura e a Constituição de 1988 também abriram um novo capítulo no Brasil que permitiu a emergência e a afirmação de várias identidades. Por fim, o turismo foi ganhando uma relevância crescente na economia do país e de pequenas localidades, como São Miguel. A conjugação de todos estes fatores propiciou, na década de 1990 e início do século XXI, uma transmutação da imagem da “alegoria da civilização” em alegorias multiculturais de “encontro de culturas”, que, pela sua natureza, são múltiplas e dissonantes (Ashworth e Turnbridge 1996; 2007).

No início da década de 1980, o enquadramento da imagem da igreja de São Miguel continuou a ser pensado através do projeto “Diretrizes para o Desenvolvimento Físico da Cidade de São Miguel das Missões”, estabelecido entre a Secretaria do Interior do Desenvolvimento Regional e Obras Públicas, o SPHAN e o município de Santo Ângelo (ao qual aquela localidade pertencia). Segundo Tobias Vilhena de Moraes (2012, 1007), “[o] objetivo deste projeto era estabelecer os limites do sítio arqueológico e permitir o gerenciamento das áreas de entorno. Critérios paisagísticos e espaciais (...) prevaleceram durante aquelas análises e nas posteriores”. O mesmo autor reforça que esta ideia foi prosseguida no projeto “Arqueologia Histórica Missioneira” (1985), estabelecido entre UFRGS, PUC-RS e SPHAN, que tinha como principal objetivo identificar o espaço das reduções para o cercar e assim constituir uma “ilha de preservação” como “melhor forma de proteção” (Moraes 2012, 1007). Além disso, se, até então, a investigação arqueológica se tinha centrado na ocupação indígena e na colonização ibérica, o líder deste novo projeto, Arno Kern, procurava uma compreensão geral da ocupação humana da região.

Em 1988, o IPHAN passou a ter um escritório permanente em São Miguel e, em 1990, um gabinete técnico. Entretanto, São Miguel tornou-se autónomo face a Santo Ângelo pela Lei Estadual nº 8.584, de 29 de abril de 1988. Mesmo assim, é importante não esquecer que a vila continuava a ter uma população reduzida, estava distante da capital do Estado (ainda hoje, a viagem demora entre cinco a sete horas) e possuía um único telefone central que distribuía as chamadas por outras casas. É também na década de 1980 que começam a ser desenvolvidas mais atividades de educação patrimonial enquadradas nas novas políticas do SPHAN de Aloísio Magalhães (ver capítulo 4.2.). As ações eram direcionadas aos turistas, mas também à população local, com o intuito de restabelecer uma ligação desta com as ruínas, e aos técnicos e elementos do poder local no sentido de estes compreenderem as limitações legais do património. Para Moraes (2014), esta perspetiva decorre, por um lado, da introdução no Brasil do conceito inglês de *heritage education*, em 1983, pela mão de Maria de Lourdes Parreiras Horta, que possui uma influência transversal no IPHAN e, por outro, pela adoção da “Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural”, da UNESCO, que preconiza o estabelecimento de centros regionais de treinamento e formação dirigidos à produção científica e salvaguarda do património. Uma das consequências desta aposta foi a criação do Sítio-Escola Internacional, em 1992, que conduziu pesquisa e produção

científica. Entre as diversas atividades realizadas incluem-se experiências de simulação de campo arqueológico com alunos do ensino fundamental, exposições, vídeos e cartilhas didáticas.

Porém, a descrição de Moraes dos programas de educação patrimonial é pouco crítica e, por vezes, paternalista. Como vimos, a população local estabeleceu diversas relações patrimoniais com as Missões ao longo do tempo. Estas foram progressivamente eliminadas por técnicos do SPHAN/IPHAN localizados longe de São Miguel com justificações baseadas em conceitos de preservação e conservação e em nome do suposto ulterior interesse da Nação e/ou Humanidade. Os programas educacionais não pretenderam reviver ou revelar as antigas relações, mas sim estabelecer novas conexões com base no enquadramento do património institucional. Como explica Luis Claudio da Silva, engenheiro florestal contratado pelo IPHAN para diretor do Museu das Missões no sentido de realizar esta mediação:

Porque o património histórico é o “não”, né? Não pode fazer nada. No Brasil, é. Tu não podes fazer, tu não podes reclamar (...) tu não podes mexer. É tua, mas não é tua. Eu cheguei para fazer essa aproximação. (...) Eu fui para lá e todo o trabalho foi feito nesse espírito. Esse trabalho de conquista das pessoas (...) Eu estava fazendo todo o trabalho ali, das pessoas do lugar reapropriarem os seus espaços. O espaço da horta era um espaço de património cultural. A dona Maria tinha uma horta no quintal. Não podia mexer, plantar, colher. Porque aquele espaço era espaço património cultural e não, não pode. Arrumar minha casa? Não pode. Nada pode. O que é que pode, afinal? Então, foi discutir isso, né? Qual é que é o limite disso tudo. De que maneira é que conseguem se apropriar do espaço e ao mesmo tempo dar retorno e crescer. (...) Aí, os conflitos, óbvios, com prefeitos, com... Por uma questão: eles iam arrumar a sua cidade e não podiam. Mas não podiam porquê? Eles não entendiam porque não. A partir daí a gente começou a fazer cursos, informações. Levámos gente... Quando um grupo de prefeitos foi eleito, a primeira coisa que nós fizemos, foi o quê? Levámos para dentro da sacristia. Todos os novos prefeitos eleitos e a gente fez um curso. Dois, três dias. (...) A História é essa, as questões legais são essas. O que é que pode, o que é que não pode. (...) Receberam toda essa carga de informações e, depois disso, eles assinaram. Que eles estavam cientes daquilo. Então, a partir daí nós tivemos uma conversa diferente. Eles não podiam mais fazer coisas erradas dizendo que não sabiam. Eles podiam fazer coisas erradas mas

eles já sabiam que não podiam fazer. Eles podiam fazer coisas certas, bastava conversar. Então se abriu um espaço para discutir isso. (Entrevista a Luis Claudio da Silva, 11 de abril de 2016)

De facto, o dono do edifício onde está instalado o terminal de São Miguel e que se encontra relativamente perto das ruínas contou-me que o IPHAN o proibira de construir um segundo piso, mas ele tinha ignorado essa interdição. De um modo paralelo, José Otávio Catafesto, na altura arqueólogo nas Missões e atualmente professor na Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), também referiu que algumas pessoas de São Miguel costumavam denominar o património como "matrimónio" – a mãe que não deixa o filho fazer nada.

Luis Claudio da Silva também ficou responsável pela expansão do entorno das ruínas que constituiu mais uma etapa da construção paisagística da utopia de encontro de culturas. Este processo incluiu a remoção de nove casas, clube social, posto policial e escola (hoje substituídas por relva e uma cortina de árvores que esconde as construções contemporâneas que ficaram), originando diversas críticas entre os habitantes. Segundo Vladimir Stello (2013, 102), arquiteto do IPHAN em São Miguel das Missões na altura, esta ação permitia "(...) preservar parte dos vestígios arqueológicos da antiga redução e possibilitar uma boa leitura do núcleo principal da redução (...)." Além disso, foi iniciada a "reconstrução" (nunca concluída) de parte da quinta jesuítica nas traseiras das ruínas, no sentido de, como explica o antigo diretor do Museu, "caminhar no espaço e caminhar no tempo":

Num lugar foi plantado erva-mate, para o *karai*⁷³. (...) Que era para simbolizar a saída dos índios dali. Eles andavam seis meses, sete meses, oito meses na parte mais alta do Estado para pegar ramagem. (...) Por isso era para fazer que o turista pudesse andar dentro do sítio, num espaço externo que estava construído, mas incluía essa possibilidade. E do outro lado a gente trabalhou na lógica de plantar... dos estudos dos jesuítas naturalistas. Eu estudei toda aquela coisa lá e vi que tinham as plantas que os índios usavam. Depois as plantas que os jesuítas trouxeram e as plantas que atualmente utilizavam. Dentro da medicina, dentro do tradicional. *A lógica era caminhar no espaço e caminhar no tempo*. Caminhariam no espaço com as plantas dos índios; no meio do caminho, essa, esta, esses dois

⁷³ Designação do pajé em Mbya-Guarani.

conhecimentos, né? *O europeu, jesuíta, e o indígena se encontrando, gerando um novo conhecimento*. E o atual, onde as pessoas poderiam vender para os turistas, etc. E gerar uma fonte de renda. (Entrevista a Luis Claudio da Silva, 11 de abril de 2016)

Esta perspectiva assenta na ideia de que a população e a cultura do Rio Grande do Sul teriam origem numa *assemblagem* dos indígenas das Missões (excluindo, implicitamente, os que “ficaram na mata”), padres jesuítas e vários imigrantes europeus. Por exemplo, a obra literária monumental de Érico Veríssimo, *O Tempo e o Vento*, descreve a história daquele Estado a partir do percurso de duas famílias, uma das quais tem gênese num índio fugido das Missões que se casa com uma imigrante portuguesa. Atualmente, em *Pedido de Perdão ao Triunfo da Humanidade* (2009), o empresário e intelectual local José Roberto de Oliveira também destaca vários elementos culturais Guarani que constituem a atual cultura gaúcha, como a erva-mate, o “modo de ser” Guarani⁷⁴ e até a possibilidade de terem desenvolvido o futebol. No mesmo sentido, um dos livros escolares utilizados no Estado inclui uma secção denominada “Vivendo a História”:

Você sabia que o chimarrão tem origem indígena? Assim como o hábito de tomar mate, muitos outros aspetos da cultura indígena foram fundamentais na formação da cultura gaúcha. Faça uma pesquisa com os adultos da sua casa, amigos e parentes, e tente descobrir se eles conhecem outras influências da cultura indígena no nosso dia a dia. No caderno, anote as respostas obtidas e, depois, numa roda de conversa, compartilhe com os colegas as suas descobertas. (Piletti 2016, 22)

Noutros casos, a alegoria da “utopia da civilização” subsiste, mas tenta dissimular-se através da utilização deturpada do conceito Guarani “Terra sem Males” (ver próximos capítulos). Atualmente, todas as paragens do autocarro que faz o percurso de São Miguel até à aldeia Guarani incluem uma placa com aquela expressão. Um pequeno guia sobre as Missões, um dos livros mais vendidos na loja localizada no edifício da Secretaria do Turismo situada em frente da entrada no Parque Arqueológico,

⁷⁴ “O modo de ser (ñande reko) do povo Guarani pode se ver perfeitamente nas comunidades da Região Missioneira. Não é difícil observar um povo mais contemplativo e de forma de agir mais relacionado com os ritmos da natureza do que o povo Guarani.” (Oliveira 2009, 191) Além da contradição de indicar que o carácter contemplativo é influência dos Guarani para depois defender que é da paisagem, é provável, como veremos mais à frente, que o conceito de “ñande reko” deva ser traduzido de outro modo.

também faz uma utilização similar:

As reduções, que tinham por finalidade primeira a catequese dos índios, muito se aproximaram da utopia ou sonho de uma Terra sem Males. Por meios pacíficos, os índios foram levados, *conduzidos* (*reducere*, do latim, *redução*), a viver numa sociedade que buscava a igualdade e a fraternidade cristã, talvez a melhor das experiências que a história registrou. (Dalcim 2010, 8-9, itálico no original)

Contudo, a ideia da utopia do encontro de culturas parece ganhar cada vez mais força. Ana Meira, superintende do IPHAN-RS durante o processo do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) com os Guarani, contou-me que, durante um seminário internacional da UNESCO, em Alhambra, organizado pelo Instituto Andaluz do Património Histórico, que incluía apresentações de diversos monumentos notáveis do Património Mundial da Humanidade, a experiência das Missões acabou por ser a mais impactante:

E aí começou o encontro e era assim: era a Grande Muralha da China, que tinha um milhão de visitantes por dia. (...) Stonehenge que tinha milhões... E tudo era mega, mega, mega. E eu dizia: “Ai, professor Ramón, eu não tenho nem as estatísticas de São Miguel aqui para mostrar.” E ele disse: “Não. Fica calma.” E eu estava assim muito nervosa porque a gente não tinha o aparato técnico que os outros países tinham. Eles sabiam tudo dos patrimónios – quantas pessoas iam de manhã, de tarde e de noite; quantos eram crianças, quantos eram velhos; quanto de dinheiro movimentava; qual é a estrutura turística ao redor. A gente não sabe nada disso no Brasil. Aqui vai tudo meio... (...) E aí chegou a minha vez, né? Aí quando eu olhei aquela plateia, assim, eram americanos ingleses, espanhóis, franceses... E um mês antes tinha começado a Guerra do Golfo, que estava aquela confusão, assim, os países envolvidos, enfim... E aí eu comecei por aí. Eu digo: “Olha, aqui nesse encontro tem muitos países que estão atualmente envolvidos no conflito pela incompreensão que existe entre culturas diferentes. E esse património da humanidade que a gente tem agora, ele pode ser um grande exemplo para a humanidade no sentido da tolerância. E da negociação. Porque não podem existir dois povos tão diferentes que nem os Guarani e os jesuítas.” (...) E eles conseguiram conviver durante 160 anos, né? Claro que não devia ser fácil. Eu acho que isso que os antropólogos falam: “ah, porque os jesuítas vieram impor a sua...” Duas pessoas não iam conseguir impor

nada para cinco mil, seis mil [indígenas], né? É óbvio que aquilo era negociado e, enfim, eles conseguiram um equilíbrio ali (...) Mas eu acho que ambos tinham interesse naquela experiência. E eu acho incrível que tenha durado 160 anos, que é muito mais do que muitos Estados modernos. E aí eu comecei a falar nisso. Eles ficaram assim chocados. “O que vocês estão fazendo hoje no Iraque é uma coisa que seria impensável nas Missões.” Teve uns que se emocionaram assim, acho, meio que... Mas foi interessante. Eu acho que esse é um grande aprendizado assim para nós – a questão da sustentabilidade, também. Porque eles tinham uma produção assim que eles se trocavam. Então, o prato de comida em São Miguel era o mesmo prato de comida lá em Jesus, lá no Paraguai. Os mesmos vegetais, a mesma carne que São Miguel produzia. Então, acho que eles conseguiram assim uma experiência fantástica. (Entrevista a Ana Meira, 13 de abril de 2016)

Após esta construção – ainda débil – da utopia multicultural de encontro de culturas entre os Guarani e os europeus, parece estar a ocorrer uma expansão deste conceito, nomeadamente na área do turismo, para incluir os diversos povos imigrantes que constituíram o Estado gaúcho (apesar de, como é crónico neste Estado, se ignorarem os afrodescendentes). Por exemplo, no reverso de um folheto sobre a Rota das Missões distribuído com o apoio do Ministério Federal do Brasil (na altura em que o logótipo do Governo dizia: “Brasil, Um País de Todos”) é possível encontrar este texto:

Conheça a Rota Missões. Aqui você encontrará o local da realização da utopia do Cristianismo – A Terra sem Males. São atrativos ligados a história, a religião, a antropologia, a arqueologia, a culinária, aos espetáculos, as caminhadas e muito mais. Tudo em perfeita harmonia com a natureza e a cultura dos diversos povos que compõe o espaço, como os Guarani, os alemães, os poloneses e italianos compondo o tradicional gaúcho missioneiro.

Paralelamente, em 2002, foi estabelecido um Termo de Cooperação Internacional entre o IPHAN-RS e o Instituto Andaluz do Património Histórico (IAPH-Espanha) no sentido de refletir sobre a aplicação do conceito de paisagem natural à região missioneira. Este projeto incluía as áreas transformadas pelos primeiros habitantes na pré-história, as reduções jesuítico-guarani, os lugares dos migrantes de origem europeia e as influências transversais dos atuais moradores da região, com o

intuito de reconhecer os seus valores, tradições e saberes fazeres e criar um “Guia da Paisagem Cultural para a Gestão do Desenvolvimento Sustentável do Território das Missões Jesuítico-Guaraní no Brasil” (Informe 2007, 2; Stello 2013).

A categoria de paisagem natural possui a sua história própria no Brasil (Stello 2013), aparentemente independente do percurso internacional (ver Harrison 2013, cap. 6). O conceito já estava presente no anteprojeto de Mário de Andrade, associado à intervenção popular na natureza, apesar de ter sido profundamente alterado pelo Decreto-Lei nº 25, de 1937 que se centrou no aspeto monumental da natureza. Durante a administração de Aloísio Magalhães, é criada uma coordenadoria, entre 1985 e 1990, dedicada a esta categoria. A paisagem foi incluída em dois capítulos diferentes na Constituição de 1988, estabelecendo uma dualidade de critérios (biológico vs cultural) e de instituições que cria problemas até hoje. A instituição do património imaterial reproblematicizou esta questão. Em 2007, num seminário do IPHAN, que reuniu diversos especialistas nacionais para debater o tema da categoria de paisagem cultural, foi elaborada a “Carta de Bagé” que estabeleceu a “chancela” (institucionalizada pelo IPHAN com portaria nº 127, de 30 de abril de 2009) como forma de reconhecimento oficial. O mesmo documento apresentou propostas para a sua salvaguarda que incluem a gestão partilhada entre diferentes entidades governamentais e, tal como no Programa Nacional de Património Imaterial (PNPI), com as comunidades.

Vladimir Stello (2013) trabalhou neste projeto e, na sua tese de doutoramento, argumentou que a categoria de paisagem cultural permite ultrapassar as limitações do património material e imaterial por possuir uma visão holística, relacional e não focada num único elemento cultural. O autor advoga que a região missioneira não deve ser compreendida apenas através das Missões Jesuítico-Guarani, uma vez que existem outros elementos que lhe conferem identidade. Nesse sentido, propõe uma compreensão global que encontra paralelos com a ideia da utopia do encontro de culturas:

Mas afinal qual é a Paisagem Missioneira? É uma paisagem onde os elementos se misturam e se sobrepõem, onde as pessoas com rasgos indígenas moram em comunidades de origem alemã, italiana ou polonesa, onde as pedras das antigas reduções aparecem ao lado de águas cristalinas ou muitas vezes barrentas da terra vermelha que as colore após uma “tenebrosa procela” – na expressão do Visconde de São Leopoldo -, fragmentos de um passado remoto, de um passado recente e até mesmo do presente, que se

projeta para o futuro, que emolduram esta paisagem, que mais que ser uma realidade física, são as pessoas com seu jeito de ser que fazem a diferença. (Stello 2013, 222)

O que também é interessante sublinhar neste exemplo é como o património institucional se expande através da criação de novas categorias: património material, imaterial e, agora, paisagem cultural. A estas acrescem outras, como “cidades históricas”, que, apesar de não terem sido implementadas em São Miguel, assentam na mesma racionalidade. Além disso, categorias como “herói brasileiro” também podem ser consideradas como parte do património institucional. De certo modo, é como se o património funcionasse como uma religião sincrética do Estado. Esta conexão é pertinente tendo em conta as relações entre o catolicismo dos jesuítas e a religiosidade Guarani que produziram a organização social, cultural e económica das Missões, mas também devido à possível origem do património institucional enunciada no capítulo anterior. Como vimos, apesar de o património poder ter raízes muito distantes e até ser um conceito interessante para pensar em termos transculturais, é relevante localizar as políticas estatais em relação a esta área no período a seguir à Revolução Francesa, que foi profundamente influenciada pelo positivismo. Um dos elementos importantes desta corrente foi August Comte, que formulou a sua (agora esquecida) “religião da Humanidade” que pretendia substituir a eternidade cristã por um equivalente secular. Para este filósofo, a Humanidade era constituída pelos mortos, os vivos, os que ainda não nasceram e os “grandes homens”, isto é, aqueles que contribuíram para o seu progresso e assim se salvaram da mortalidade. Comte chegou mesmo a elaborar um “calendário positivista” que substituíam os santos católicos pelos “grandes homens” (Ben-Amos 2000). Paralelamente, a cidade começou a ser pensada pelos republicanos, nomeadamente através de monumentos, como forma de educar (ou “catequizar”?) os cidadãos. Nesse sentido, Peter van der Veer propôs que o papel desempenhado pelo sincretismo em sociedades religiosas é atualmente exercido pelo multiculturalismo em sociedades seculares. Como o autor advoga, “(...) in societies in which secularism is a defining aspect of national culture, the debate shifts from religion to national culture, from syncretism to multiculturalism and from conversion to assimilation” (Veer 1994, 187). Assim, a ressemantização e reconstrução indexical das ruínas de São Miguel também servem como forma de educação ou assimilação do Estado. Num primeiro momento, enquanto construção de um Estado único e influenciado pela “civilização” europeia, mais recentemente, como Estado multicultural. Aliás, mais do que uma

educação racional, as ruínas funcionam através do poder, magia ou agência da imagem (Choay 2014 [1982]; Pinney 2011; Gell 1998; Mitchell 2006). Assim, apesar da ideia de uma “religião positivista” ou “religião do Estado” poder parecer paradoxal, ela assume, pelo contrário, que a construção de uma comunidade imaginada necessita de uma componente estética ou mágica para capturar cognitivamente as pessoas.

Contudo, a alegoria multicultural é mais estilhaçada e fractal. Já não é uma imagem tendencialmente única, gerida por um Estado que, apesar de também polvilhado de agências, encontra ou procura uma certa unicidade através de um enquadramento burocrático e técnico. Outras agencialidades, antes reprimidas, começam a conquistar autoridade e até, no caso do turismo, uma relevância institucional paralela (quicá cada vez mais preponderante). Um exemplo desta evolução é o “Ponto de Memória Missioneira”. Trata-se de um espaço idiossincrático, construído neste século e localizado perto do parque arqueológico de São Miguel. O local inclui painéis interativos com animações e narrações datadas que, num estilo informativo supostamente neutro, ainda contam a história da “utopia da civilização”, e diversos objetos associados às Missões ou relativos às diversas culturas que habitam aquela região. Segundo Diego Luiz Vivian (2012), historiador do Museu das Missões, estes objetos foram coletados por alguns elementos da população local durante as obras de pavimentação das estradas do município na década de 1990 que revelaram material arqueológico enterrado, mas que não suscitaram cuidados de arquivo pelo poder público. Este material recolhido foi exposto uma primeira vez numa “Exposição da Cultura Missioneira” que deu origem, mais tarde, ao Ponto de Memória, concebido e organizado por Valter Braga, funcionário da prefeitura. O espaço faz parte dos Pontos de Memória do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) espalhados pelo país. No sítio da internet desta instituição relativo àquele espaço, Diego Luiz Vivian explica que, “[o]s miguelinos foram historicamente excluídos das decisões que envolvem o patrimônio que faz fronteira com o quintal de suas casas. A alternativa foi buscar meios de narrar e expor suas próprias memórias e patrimônios.”⁷⁵ À entrada, uma placa indica:

Ponto de Memória Missioneira

Finalidade: Resgate, Preservação, Conscientização, Cultura e Turismo

⁷⁵ Informação adicional sobre o Ponto de Memória Missioneira: <http://www.museus.gov.br/ponto-de-memoria-missioneira-rs-liga-patrimonio-e-identidade-locais/>, consultado a 21 de junho de 2018.

Acervo: Guarani, Cativos, Imigrantes, Revolucionários e Tradicionalistas

(...)

Avaliação dos Visitantes/Turistas: *Caracteriza-se pelo espírito missioneiro, uma miscigenação de cultura que é capaz de mediar o bem palpável ao espiritual...* (itálico meu)

Além das influências diretas dos Guarani e da *assemblagem* multicultural que agrega as restantes influências da cultura gaúcha, existem alguns elementos que possuem genealogias e relações menos claras com as ruínas. Um destes exemplos são os benzedores. Segundo artigo de Darlan De Mamann Marchi, Juliani Borchardt da Silva e Estelamaris Dezordi (2015), apesar de os benzimentos pré-datarem a exploração turística, foi esta que viu naqueles um potencial e começou a estimular os praticantes através de encontros locais e os levou a eventos nacionais (Salão Brasileiro de Turismo de São Paulo [SP] e Festival de Turismo de Gramado [RS]). Além disso, também foram incluídos no material publicitário da vila e colocaram placas indicativas em frente das suas casas para facilitar a localização dos turistas. De acordo com os mesmos autores, os benzedores parecem sentir-se valorizados após um período em que não eram reconhecidos pela população local, nomeadamente devido a preconceitos religiosos e ao desinteresse dos mais novos em receber os seus conhecimentos.

Outro elemento peculiar desta nova imagem multicultural é a obra artística “Jaz”, de João Loureiro, que a arquiteta do IPHAN de São Miguel definiu como “antimonumento”, não tendo ficado claro se essa expressão estava relacionada com a ideia de ser um monumento contra uma determinada ideia (alegoria, imagem) ou por fazer parte da corrente de antimonumentalismo que recusa a presença de qualquer força social imponente e autoritária em espaços públicos (Lozano-Hemmer, 2002). De facto, a obra é constituída por uma escultura de uma cabeça grande de um bandeirante, enterrada abaixo do solo, protegida por um vidro e acessível por uma escada. O trabalho tem origem num edital de Arte e Património lançado em 2007 pelo IPHAN e pelo Ministério da Cultura, com o patrocínio da Petrobrás. O objetivo do concurso era estabelecer “(...) diálogos entre as artes visuais contemporâneas e o património artístico e histórico nacional” (Benetti, s.d.).⁷⁶ A obra foi aprovada pelo IPHAN central, mas não

⁷⁶ Outras obras podem ser consultadas em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/205>, consultado a 21 de junho de 2018.

foi recebida com muito agrado pelas secções do Estado e locais que advogaram que aquela não podia ser colocada no parque arqueológico por questões técnico-científicas (mas, provavelmente, também devido à imagem). Assim, acabaram por a enterrar num espaço relativamente distante e de difícil acesso. A maioria das pessoas com que falei não sabem o que é nem onde se encontra. Hoje em dia, está mais ou menos abandonada.

O trabalho relaciona-se, por um lado, por antítese, com as Missões (que serviram de proteção das populações indígenas contra os bandeirantes que vinham de São Paulo em busca de escravos) e, por outro, com o imponente Monumento às Bandeiras, construído em 1954 para assinalar os 400 anos de São Paulo e localizado à entrada do Parque do Ibirapuera, nesta cidade. Segundo análise de Liliane Benetti (n.d.),

[n]ão é edificar um monumento, ao menos não em seu sentido tradicional. Monumentos invocam e atuam sobre a memória em uma chave afetiva, selecionam e acentuam aspetos precisos do passado na tentativa de conservá-los presentes na consciência de um grupo e de suas futuras gerações. São no mais das vezes laudatórios e comemorativos. Entretanto, o que está encerrado pela vidraça é uma figura embotada, cindida e refreada pela arquitetura, em nada semelhante a um homenageado. Em sucessivas denegações, reiteradas por escolhas formais rigorosas e de modo algum ingênuas, *Jaz* lança dúvidas sobre essa noção de monumento e sobre o quanto resta da idéia de monumental na arte, sobretudo quando confrontada com a dimensão pública do espaço da cidade. (...) Como a estrutura e o nome insinuam, a construção assemelha-se a um jazigo, imerso no silêncio de um entorno rarefeito, mais ainda a um mausoléu, em seu afastamento e em sua frontalidade. Sugere ainda uma escavação arqueológica em processo (...).

Em outubro de 2013, a Comissão Guarani Yvyrupa (CGY) organizou uma das maiores manifestações indígenas que até então tinha havido em São Paulo. No final, caminharam em direção ao Monumento às Bandeiras, ergueram um pano vermelho e alguns apoiantes não indígenas pintaram a obra de vermelho. Este ato foi criticado pelos *media* e por políticos. Transcrevo, em seguida, na íntegra, a carta de Marcos Tupã, coordenador da CGY, que responde às críticas no sentido de dar a compreender as intenções e sentidos deste ato, mas também enquanto monumento dentro deste documento que é a minha tese.

Para nós, povos indígenas, a pintura não é uma agressão ao corpo, mas uma

forma de transformá-lo. Nós, da Comissão Guarani Yvyrupa, organização política autônoma que articula o povo guarani no sul e sudeste do país, realizamos no último dia 02 de outubro, na Av. Paulista, a maior manifestação indígena que já ocorreu em São Paulo desde a Confederação dos Tamoios. Mais de quatro mil pessoas ocuparam a Av. Paulista, sendo cerca de quinhentas delas dos nossos parentes, outros duzentos de comunidades quilombolas e mais de três mil apoiadores não-indígenas, que viram a força e a beleza do nosso movimento. Muitos meios de comunicação, porém, preferiram noticiar nossa manifestação como se tivesse sido uma depredação de algo que os brancos consideram ser uma obra de arte e um patrimônio público.

Saindo da Av. Paulista, marchamos em direção a essa estátua de pedra, chamada de Monumento às Bandeiras, que homenageia aqueles que nos massacraram no passado. Lá subimos com nossas faixas, e hasteamos um pano vermelho que representa o sangue dos nossos antepassados, que foi derramado pelos bandeirantes, dos quais os brancos parecem ter tanto orgulho. Alguns apoiadores não-indígenas entenderam a força do nosso ato simbólico, e pintaram com tinta vermelha o monumento. Apesar da crítica de alguns, as imagens publicadas nos jornais falam por si só: com esse gesto, eles nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência. Ocupado por nossos guerreiros xondaro, por nossas mulheres e crianças, esse novo monumento tornou viva a bonita e sofrida história de nosso povo, dando um grito a todos que queiram ouvir: que cesse de uma vez por todas o derramamento de sangue indígena no país! Foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós indígenas, que somos a parcela originária da sociedade brasileira. Foi com a mesma intensão simbólica que travamos na semana passada a Rodovia dos Bandeirantes, que além de ter impactado nossa Terra Indígena no Jaraguá, ainda leva o nome dos assassinos.

A tinta vermelha que para alguns de vocês é depredação já foi limpa e o monumento já voltou a pintar como heróis, os genocidas do nosso povo. Infelizmente, porém, sabemos que os massacres que ocorreram no passado contra nosso povo e que continuam a ocorrer no presente não terminaram

com esse ato simbólico e não irão cessar tão logo. Nossos parentes continuam esquecidos na beira das estradas no Rio Grande do Sul. No Mato Grosso do Sul e no Oeste do Paraná continuam sendo cotidianamente ameaçados e assassinados a mando de políticos ruralistas que, com a conivência silenciosa do Estado, roubam as terras e a dignidade dos que sobreviveram aos ataques dos bandeirantes. Também em São Paulo esse massacre continua, e perto de vocês, vivemos confinados em terras minúsculas, sem condições mínimas de sobrevivência. Isso sim é vandalismo.

Ficamos muito tristes com a reação de alguns que acham que a homenagem a esses genocidas é uma obra de arte, e que vale mais que as nossas vidas. Como pode essa estátua ser considerada patrimônio de todos, se homenageia o genocídio daqueles que fazem parte da sociedade brasileira e de sua vida pública? Que tipo de sociedade realiza tributos a genocidas diante de seus sobreviventes? Apenas aquelas que continuam a praticá-lo no presente. Esse monumento para nós representa a morte. E para nós, arte é a outra coisa. Ela não serve para contemplar pedras, mas para transformar corpos e espíritos. Para nós, arte é o corpo transformado em vida e liberdade e foi isso que se realizou nessa intervenção.

Aguyjevete pra todos que lutam!

Por fim, está em desenvolvimento um projeto para a criação de um novo grande Museu das Missões com financiamento da seção Cidades Históricas, do Programa de Aceleração do Conhecimento (PAC). A obra arquitetônica é assinada pelo atelier Brasil Arquitetura com autoria de Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz e curadoria de Isa Grinspum Ferraz, formada em Ciências Sociais e Filosofia, realizadora e também responsável pelos Museu de Língua Portuguesa (SP) e Museu Cais do Sertão (PE). O objetivo da nova construção é responder às débeis condições de acervo do atual Museu e expandir a área de exibição. Em maio de 2015, estive presente num encontro de um dia e meio no IPHAN de São Paulo que reuniu a equipa técnica, investigadores de etnologia ameríndia (como Manuela Carneiro da Cunha; ou Daniel Pierri, do CTI) e representantes Guarani dos três principais grupos presentes no Brasil, incluindo os cineastas indígenas Ariel Ortega e Patrícia Ferreira. Segundo o plano museológico apresentado naquela altura, devido ao desenvolvimento do INRC junto da população Mbya-Guarani e à pressão do IPHAN-RS, o Museu irá interlaçar as narrativas jesuítas e

Guarani sobre as Missões, isto é, incluindo ambas, mas estabelecendo espaços separadas para cada uma. Mesmo assim, subsistem outros problemas, também encontrados no INRC, como as diferenças mitológicas e culturais entre os diversos grupos Guarani e mesmo entre e dentro de comunidades. Além disso, o Museu parece continuar a ignorar, por um lado, as apropriações populares em relação ao legado das Missões e, por outro, tal como em quase todos os casos analisados neste capítulo e na historiografia em geral, a experiência nas Missões de outros povos indígenas não Guarani.

Tendo em conta este enquadramento, podemos observar que os diferentes discursos, performances e imagens do património missioneiro produzem uma ecologia dinâmica ou, recorrendo à proposta de Tim Ingold (2012), uma *meshwork*, em que não existe uma separação entre objetos e sujeitos, mas uma malha de “coisas” fluidas e permeáveis, imersa em fluxos relacionados com a vida e o meio ambiente. Mesmo uma imagem, por exemplo, no seu sentido mais restrito, uma pintura ou fotografia, é uma *meshwork* em que diferentes elementos se emaranham vitalmente entre si e lançam e recebem linhas para e de fora da sua ecologia (de outros elementos visuais, discursos, olhares). Assim, mais do que uma rede no sentido da teoria Actor-Network Theory (Latour 2005), parece-me que as diferentes imagens e *displays* dos processos de patrimonialização funcionam enquanto fluxos de diversas coisas porosas, fluidas e com densidades variadas que estabelecem ecologias internas e, em relação com outros fluxos, externas, corporalizando-se em diferentes nós em lugares e tempos díspares. Nos próximos dois capítulos, analiso como o INRC e o início da cinematografia Mbya-Guarani se envolvem neste *meshwork* patrimonial e imagético.

6. Os Mbya-Guarani: território, mobilidade e patrimônio cultural imaterial

6.1. Introdução etnográfica

Os Guarani fazem parte do tronco linguístico Tupi e da família Tupi-Guarani e possuem uma das bibliografias mais extensas do continente sul-americano (Melià 1987). Apesar de tentativas interessantes de generalizações culturais baseadas na língua (estudos tupinólogos), Viveiros de Castro (1986, 99) chamou à atenção que os Guarani constituem uma “província separada” nos estudos ameríndios devido a especificidades da sua situação histórica e geográfica e ao tipo de etnologia desenvolvida, que se centrou na compilação e análise de textos (mitos e cantos sagrados) e desprezou o estudo da morfologia e da estrutura social. Em meados do século XX, os Guarani eram principalmente estudados a nível da aculturação (Schaden, 1974) e enquanto nômadas errantes condenados a desaparecerem. Porém, Viveiros de Castro (1986, 100) advoga que este grupo é especialmente pertinente em termos do “(...) problema do lugar e função da vida religiosa na reprodução social, até às razões e formas da extraordinária resistência apresentada por esse povo face à ‘civilização’”. De um modo paralelo, Hélène Clastres defendeu que os Guarani “(...) conservaram uma tradição religiosa original com o maior empenho, porque nela, e só nela, entraram ao mesmo tempo a razão e o meio de resistirem ao mundo dos brancos” (1987, 11). Assim, segundo Maria Inês Ladeira (2007 [1992], 25), “(...) a religião Guarani significa, para esses índios, a própria condição de sobrevivência num mundo superpovoado pelos brancos, uma vez que ela contém os ensinamentos sobre convivência, tolerância e estratégia”. Por fim, Egon Schaden (1974, 103) argumentou que “[n]o estudo antropológico da religião (...) interessa menos descrever o sistema religioso como tal do que determinar (...) de que maneira a religião se revela responsável por certas características de outras esferas culturais e pela formação de traços dominantes da personalidade”. Em suma, os grandes estudiosos deste povo, como León Cadogan, Hélène Clastres, Egon Schaden e Curt Nimuendajú, realçam a importância da religião (hoje em dia mais frequentemente descrita como espiritualidade) enquanto elemento central, estrutural e de resistência dos Guarani. Alguns trabalhos recentes (Pissolato 2007; Pierri 2013) têm aproximado os estudos Guarani dos principais temas da etnologia contemporânea, como o perspectivismo, a convivialidade e o “bem-viver” ameríndios.

Atualmente, os Guarani que vivem no Brasil dividem-se em três grupos:

Kaiowá,⁷⁷ Nandeva⁷⁸ e Mbya⁷⁹. Esta classificação foi proposta por Schaden (1974, 2) com base em diferenças linguísticas e culturais, mas também é reconhecida pelos indígenas, apesar do uso dos etnónimos poder divergir, como é comum no caso das classificações nativas. De qualquer modo, é importante ressaltar que estas fronteiras não são estanques (Pierri 2007, 22) e que no Paraguai, Argentina, Uruguai e Bolívia existem outros grupos. Segundo Clastres (1978, 8), no século XVI, os Guarani ocupavam o litoral do Brasil entre Cananéia (SP) e o Rio Grande do Sul e estendiam-se para o interior, sendo limitados a sul pelo rio Paraná e a norte pelo rio Tietê. Hoje em dia, os Guarani constituem uma das populações mais numerosas das terras baixas da América do Sul e continuam a apresentar uma dispersão elevada. Um levantamento levado a cabo pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI) em 2001-2005 identificou 94.657 Guarani no continente sul americano, 45.787 dos quais no Brasil. Daquela população, 27.500 eram Mbya, 7.000 dos quais no Brasil (Grumberg 2008, 18). Os Mbya são o grupo com a presença geográfica mais abrangente e habitam no Paraguai (departamentos de Caaguazu, Guairá, Caazapá, San Pedro, Concepción, Alto Paraná e Itapúa), Argentina (província de Misiones) e Brasil (Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Pará) (Assis e Garlet 2004, 49). Ladeira (2007 [1992]) adverte que, devido à elevada mobilidade dos Mbya, seria necessário realizar um censo em todas as aldeias ao mesmo tempo para obter um número preciso.⁸⁰ Além disso, como Valéria de Assis e Ivor Garlet (2004, 39) sublinham, este povo considera que se contam animais, não pessoas, e que os censos são instrumentos dos Estados para intervirem e controlarem o seu modo de vida.

O etnónimo Mbya, apesar de usado pelos próprios, encerra algumas perplexidades. A utilização deste termo só começa no início do século XX (Garlet, Assis 2009, 15). Schaden (1974, 3) tradu-lo por “gente” e Robert Dooley (2013) por “muita gente num só lugar”. Contudo, Ladeira (1984, 125) advoga que a expressão deve ser traduzida por “estrangeiro, estranho, aquele que vem de fora, de longe” e propõe que

⁷⁷ Também conhecidos como Teüi, Tembkuá, Paï-Tavyterã. Ladeira (2007 [1992], 31) adverte que os Kaiowá não se autodenominam Guarani.

⁷⁸ Também conhecidos como Chiripá ou Xiripá, Ava Katu Ete, Avá, Avá-Chiripá

⁷⁹ Também conhecidos como Kaingúá, Kaiuá, Os Nhandeva também os denominam como Tambéaópe (“chiripá largo”) ou Txeir~u, Ñaneir~u (Schanden 1974, 3).

⁸⁰ Por exemplo, o Instituto Socioambiental (ISA) apresenta na sua página dos Povos Indígenas do Brasil referente aos Mbya o censo da FUNASA e FUNAI de 2008 que aponta para 7.000 Mbya no Brasil. https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya, consultado a 21 de junho de 2018.

o termo significa o “(...) reconhecer no outro mediante sua própria e igual condição de diferente. Dessa forma, afirmam o conceito que possuem de si mesmos de que são seres especiais gerados ‘em primeiro lugar, por Nhanderu’” (Ladeira 2007 [1992], 34-35). Nesse sentido, Ladeira especula ainda que o duplo significado de *mbya* – gente e origem distante – pode estar relacionado com a condição não terrena deste povo, uma vez que as suas almas (*nhe’e*) têm origem nas regiões celestes. Daniel Pierri (2013, 22-25) argumenta que apesar deste etnónimo ser usado pelos próprios, os mais velhos consideram que esse não era o sentido original da palavra e que esta utilização era inconcebível há algumas décadas. O antropólogo propõe que *mbya* possuía originalmente um sentido relacional, independente de questões de identidade e servia para classificar aqueles que são afins, mas não consanguíneos. Além disso, o termo também era utilizado para denominar os Ñandeva, fazendo entrever que era possível o casamento. Pierri registou igualmente a autodenominação *nhande’i va’e* que significa um “nós” inclusivo acrescido de *i* que denomina uma ascendência divina. Por vezes, este termo é empregado em conjunto com *ete* que quer dizer verdadeiro (*ore ma nhande ete’i va’e*). Elizabeth Pissolato (2007, 49) menciona que a autodenominação mais comum é *nhande va’e* (“os que são/somos nós”), apesar de também ter ouvido “Mbya” com alguma frequência. Flávia de Mello (2001, 14), que trabalhou com Mbya e Ñandeva, afirma que os últimos não concordam com as denominações antropológicas supramencionadas e consideram que eles é que são Mbya porque este termo significa “os Guarani verdadeiros”. Por fim, é pertinente mencionar que os “brancos” ou não indígenas são denominados (de um modo depreciativo) como *jurua* que significa “boca com cabelos”. Em suma, como propõe Viveiros de Castro (2002a, 371-72) para os vários etnónimos dos povos ameríndios:

A primeira coisa a considerar é que as palavras ameríndias que se costumam traduzir por “ser humano”, e que entram na composição das tais autodesignações etnocêntricas, não denotam a humanidade como espécie natural, mas a condição social de pessoa, e, sobretudo quando modificadas por intensificadores do tipo “de verdade”, “realmente”, funcionam (pragmática quando não sintaticamente) menos como substantivos que como pronomes. Elas indicam a posição de sujeito; são um marcador enunciativo, não um nome. Longe de manifestarem um afunilamento semântico do nome comum ao próprio (tomando “gente” para nome da tribo), essas palavras mostram o oposto, indo do substantivo ao perspetivo (usando “gente” como

o pronome coletivo “a gente”). Por isso mesmo, as categorias indígenas de identidade coletiva têm aquela enorme variabilidade contextual de escopo característica dos pronomes, marcando contrastivamente desde a parentela imediata de um Ego até todos os humanos, ou mesmo todos os seres dotados de consciência; sua coagulação como “etnônimo” parece ser, em larga medida, um artefato produzido no contexto da interação com o etnógrafo. Não é tampouco por acaso que a maioria dos etnônimos ameríndios que passaram à literatura não são autodesignações, mas nomes (frequentemente pejorativos) conferidos por outros povos: a objetivação etnonímica incide primordialmente sobre os outros, não sobre quem está em posição de sujeito. Os etnônimos são nomes de terceiros, pertencem à categoria do “eles”, não à categoria do “nós”. Isso é consistente, aliás, com uma difundida evitação da autorreferência no plano da onomástica pessoal: os nomes não são pronunciados por seus portadores, ou em sua presença; nomear é externalizar, separar (d) o sujeito.

Assim, as autodesignações coletivas de tipo “gente” significam “pessoas”, não “membros da espécie humana”; e elas são pronomes pessoais, registrando o ponto de vista do sujeito que está falando, e não nomes próprios.

Como foi acima mencionado, a religiosidade ou espiritualidade Mbya é cotidiana e permeia todas as áreas da vida. A este nível, uma das questões centrais e que se encontra registada desde o século XVII (pelo padre Antonio Ruiz de Montoya em 1639, ver Melià 1990, 33) é o objetivo de alcançar a Terra sem Males (*Yvy Marã E’y*). Um dos primeiros estudos relevantes sobre o tema encontra-se no livro *Lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*, de Curt Nimuendajú (1987 [1914]), em que o autor explica as grandes migrações deste grupo como assentes na sua cosmologia, mitologia e profetismo e na procura da *Yvy Marã E’y*. Por outro lado, recorrendo ao trabalho de Nimuendajú, Alfred Métraux (1927) defendeu que as grandes caminhadas estavam relacionadas com o messianismo que surgiu como resposta à invasão colonial. Pierre Clastres discordou desta proposta e advogou, no famoso livro *A Sociedade contra o Estado* (2013 [1974]), que aqueles movimentos eram anteriores à situação colonial e que surgiram como reação ao aparecimento de chefes poderosos que colocaram em causa o *ethos* Guarani. Alguns anos mais tarde, Hélène Clastres realizou uma sistematização da bibliografia existente no livro *Terra sem Mal: O Profetismo Tupi-Guarani* (1978) em que sublinhou a

importância da relação do caminhar em busca da Terra sem Males com a procura da ascese ou perfeição Guarani (*aguyje*), isto é, com o atingir de um estado de maturação ou perfeição em que o corpo se torna imortal, perfeito e divino sem passar pela morte. Neste contexto, a condição humana Guarani é entendida como uma situação instável de dualidade entre o animal (*ojepota*; no caso de se transformar em onça: *xivire ojepota*) e o divino. Uma das fontes principais do trabalho de Hélène Clastres é *Ayvu Rapyta, Textos Míticos de los Mbyá Guaraní del Guairá* (1959), baseado no trabalho etnográfico de León Cadogan no Paraguai. Este documento inclui relatos sobre xamãs que conseguiram atingir a *Yvy Marã E'y* através da “perfeição” (*aguyje*). Este processo foi obtido através de migrações por lugares nos quais paravam, se concentravam na reza-canto ou meditação durante algum tempo e prosseguiam para outro lugar. Nesse sentido, como sintetiza Elizabeth Pissolato (2007, 102, *italico no original*), “(...) parar e continuar são aspetos de um mesmo *caminho* de ‘perfeição’ e divinização”. *Ayvu Rapyta* também inclui outras recomendações para atingir a *aguyje*, como a boa conduta moral e espiritual, a meditação, uma dieta vegetariana e diversos processos com o intuito de obter a leveza corporal. Assim, segundo Pissolato (2007, 103):

O que é ressaltado nos relatos apresentados e analisados por Cadogan é o tema da busca de *aguyje*, “perfeição-maturação” na Terra, que não se vincula aqui ao temor de sua destruição. O ponto elaborado pelo pensamento mbya parece ser, portanto, o da busca de aperfeiçoamento que mantém as “boas” condições de vida terrena, isto é, aquelas que tornam possível a continuidade dos humanos (Mbya) em um mundo que se percebe como “imperfeito”. Este mundo é repleto de forças ou potências causadoras de “mal”, “doença” (*axy*) contra as quais é preciso precaver-se por meio da reza-canto e do bom comportamento social, na tentativa de fazer continuar a humanidade numa Terra que é por definição pouco (ou não) durável.

Como é possível constatar, a espiritualidade Mbya está intimamente associada à questão de território e mobilidade, o que leva Pissolato (2007, 99) a considerar que se trata de um povo com uma “ética religiosa-migratória”. Apesar de diversos autores defenderem que as migrações estão relacionadas com a procura de Terra sem Mal, normalmente identificada a leste, depois do Oceano Atlântico, é importante ressaltar que existem poucas grandes caminhadas no registo histórico e etnológico. A última ocorreu no século XX quando uma família extensa, liderada por *Tatati Yva Rete* (Dona Maria), saiu do Paraguai oriental em direção a leste, fundou diversos aldeias pelo

caminho e, após meio século a caminhar, se fixou, na década de 1960, no estado do Espírito Santo, onde constituiu a aldeia *Tekoa Porã* (Ciccarone 2004). Estudos mais recentes sublinham que a mobilidade Guarani deve ser entendida como múltipla e com diversas motivações. Ivori Garlet (1997) defendeu que as migrações são influenciadas por vários fatores, como motivos internos (questões cosmológicas, mas também de ordem social, política e económica) e externos (“pressões interétnicas” e “políticas indigenistas”). Por esta razão, propõe o termo *mobilidade* como o mais apropriado para descrever esta realidade. Na mesma perspetiva múltipla, Flávia de Mello (2001) advoga que se deve distinguir três tipos de movimentos: migração tradicional, migração por expropriação e mobilidade interaldeias. O primeiro tipo refere-se a questões cosmológicas acima descritas e são geralmente conduzidas por xamãs (normalmente pessoas idosas, mas também mulheres grávidas) que sonham o caminho ou local em que é adequado viver. O segundo está relacionado com a violência colonial que, contudo, também é frequentemente entendida em termos cosmológicos. Em ambos os casos, a autora sublinha que as migrações são realizadas por grupos familiares, isto é, famílias extensas.⁸¹ O último tipo refere-se à comunicação, intercâmbio e reciprocidade entre as aldeias e é realizado por famílias inteiras ou indivíduos, maioritariamente homens, que circulam pelo território que consideram seu, visitando “parentes”⁸² e estabelecendo laços conjugais (“troca de noivos”). Anteriormente, Ladeira (1992) já tinha proposto a distinção entre: “migração”, que no seu estudo de caso das aldeias do litoral se realizava predominantemente na direção oeste-leste; e “mobilidade”, que corresponde a movimentos de intercâmbio entre aldeias com o intuito de reforçar a rede de relações sociais e de reciprocidade. Sílvia Guimarães (2006) denomina este modo de mobilidade de “marchas prosaicas” e enfatiza que estas, no contexto que estudou (*Tekoa Porã* [ES]), são principalmente realizadas por homens que, após a idade de 16 ou 17 anos, percorrem diversas localidades onde o líder da sua aldeia tem alianças no sentido de procurar esposa e estabelecer uma rede de trocas económicas, políticas e espirituais que será utilizada ao longo da sua vida. A autora também enfatiza a importância desta rede na transmissão de informações pelo vasto território Guarani. Esta dinâmica daria origem

⁸¹ As famílias extensas são os núcleos de convivialidade e política dos coletivos ameríndios. São geralmente constituídas por vários casais nucleares e seus filhos que descendem de um casal mais velho. Habitam a mesma aldeia com casas próximas.

⁸² Neste contexto, o termo “parente” ultrapassa a delimitação da consanguinidade e pode incluir os afins ou até todos os Guarani. Curiosamente, os antropólogos usam esta expressão com frequência para dizer que vão visitar os Guarani com que trabalharam e estabeleceram laços próximos.

a duas características centrais: “a fragmentação periódica dos grupos residenciais e o relativo antagonismo entre as chefias” (Guimarães 2006, 53). Assim, Guimarães (49) defende que “[n]as marchas prosaicas, os mbyás atualizavam ou vivificavam o seu território, enquanto nas marchas cerimoniais, eles o expandiam”. Tendo em conta este *ethos* caminhante, Pissolato (2007) propõe, em alternativa a *mobilidade*, o termo *multilocalidade*. Contudo, a autora sublinha que, apesar da importância do intercâmbio, este não deve ser descrito como reciprocidade entre grupos, “(...) mas antes como *processo voltado para a produção de pessoas que se realiza justo nesta dinâmica da constituição temporária de perspectivas – pessoais e coletivas, e sempre em relação –, que caracteriza a mobilidade e multilocalidade mbya*” (Pissolato 2007, 217, itálico no original).

Além disso, diversos autores (Ladeira 1982; Garlet 1997; Mello 2001; Pissolato 2006; Guimarães 2006) argumentam que a mobilidade interaldeias também assenta no *ethos* Guarani de seguirem as condutas das divindades que, durante a criação do mundo, caminharam por este e, atualmente, continuam a visitar-se nas constelações celestes. O exemplo paradigmático desta mobilidade é o sol (*Kuaray*) que todos os dias traz luz e vida no seu percurso de leste (onde mora *Nhanderu Tenonde*) a oeste (onde visita o deus Tupã).⁸³ A história de *Kuaray* e *Jaxy* (também conhecida como “história do sol e da lua” e “história dos gêmeos”) é uma das narrativas mais difundidas nas aldeias e descreve a progressiva organização do mundo através dos feitos destes dois heróis Guarani. Segundo Pierri (2013, 41), “*Kuaray* representa um modelo de comportamento em relação aos grandes feitos dos xamãs, *Jaxy* representa o insucesso das tentativas, frequentes entre os humanos”. A mobilidade Guarani é, portanto, um processo social, mas também xamânico de obter conhecimento, o “bem-viver” e a “perfeição” (*aguyje*).

Por outro lado, Bartolomeu Melià (1990) enfatiza que existem condições ecológicas ideais para os Guarani viverem o seu modo de vida, que é corroborado por dados arqueológicos, apesar de também advertir que “a terra não é nunca um simples meio de produção econômico” (36). O autor recorre a Montoya que no seu dicionário

⁸³ Segundo depoimento de um Mbya no livro *Guata Porã* (CTI 2015, 10), “*Nhanderu Tenonde* é o primeiro de todos. A direção na qual ele mora é o leste, como os *jurua* (brancos, não indígenas) falam. Cada deus mora em certa direção. Existe *Nhanderu Tupã*, que fica na direção oeste. Há também *Nhanderu Jakaira*, que fica na direção sul, depois há também *Nhanderu Karai*, que mora no norte, em direção ao norte. Assim, nas quatro regiões eles têm *amba* (lugar, morada) deles. Esses deuses todos se conhecem, todos são deuses e todos são igualmente poderosos.”

definiu *teko*⁸⁴ como “(...) modo de ser, modo de estar, sistema, lei, cultura, norma, comportamento, hábito, condição, costuma (...)”, enquanto *tekoha* significa o lugar onde se dão as “(...) condições do modo de ser guarani” (*apud* Melià 1990, 36). Nesse sentido, conclui que “[a]inda que pareça um paralogismo, temos que admitir, juntamente com os próprios dirigentes guarani, que sem *tekoha* não há *teko*” (Melià 1990, 36). Assim, a terra da aldeia (*tekoha*, *tekoa*) não deve ser qualquer uma. Esta deve conter a zona da aldeia propriamente dita, mas também a roça em que se plantam os alimentos deixados pelos deuses para os Guarani e a mata plantada por *Nhanderu*, habitada por forças que se devem aniquilar ou assimilar e de onde se retiram as plantas medicinais e os produtos da dieta definida pelos deuses. Além disso, a terra deverá ter sido habitada pelos primeiros Guarani, os “antigos avós”, que deixaram vestígios reconhecidos pelos Guarani, como topónimos, vestígios de cerâmica, ruínas de construções e indícios de cemitérios (Mello 2001). Nesse sentido, o “mal”, como a doença, a morte, problemas sócio-políticos ou insatisfação, pode significar a impossibilidade do *nhande reko* (“nosso modo de ser” ou *teko*, segundo Melià) naquele lugar e conduzir a migrações para outros lugares. É, contudo, de salientar que, apesar de Melià reconhecer a importância do conceito de Terra sem Mal, ele defende que o mais relevante para os Guarani é a economia de reciprocidade: “Uma constante etnográfica e histórica, que se aplica a todos os Guarani de todos os tempos é que vivem uma economia de reciprocidade, sempre procurada, ainda que nem sempre conseguida. A terra-sem-mal é uma condição relativa e um elemento importante. Nada mais, porém também nada menos.” O autor também advoga, à semelhança do que Montoya tinha sugerido, que além de uma versão cosmológica da Terra sem Mal, também existe a possibilidade terrena de a concretizar.

Além das interpretações antropológicas enumeradas (sendo de ressaltar que Melià também é jesuíta), é pertinente neste trabalho analisar a proposta realizada por um conjunto de pesquisadores Guarani que, em colaboração com o CTI, Comissão Guarani Yvyrupa (CGY) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), produziram o livro *Guata Porã, Belo Caminhar* (2015).⁸⁵ Este projeto insere-

⁸⁴ Um pequeno dicionário da publicação *Guata Porã, Belo Caminhar* (2015, 97) explica que “*Teko*: é o jeito de ser de cada coisa e de cada pessoa. Usamos a expressão *Nhandereko* para falar do costume e do sistema de vida Guarani.”

⁸⁵ Trabalho realizado no âmbito do “Projeto Pesquisadores Guarani no Processo de Transmissão de Saberes e Preservação do Patrimônio Cultural Guarani”, entre agosto de 2014 e novembro de 2015, com

se, como se desenvolverá mais à frente, na expansão do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), iniciado em São Miguel das Missões (RS). O livro é constituído por narrativas polifônicas, por vezes contraditórias, dos *xeramõi* e *xejary* (anciões e anciãs) sobre a origem do mundo, os deuses, *nhe'ẽ kuery* (espíritos protetores), *nhemongarai* (ritual de nomeação), *Nhanderu Mirim*, o *mbya reko* e a chegada dos *jurua*. Como explica Ladeira (CTI 2015, nd, itálico meu) na introdução:

A escolha do *Guata Porã*, como referência cultural a ser pesquisada, revela a consciência dos jovens guarani de que as condições de vida, bem como os contextos atuais de inserção dos *Tekoa* (...), estão intimamente vinculados aos acontecimentos relacionados às antigas “caminhadas”, principalmente depois da chegada dos *jurua*. (...) Nesse sentido, o *Guata Porã* (...) fundamenta e constitui a territorialidade guarani enquanto Patrimônio Cultural que deve ser reconhecido tanto no âmbito das ações de salvaguarda, quanto na esfera das políticas públicas.

Num dos testemunhos, o *xeramõi* Mario Guimarães, *Kuaray Mirim* (Tekoa Marangatu, Imaruí [SC]) conta a história de *Xapa*, o primeiro Guarani humano e, portanto, imperfeito (*tekoaxy*) que chegou a *Yvy marã e'ỹ* e se transformou, assim, no primeiro *Nhanderu Mirim*. Quando os outros Guarani se aperceberam do sucedido, construíram uma *opy* (casa de reza) grande. *Nhanderu* viu que eram muitos e mandou o seu líder espiritual (*karai*) caminhar em direção ao mar. Eles seguiram pelo mesmo caminho de *Xapa* e foram construindo *tavas* (casas ou aldeias de pedra) pelo percurso, por vezes com ajuda dos *jurua*. Quando chegaram ao mar, *Nhanderu* mandou fazer uma ponte para os Guarani atravessarem. Alguns conseguiram chegar a *Yvy marã e'ỹ*, mas outros pereceram porque não obedeceram ao *karai*. Como explica o *xeramõi* Mário Guimarães (CTI 2015, 30-31):

Por causa disso é que nós estamos por aqui até hoje. Cada vez mais. Porque nós seguimos aqueles que alcançaram a terra de *Nhanderu*. (...) Mas, como é que os *Nhanderu Mirim*, sendo *tekoaxy*, conseguiam passar? Eles se concentravam na *Opy*. Eles rezavam e pediam pra *Nhanderu*, e *Nhanderu* mostrava o caminho. Ele dizia: “agora vocês podem ir”. O *Nhanderu Mirim rã* (aquele que será *Nhanderu Mirim*) (...) não vai ficar em um só lugar, vai

coordenação editorial de Maria Inês Ladeira, coordenação de projeto de Daniel Pierrri e coordenação pedagógica de Ana Maria Ramo y Affonso, José Benites Karai Tataendy (Tekoa Mymba Roka, SC) e Vinicius Del Toro (audiovisual).

mudando, vai mudando. Durante todo esse tempo, ele fica na *Opy*, cantando, perguntando pra *Nhanderu* como é que tem que ser. Então, *Nhanderu* vai mostrar outro lugar, pra onde ele tem que ir. E vai mudar de novo, até atravessar o mar. (...) Eles sabiam viver da forma certa pra seguir o caminho. Eles não falavam besteira, não brigavam, faziam as suas plantações e não comiam o alimento dos *jurua*. (...) *Nhanderu* dizia quais eram os alimentos que eles podiam comer. Não podiam comer qualquer alimento, porque estavam prestes a fazer a caminhada. (...) Quanto mais eles se aproximavam do local sagrado, tinha mais coisas que não podiam fazer. (...) *Oguata porã!* Eles caminharam belamente, fizeram uma boa caminhada. (...) Não caminhavam somente porque eles queriam. *Nhanderu* que mandava fazer essa caminhada.

Segundo o mesmo livro, que inclui um pequeno glossário, Terra sem Males ou,

Yvy marã e'y: é uma terra que não vai acabar nunca (onde tudo se cria de novo). Nós, que somos meros seres humanos, *tekoaxy*, não podemos pisar naquela terra. É o lugar para onde vão aqueles que chegaram a ser *Nhanderu Mirim*. Aqueles que acreditam mesmo podem chegar lá. Os nossos *nhe'ẽ* [espíritos/almas] sempre chegam. Lá não tem nada de ruim, nenhuma sujeira e nem doença. Dizemos que é um local sagrado. (CTI 2015, 97)

Porém, outros testemunhos apresentam razões diferentes para a mobilidade. *Xeramõi Felix Karai Brizola, Karai Mirim (Tekoa Ara Ovy, Maricá [RJ])* (CTI 2015, 35) explica que, antigamente, as aldeias ficavam sem proteção por causa dos espíritos maus e que os Guarani fumavam e pediam a *Nhanderu* para iluminar o caminho e mostrar os lugares de novas *tekoa*. Contudo, quem guiava os Guarani eram os seus espíritos/almas (*nhe'ẽ*). Outros equacionam a questão da mobilidade em termos de um *ethos* relacionado com as questões do “bem-viver” ameríndio. Segundo Timóteo da Silva, *Verá Popygua (Tekoa Takuari, Eldorado [SP])*: “(...) essa mobilização faz parte da nossa vida, nós sempre temos que nos mover para a nossa saúde e bem-estar. Se ficarmos sempre no mesmo lugar, a gente é feliz, mas o nosso espírito, o nosso *nhe'e*, não fica feliz” (CTI 2015, 37). Estes testemunhos estabelecem paralelos e expandem as propostas antropológicas supramencionadas, mas também sublinham a importância de um certo fatalismo Mbya (Schaden 1974, 104). Os Mbya são determinados pelo seu *nhe'e*, enviados por *Nhanderu*, e obedecem-lhe nesta terra imperfeita.

Além disso, alguns testemunhos ilustram as fricções ontológicas relativas às

ideias de terra e propriedade. Como o *xeramõi* Timoteo Oliveira (*Karai Tataendy*, Tekoa Itanhaen, Biguaçu [SC]) explica:

(...) essa terra nós sabemos que *Nhanderu* que fez pra nós, em primeiro lugar. Ele pensou o que haveria de fazer. Primeiro fez os bichos, os peixes, fruta nativa, mel. Pensou de novo: “o que é que eu vou fazer?”. Para caçar, para comer as frutas do mato, para pescar. Foi então que pensou em nos fazer, e fez os homens e as mulheres, os Guarani. Tudo aquilo, foi para nós que fizeram, no nome dos Guarani é que ficou tudo aquilo. *Não é que nós somos os donos da Terra, ou desta terra, mas ela é para ser ocupada por nós, para ser usada por nós*; foi para nós que a fizeram. Por isso nós sabemos que essa é a nossa terra, que é para ser usada por nós. *O dono mesmo é Nhanderu. (...) Por isso que nós Guarani temos vergonha de dizer que nós somos os donos da terra. Essa terra, nós só usamos*” (CTI 2015, 17, itálico meu).

Atualmente, a situação de demarcação de terras Guarani é uma das mais preocupantes no país. Tendo em conta o seu *ethos* de mobilidade que não é compreendido pelas autoridades, os Mbya são frequentemente acusados de serem nômades e “estrangeiros” (argentinos ou paraguaios). Além disso, o território que consideram tradicional sobrepõe-se a áreas que têm sido convertidas ao latifundiário, especialmente após a “revolução verde”, e que são mais difíceis de demarcar que certas regiões da Amazônia. Assim, atualmente, os Mbya vivem em raras e pequenas regiões demarcadas, em beiras de estradas que são públicas ou partilham territórios indígenas de outros povos (Kaingang, Xokleng) com quem possuem conflitos frequentes (Mello, 2001). Nesse sentido, Garlet (1997) considera que existe uma resistência em considerar estes lugares como *tekoa*.

6.2. Os Guarani em São Miguel das Missões

Até recentemente, a historiografia ocidental e a antropologia defendiam que, após a Guerra Guaranítica (1750-1756), a maioria dos indígenas sobreviventes se teria misturado com a população migrante ocidental. Um dos exemplos paradigmáticos mencionados no capítulo anterior é a obra monumental de Érico Veríssimo sobre a história de Rio Grande do Sul, que começa com a chegada de uma mulher grávida às Missões que dá à luz o índio Pedro Missioneiro. Este tem visões sobre as lutas de Sepé

Tiaraju e da destruição das Missões pelos portugueses e espanhóis e foge até encontrar e ter um filho com Ana Terra, descendente de paulistas, dando início a uma das famílias que constituem a narrativa mitológica. Esta perspectiva continua a dominar a maioria dos discursos oficiais e populares sobre o tema. Porém, estudos recentes baseados em testemunhos de viajantes e de elementos da elite local da altura têm vindo a construir um cenário mais complexo sobre o período após o fim das Missões (Batista 2015c).

Segundo Jean Batista (2015c, 140), logo após a expulsão dos jesuítas e até meados do século XIX, “[o]s índios estão por toda a parte”, incluindo estâncias e povoados, apesar de ser de notar uma redução populacional drástica em relação ao período anterior e uma elevada mobilidade entre diversos lugares. O comerciante francês Nicolau Dreus afirmou que, tal como no tempo das Missões, “a língua usual (...) é o guarani” (*apud* Batista 2015c, 141). Em geral, os povos indígenas recusavam o controlo das novas administrações, nomeadamente as convocações para prestarem serviço militar, preferindo fugir. Mesmo assim, constituiu-se um regimento militar Guarani em São Borja que, na altura da visita de Auguste Saint-Hillaire, contava com 500 elementos que, com exceção do coronel e do major, eram exclusivamente Guarani (Batista 2015c). Porém, em 1861, o recurso a estas tropas nas guerras do Brasil fez desaparecer a maioria dos indígenas de São Borja. Mais curiosamente, alguns indígenas teriam continuado certos ofícios desenvolvidos durante as Missões. Por exemplo, Saint-Hillaire encontrou dois indígenas em São Nicolau e São Miguel que ensinavam em oficinas e nas suas próprias casas (*apud* Batista 2015c, 301 e 312). Segundo o mesmo viajante, as oficinas continuavam a produzir produtos em tecido, madeira e pedra e a agricultura continuava a ser praticada, mas em menor escala. Além disso, os Guarani eram requisitados para animar bailes com música que era escassa naquela região de fronteira.

Progressivamente, as novas vagas de imigração (e os mais recentes instrumentos e músicas europeias) foram dominando aquela região ao mesmo tempo que as populações indígenas fugiam dos centros urbanos e antigos povoados das Missões e “regressavam” às aldeias no mato, recusando uma administração portuguesa racista que não os reconhecia e que lhes imputava os seus fracassos. Em 1860, na região das antigas Missões já predominava o português e até existia “pejo” em falar guarani (Batista 2015c, 155-56). Assim, ao longo dos finais do século XIX e da maioria do século XX, a expansão da propriedade privada, especialmente do latifúndio, e a perseguição colonial

começaram a empurrar os Guarani para outras regiões, bermas de estradas e partes de trás das fazendas onde eram contratados como mão de obra quase escrava. Ademais, o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), instituído em 1911, transportava os grupos de Guarani que encontrava para dentro de áreas reconhecidas para outros povos, principalmente Kaingang. Esta situação conduziu a uma extrema invisibilidade dos Guarani e estabeleceu a ideia que estes são estrangeiros ou, como vimos no capítulo anterior, só existem no passado (nas Missões e nos traços culturais que deixaram à identidade gaúcha, como o chimarrão).

É contudo de salientar que certos autores advogam que os Mbya fazem parte de um grupo que nunca foi reduzido pelas Missões Jesuítico-Guarani. Recorrendo à proposta de Schaden, Ivor J. Garlet e Valéria S. de Assis (2009) consideram, sem apresentar argumentos significativos, que os Mbya deviam ser os Ka'yguá (“os do mato”, isto é, os que ficaram no mato quando outros Guarani foram reduzidos). Segundo os autores, o território original dos Ka'yguá encontrava-se no Paraguai e ali ficaram, resistindo às investidas dos missionários e colonizadores até ao século XIX. Em 1811, o Paraguai obteve a independência e os Ka'yguá passaram de inimigos ou possíveis aliados a grupos marginais que deveriam ser assimilados como mão de obra pela fronteira colonizadora ou, caso resistissem, eliminados. Além disso, após a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), o Paraguai encontrava-se numa situação económica devastada e foi obrigado a vender grande parte das terras, nacionalizadas durante o regime ditatorial de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840), a grandes empresas e indivíduos com laços próximos com a elite do governo. Ademais, a frente de pressão colonizadora continuou a originar epidemias que dizimaram inúmeros Guarani e que eram, provavelmente, interpretadas em termos cosmológicos como a instalação do mal na Terra. Este processo atingiu o coração do território dos Ka'yguá que se viram obrigados a fugir. Nesse sentido, Garlet e Assis, recorrendo a Gilles Deleuze, Félix Guattari (1995 [1980]) e Marshall Sahlins (1990), consideram que a mobilidade dos Mbya deve ser entendida através de um processo de *desterritorialização* e *reterritorialização*:

A mobilidade da sociedade Mbyá estava circunscrita aos limites territoriais, caracterizando-se como um movimento de *circularidade*, motivado por aspetos sócio-culturais (casamentos, visitas, disputas político-religiosas etc) e/ou económicos (exploração sazonal do ambiente, mudanças de locais de

cultivo/aldeia etc) O território Mbyá, e por extensão a sociedade, sofreu um grande impacto a partir do contato com a sociedade ocidental, o que a obrigou a passar por um processo de *desterritorialização* e *reterritorialização*. Portanto, para se compreender esses conceitos, adequados à sociedade Mbyá, faz-se necessário associá-los ao contexto histórico do contato interétnico (a sociedade envolvente). (...) Da confluência de fatores já descritos decorrem as primeiras situações de *desterritorialização*, ou seja, a perda de território original, pelo menos enquanto unidade geográfica contínua. A solução elaborada pela sociedade Mbyá é a de ampliar seu território através da *reterritorialização*. (Garlet e Assis 2009, 26 e 41)

Apesar da pertinência dos argumentos e fontes apresentadas, é importante ter em conta dois fatores que colocam em causa, pelo menos parcialmente, aquela proposta. Em primeiro lugar, as fronteiras étnicas são fluídas na atualidade e na história e a própria denominação Mbya só começa a ser utilizada em meados do século XX. Assim, não faz sentido procurar uma linhagem contínua e pura entre um determinado grupo anterior e um atual. De facto, a denominação Guarani era frequentemente um etnónimo genérico utilizado para denominar povos indígenas muito diferentes (Batista 2015a). Em segundo lugar, como será analisado mais à frente, o trabalho do INRC em São Miguel, os filmes dos Guarani com o Vídeo nas Aldeias (VNA) e outros estudos (Litaiff 2009; Ladeira 2014 [1992]) evidenciam que existem relações relevantes entre os Mbya e as ruínas das Missões.

Na década de 1990, o arqueólogo José Otávio Catafesto de Souza empreendeu uma pesquisa na região de São Miguel das Missões para o seu doutoramento em Antropologia Social com o intuito de “(...) encontrar o *invisível Guarani-missioneiro*, rastreando-o tanto em refúgios diminutos nas bordas dos latifúndios, no fundo dos campos ou no corredor (faixa de domínio) das estradas, quanto em sua vida em pequenas cidades ou na periferia das grandes (...)” (1998, 70, *italico meu*). Num primeiro momento, o seu estudo salientou a presença de características do biótipo Guarani⁸⁶ entre a população local que era frequentemente estigmatizada. Posteriormente, começou a realizar conversas e palestras sobre a possível ascendência

⁸⁶ Segundo Catafesto de Souza (1998, 80, nota de rodapé 4), estes traços seriam: “Olhos rasgados e castanho-escuro, face redonda e maça-do-rosto mais proeminente, cabelos espetados quando curtos e lisos e pretos quando comprido, pouca barba, pele escura, etc.”

Guarani dos seus interlocutores, no sentido de combater aquele racismo, apontar “(...) algumas positivities à posição de autoctonia (...)” e “(...) especular prováveis vantagens no que eles pudessem dizer sobre possíveis ancestrais ‘indígenas’ (...)”, nomeadamente em termos da ocupação de terras (Catafesto 1998, 85). Mesmo assim, continuou a deparar-se com silêncios ou, quanto muito, com a identificação de terceiros como descendentes de indígenas: “Essa maneira de tratar da autoctonia apenas em outrem surgiu ligada a um difundido sentimento regional de atavismo em torno à ‘origem missioneira’, manifesto na ampla aceitação urbana e rural de músicas e poesias que veiculam este e outros temas correlatos” (Catafesto, 1998: 86). Isto é, apesar de existir um sentimento difuso de descendência da experiência missioneira como elemento de identidade da região, é evitado o reconhecimento de uma descendência indígena comprovável. Progressivamente, certas pessoas começaram a admitir a sua ascendência indígena e sugeriam que o pesquisador entrevistasse parentes mais velhos. Outros lastimavam não ter prestado atenção, enquanto jovens, às conversas dos seus pais e avós sobre os antepassados indígenas. Um dos casos de maior sucesso desta transformação positiva foi o informante-chave e mestre de obras Sr. Emílio Correia dos Santos. Na infância, ele era considerado o irmão com o fenótipo mais indígena e, por isso, os tios troçavam dele e o pai dizia que índio não era trabalhador. O Sr. Emílio chorava e falava à mãe que queria ir para o mato, que era o lugar dos indígenas. Contudo, no final da pesquisa de Catafesto de Souza, aquele já considerava que era “bom dizer que tem sangue índio” e admitia candidatar-se a vereador de São Miguel, canalizando a sua indigeneidade em conjunto com o discurso religioso da Igreja da Congregação Cristã do Brasil, a que pertencia. Em geral, Catafesto de Souza considerou que as populações Guarani ou descendentes de Guarani que estudou, naquele momento (meados da década de 1990), se caracterizavam por uma invisibilidade cultural, enquanto outras comunidades que também pesquisou (por exemplo, Kaingang) estavam a percorrer um caminho em direção a uma maior visibilidade e reivindicação política.

Alguns anos mais tarde, durante o trabalho inicial do INRC (2004-2006), também supervisionado por Catafesto de Souza, a equipa identificou, através de entrevistas com moradores locais, mais informações importantes sobre a permanência e as visitas de Guarani a São Miguel das Missões. Neste processo, o Sr. Emílio voltou a ser um informante e mediador fundamental. Segundo o seu testemunho, havia sempre pequenos grupos de Guarani que passavam por aquela zona e que frequentemente ficavam na

parte de trás das fazendas em que trabalhavam. Esta abertura de alguns fazendeiros minifundiários alterou-se com a expansão do Movimento Sem Terra (MST), nomeadamente quando um assentamento se estabeleceu em São Miguel, e com o desenvolvimento do processo de demarcação de terras indígenas decorrente da Constituição de 1988. Testemunhos de João “Sapateiro” referentes às histórias que ouviu do seu pai e do avô também incluíram relatos de pequenos grupos Guarani dispersos e reservados que passavam pela região (Moraes 2010, 102).

A equipa do INRC identificou igualmente testemunhos orais de que na década de 1950 teria existido uma *tekoa* Mbya-Guarani na Mata São Lourenço, onde o *karai* Carlito Goku teria construído uma *opy*. Esta informação foi reiterada pelo *xondaro* Mbyá Francisco da Silva. Infelizmente, a equipa não conseguiu aceder ao terreno para identificar traços desta presença (101). Os antropólogos também entrevistaram Vitor Maicá, irmão do cantor e compositor de música nativista Cenair Maicá, que contou que este comprou na década de 1970 um restaurante perto das ruínas, num terreno atualmente ocupado pelo escritório do IPHAN em São Miguel. Na parte de trás da estrutura, construiu um galpão, com a ajuda de outros músicos nativistas, como Noel Guarany, Pedro Ortaça e poeta *payador* Jaime Caetano, que albergava os indígenas que passavam por São Miguel. O espaço ficou conhecido como “Rancho Guarani” e Maicá e seus amigos confraternizavam com eles, aprendendo músicas e outras formas de viver no mundo (102).

Osvaldo Paredes foi o principal interlocutor da equipa do INRC na *Tekoa* Koenju. Segundo este, no final da década de 1970, os Mbya vendiam artesanato na berma da BR-285, no arroio Urucuá, e obtinham os recursos necessários para o artesanato da mata próxima. Eventualmente, abandonaram o lugar devido à morte de um jovem por causa desconhecida. Na altura, este lugar era considerado um ponto relevante nas rotas dos Mbya que vinham da Argentina e Paraguai (*ibidem*).

Na sua tese de doutoramento, Catafesto de Souza (1998, 237) também menciona que em meados de 1989, quando realizava trabalho arqueológico em São Miguel, o prefeito Pedro Everling (PDT) cedeu, a título provisório, uma área com mato na extremidade leste da Avenida Antunes Ribas para que algumas famílias Guarani pudessem ali acampar e vender artesanato na entrada do parque arqueológico. Melià, acompanhado do historiador Arno Kern, visitou-os e defendeu que São Miguel era “(...) um ponto tradicional de parada e de acampamento dentro do território de trânsito dos

Mbya-Guarani” (Souza 1998, 237). As famílias permaneceram no acampamento durante apenas alguns meses.

Contudo, a presença atual dos Mbya-Guarani em São Miguel deve-se a um episódio que ocorreu em 1994. Nesta data, a Prefeitura de Tupanciretã (RS) colocou algumas famílias Mbya que estavam na cidade em duas carrinhas e abandonou-as no acesso da BR-285, perto de São Miguel, com o argumento que “lugar de índio é nas Missões”.⁸⁷ O diretor do Museu das Missões, Luis Claudio da Silva, disponibilizou o espaço da Fonte Jesuítica para eles acamparem e o prefeito Valdir Friso⁸⁸ providenciou apoios de alimentação e saúde. Segundo aquele, o prefeito considerava “(...) que as ruínas por si só não bastavam. Que àquela história faltava um elemento, que são os índios”.⁸⁹ Catafesto de Souza (1998, 239) também menciona que o prefeito, diversas vezes “(...) fez pronunciamentos sobre a ‘dívida histórica’ que os miguelinos possuem para com esses índios pelo patrimônio por eles construído”. Contudo, apesar de o antropólogo realçar o envolvimento daquele e de alguns apoios eventuais da prefeitura (doação de lonas, alimentação, roupas, sementes, trabalhos de preparação da terra e canalização de água potável), este considera que as condições do parque da Fonte Jesuítica eram precárias e com recursos escassos e que os apoios foram disponibilizados devido à pressão de pessoas isoladas. Alguns miguelinos também contribuíram com doação de roupas, alimentação, lenha e empréstimo de dinheiro e, às vezes, iam jogar futebol com os Guarani. O Sr. Emílio,⁹⁰ após o processo de indigenização decorrente da pesquisa de Catafesto de Souza, aproximou-se do acampamento e começou a ajudá-los, levando-os de carro até ao mato para recolherem lenhas, materiais para o artesanato e plantas medicinais e estabelecendo a mediação com os proprietários locais para os Mbya procederem a este acesso (Souza 1998, 84-85). Em setembro de 1996, a Procuradoria da República em Santo Ângelo ordenou que a FUNAI tomasse providências e esta começou a fornecer cestas básicas de alimentação. O Governo do Estado também disponibilizou pontualmente agasalhos e alimentos. Apesar do apoio de alguns miguelinos, Catafesto de Souza (1998, 245) menciona que existiam casos de

⁸⁷ Entrevista a Luis Claudio da Silva, 4 de abril de 2016.

⁸⁸ Ainda hoje, os Guarani utilizam o supermercado Friso, propriedade do antigo prefeito, quando fazem as compras no sábado que regressam à aldeia. Uma carrinha de caixa aberta leva os mantimentos até à porta da Casa de Passagem, onde aguardam a camioneta para seguirem para Koenju.

⁸⁹ Entrevista a Luis Claudio da Silva, 4 de abril de 2016.

⁹⁰ O Sr Emílio também aparece no filme *Desterro Guarani* (2011), realizado pelos Mbya-Guarani Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira, a mostrar a área da Mata de São Lourenço que estes reivindicam.

racismo em São Miguel e que alguns se queixavam da mendicância de mulheres e crianças que iam de casa em casa diariamente pedir alimentação. O Mbya Ariel Ortega também me contou que sentiu esta segregação quando começou a deslocar-se no início do século a Koenju para visitar Patrícia Ferreira. Por exemplo, a primeira palavra que ouviu quando desceu da camioneta foi “bugre”, termo pejorativo para denominar indígenas.

Apesar destes apoios, o espaço da Fonte Jesuítica continuou sem as mínimas condições e os Mbya não permaneciam durante muito tempo na cidade. Um dos principais interlocutores Mbya nos primeiros anos foi o exímio artesão José Acosta e sua mulher, Paula da Silva. Até hoje vários não indígenas e Mbya elogiam o trabalho de Zé Costa e, a pedido de Luis Claudio da Silva, ele esculpiu uma pequena aldeia Guarani que foi exposta durante vários anos na antiga casa do zelador e no alpendre do Museu das Missões. Devido a disputas internas e à não demarcação de terras indígenas, Acosta acabou por abandonar o acampamento e a mediação passou a ser realizada pelo Mbya Osvaldo Paredes. De qualquer modo, começou a estabelecer-se uma relação de proximidade entre alguns habitantes de São Miguel (o diretor do Museu das Missões, Luis Claudio da Silva; o arquiteto do gabinete técnico local do IPHAN, Vladimir Stello; o prefeito Valdir Friso; o arqueólogo/antropólogo Catafesto de Souza; Marcus Schmidt, estagiário de engenharia agrônoma, entre outros) que possibilitou um certo apoio e o desenvolvimento de projetos. Por exemplo, estes aliados constituíram a ONG Tekoa no sentido de obter (sem sucesso) financiamento para projetos, mas que também podia intervir em determinadas arenas públicas, como o Conselho Estadual dos Povos Indígenas (CEPI).

Um apoio importante que teve repercussões no início e desenvolvimento do INRC foi o convite do diretor do Museu para os Guarani venderem artesanato no alpendre do Museu em vez de continuarem no exterior, à entrada do parque arqueológico. É importante recordar que, como mencionado no capítulo anterior, os feirantes tinham sido expulsos desta área e, portanto, os Guarani passaram a ser os únicos com autorização para venderem dentro do espaço. Como explica Luis Claudio da Silva:

(...) eles estavam vendendo ali na frente, ali fora. Eles ficavam numa situação, no tempo, ao relento... (...) Os turistas chegavam, desciam no estacionamento e iam para dentro, visitar e depois iam embora. (...) Aí, o

que é que a gente começou a ver? Que as pessoas não queriam simplesmente comprar o artesanato, elas queriam comprar uma lembrança de um momento em que esteve com um índio de verdade. Então, na realidade, essa era a lógica. Quer dizer, eu materializo no artesanato, numa coisa que eu compro, o momento que eu tive. (Entrevista a Luis Claudio da Silva, 11 de abril de 2016)

Nesse sentido, apesar das boas intenções do diretor, a introdução dos Guarani no Sítio Arqueológico pode ser compreendida como mais uma etapa do processo de construir uma imagem do passado em que ocorre uma valorização de determinados componentes materiais através da inclusão de elementos humanos, étnicos e imateriais na virtualidade do patrimônio (Kirshenblatt-Gimblett 1998). Por outro lado, esta ação encontrou resistência por parte do IPHAN-RS e central que continuavam dominados pela “alegoria da utopia da civilização” (ver capítulo 5), pela ideia de que aqueles Guarani não eram descendentes dos indígenas das Missões e por arquitetos que privilegiavam a lógica da conservação. Como elucida Luis Claudio da Silva,

(...) na realidade o Museu era um espaço fechado, sacralizado dentro da sua concepção e com uma visão extremamente arquitetônica. (...) Ou seja, uma coisa... terrível, né? Fiquem lá. Então, eles perderam o espaço que era deles e havia uma permissão, digamos assim, para que eles ficassem nesse lugar como se fosse um favor que fizessem para eles. Mas eles vendiam ali fora. Só podiam vender lá fora, não havia essa entrada para dentro do sítio, eles não podiam fazer as coisas lá dentro. Com a separação dessa coisa que é o patrimônio, esse, construído... Como se os índios não fizessem parte daquilo. Eles eram considerados tipo a escória da sociedade, ou... O que não deveria estar lá. Essa era a percepção que eu tinha quando fui para lá. (...) Na época das reduções eram três padres jesuítas europeus e sete mil índios. Afinal esse patrimônio é de quem? Não é? Se é patrimônio da humanidade, ele está num território muito claro. Bom, ele está dentro do Brasil, mas está dentro do Rio Grande do Sul, mas ele está dentro de um território que é indígena. Na origem. (Entrevista a Luis Claudio da Silva, 11 de abril de 2016)

Em 1996, teve início um projeto de demarcação de terras indígenas Mbya-Guarani no Estado de Rio Grande do Sul a pedido de diversos representantes deste povo e que envolveu, entre outros, o Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais da Universidade Federal de Rio Grande do Sul (NIT/UFRGS). O estudo

identificou algumas áreas prioritárias que deveriam ser adquiridas pelo Poder Público Federal, provavelmente na modalidade “Reserva Indígena”.⁹¹ A proposta foi encaminhada para a FUNAI que, na altura, contava com o empenho do presidente Júlio Geiger, gaúcho que conhecia a realidade dos Mbya. Segundo Catafesto de Souza (1998, 241), o processo foi questionado pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI) que argumentou que a Constituição brasileira garante o direito inalienável das populações indígenas às terras tradicionalmente ocupadas e que a compra dos terrenos colocaria em causa este conceito e procedimento. Catafesto de Souza (1998, 242) defendeu que

[n]ão adianta hoje reivindicar todo o território tradicional dos Guarani, dentro do qual estão centenas ou milhares de cidades e latifúndios, e ficar por isso mesmo, apenas em respeito a preceitos conceituais rígidos, sem dar início a qualquer forma prática de encaminhamento na reintegração de posse dos direitos e territórios tradicionais.

Além disso, o modo de vida Guarani não deixa muitos vestígios materiais que, de qualquer modo, foram destruídos pela expansão urbana e latifundiária, tornando impossível o trabalho pericial exigido pela perspectiva positivista de demarcação de terras. De facto, apesar de Catafesto de Souza não o dizer explicitamente, as ruínas das antigas Missões Jesuítico-Guarani são os vestígios mais imperecíveis da ocupação Guarani daquele território, mesmo que, como vimos no capítulo anterior, só recentemente tenham começado a ser entendidos pela história ocidental como resultado do trabalho dos Guarani. Ademais, o recente incremento de estudos sobre várias experiências missionárias no continente sul-americano tem sublinhado que a ligação dos povos indígenas a lugares não se reduz ao que se considera, de um modo redutor, como tradicional (isto é, por exemplo, as aldeias nas florestas e perto de rios), mas também a espaços coloniais, como as missões, igrejas e outros espaços similares (Vieira, Amoroso e Viegas 2015). Estas pesquisas também tem evidenciado, tal como o estudo de caso em

⁹¹ Segundo o sítio de internet da FUNAI, Reservas Indígenas são “terras doadas por terceiros, adquiridas ou desapropriadas pela União, que se destinam à posse permanente dos povos indígenas. São terras que também pertencem ao patrimônio da União, mas não se confundem com as terras de ocupação tradicional. Existem terras indígenas, no entanto, que foram reservadas pelos estados-membros, principalmente durante a primeira metade do século XX, que são reconhecidas como de ocupação tradicional”. Terras indígenas são “as terras indígenas de que trata o art. 231 da Constituição Federal de 1988, direito originário dos povos indígenas, cujo processo de demarcação é disciplinado pelo Decreto n.º 1775/96.” URL: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas>, consultado a 21 de junho de 2018. Nesse sentido, as reservas não incluem as concepções cosmológicas indígenas sobre a terra e o espaço.

análise neste capítulo comprova, que a história dos deslocamentos ameríndios se caracteriza por ciclos de aproximação e distanciamento destes lugares coloniais.

O projeto de demarcação de terras indígenas supramencionado incluía dois terrenos em São Miguel que tinham sido identificados pelos Mbya, em conjunto com os seus apoiantes locais (mais uma vez, com mediação do Sr. Emílio) como apropriados para o seu modo de vida por ainda possuírem uma área considerável de mata conservada: a Mata de São Lourenço e a Mata de Inhacapetum, atravessada pelo com o mesmo nome. O proprietário deste terreno, o Sr. Marinho, queria deixá-lo para os indígenas porque, segundo testemunhos de outras pessoas, acreditava que aquela área era deles e que eles iriam preservar a mata. Além destas áreas, os proponentes consideravam que a Fonte Jesuítica devia continuar a ser um espaço Guarani. Enquanto os terrenos com vegetação serviriam para os Mbya viverem o seu modo de vida e coletarem os materiais necessários para o artesanato e outras atividades, a Fonte seria um espaço de interação e mediação com a sociedade envolvente. Como explica Luis Claudio da Silva, “[a] ideia é que eles pudessem ficar lá perto da fonte jesuítica, como eles já estavam. Isolados quando quisessem, permitindo que se entrasse quem eles quisessem e não permitindo quem eles não quisessem. Um espaço deles e não gerenciado por não-índios”.⁹²

Após o insucesso do projeto de demarcação das terras indígenas através da FUNAI, Luis Claudio da Silva começou a apresentar a proposta a diversos políticos que visitavam as ruínas de São Miguel, especialmente em tempo de campanha eleitoral, como Ruth Cardoso, antropóloga e esposa do Presidente da República Fernando Henrique Cardoso, e Paulo Renato Sousa, Ministro da Educação do Brasil. Por fim, o diretor do Museu entregou a documentação a Olívio Dutra, recém-eleito Governador do Estado de Rio Grande do Sul (1999-2003; Partido dos Trabalhadores), que se mostrou muito interessado. No filme *Desterro Guarani* (2011), realizado pelos Mbya Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira com o apoio do VNA, Olívio Dutra explica que os seus avôs eram agricultores sem terra que partilhavam o espaço da região missioneira com índios deslocados com quem tinham uma “(...) relação de compreensão e meio de solidariedade na pobreza”.

Poucos dias depois de Luis Claudio da Silva ter entregado o projeto ao

⁹² Entrevista a Luis Claudio da Silva, 4 de abril de 2016.

governador, um secretário contactou aquele para comunicar que as ideias eram bem-vindas e que estavam a analisar a proposta. Após algumas semanas, uma equipa de topógrafos foi enviada para estudar a área. Em menos de um ano, o terreno que deu origem à Reserva Indígena de Inhacapetum (com uma área de 236 hectares) foi comprado pelo Governo do Estado⁹³ e os Guarani fundaram a Tekoa Koenju. O Governo do Estado também construiu a maioria das casas que ainda existem na aldeia, mas os Guarani adaptaram quase todas de modo a, por exemplo, manter o fogo de chão. Contudo, esta área continua a ser demasiado exígua para os Guarani viverem o seu modo de vida e, por isso, continuam a vender artesanato no alpendre do Museu das Missões como fonte de rendimento. Devido à distância, os Mbya apanham uma camioneta na aldeia à terça-feira de manhã, pernoitam numa casa com condições precárias na parte de trás do parque arqueológico e regressam a Koenju no sábado à tarde.

6.3. INRC em São Miguel de Arcanjo

As razões do início do INRC “Comunidade *Mbyá-Guarani* em São Miguel Arcanjo/RS” são nebulosas. Em 2000, um pouco antes da declaração da UNESCO sobre património imaterial, o Brasil iniciou o Programa Nacional do Património Imaterial (PNPI) através do Decreto 3.551/2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o INRC como metodologia de mapeamento daqueles bens. As superintendências do IPHAN dos vários Estados foram convidadas a iniciar a aplicação do programa nas suas regiões. Ana Lúcia Meira,⁹⁴ Superintendente do IPHAN de Rio Grande do Sul, propôs a aplicação deste processo entre populações minoritárias

⁹³ Através do decreto 40.483, publicado a 30 de novembro de 2000.

⁹⁴ Ana Lúcia Meira, após concluir a licenciatura em arquitetura, realizou formação na área do património material e ingressou no IPHAN. Na década de 1990 foi cedida durante seis anos à Prefeitura de Porto Alegre, quando Olívio Dutra era prefeito pela Frente Popular (PT e PCB) e existia uma ênfase no envolvimento e participação popular. Ao longo deste período integrou o projeto “Memória dos Bairros” em que os cidadãos não só pediam o tombamento de edifícios ou conjuntos, mas também requeriam o registo em livro da história oral dos seus bairros. Neste processo, Meira contou-me em entrevista (13 de abril de 2016) que começou a compreender que existia um conceito popular de património que diferia do enquadramento institucional da altura. Com a eleição de Lula da Silva em 2003, Ana Meira foi nomeada Superintendente Estadual do IPHAN no Rio Grande do Sul, cargo que ocupou até 2014. Atualmente é professora da graduação e pós-graduação no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Unisinos – Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

que não tinham sido contempladas nos processos de património material.⁹⁵ Em entrevista, Ana Meira contou-me que estas propostas obtiveram reações negativas dentro da Superintendência porque alguns elementos consideravam que a área do imaterial não era competência do IPHAN e que as questões indígenas deviam ser tratadas pela FUNAI. De facto, a Superintendência do IPHAN-RS era, até há pouco tempo, tal como os restantes núcleos regionais, principalmente constituída por arquitetos e técnicos de conservação. No início deste século, Beatriz Muniz Freire, historiadora de formação, foi contratada e, em 2003, com a estagiária da área de história Letícia Bauer e o apoio da nova superintendente, Ana Meira, começaram a atualizar o trabalho sobre as ruínas das Missões Jesuítas-Guarani. Uma das primeiras ações foi reformar o discurso da exposição do Museu das Missões que datava de 1984 e que, baseando-se na historiografia oficial da época, ainda apresentava o jesuíta como o herói civilizador e os indígenas como meros recetores sem agência. Outra ação que levaram a cabo foi a contratação do historiador Jean Baptista para analisar aspetos menos estudados das Missões, nomeadamente o período após a expulsão dos povos indígenas e jesuítas, que deu origem a três publicações.⁹⁶

Ademais, como vimos antes, a presença dos Mbya a vender artesanato no alpendre do Museu continuava a suscitar críticas e tensões nos escritórios da Superintendência, especialmente entre os técnicos de conservação e arquitetos que, formados pela historiografia oficial, defendiam que aqueles indígenas não tinham relação com os Guarani do tempo das Missões. Por outro lado, os Mbya queixavam-se das condições precárias da casa de passagem e recusavam a proposta do IPHAN de construir uma nova habitação fora do Sítio Arqueológico. Como vimos, vários miguelinos e elementos do IPHAN local continuavam a desenvolver apoios e projetos pontuais direcionados à população Mbya, mas começavam a sentir a necessidade de um enquadramento e mediação antropológica sustentada. Tendo em conta esse contexto e o trabalho que estava a ser realizando de atualização da narrativa museográfica, a antropóloga Ana Gita, que trabalhava no IPHAN central de Brasília, deslocou-se a São Miguel em 2003 e sugeriu a aplicação do recém criado INRC.

⁹⁵ O outro INRC desenvolvido refere-se ao Massacre de Porongos, episódio final da Revolução Farroupilha, e à sua relevância para a memória da identidade negra em Rio Grande do Sul (Salaini e Graeff 2011).

⁹⁶ *Dossiê Missões: O Temporal; Dossiê Missões: O Eterno; Dossiê Missões: As Ruínas* (Baptista 2015a, b e c).

Assim, como explica Beatriz Muniz Freire, uma das principais responsáveis dentro do IPHAN pela aplicação do INRC:

A gente queria entender primeiro o porquê dessa presença no sítio, que era uma presença diária, como é que eles enxergavam aquilo ali, como é que eles viam aquilo, o próprio trabalho do IPHAN ali, o próprio trabalho de preservação daquelas estruturas. Mas nós não tínhamos ideia se realmente haveria uma relação tão forte, que relação seria essa... (...) Na verdade, nós não tínhamos ideia que seria uma coisa, uma relação tão profunda e tão...Enfim, tão importante... (Entrevista a Beatriz Muniz Freire, 26 de fevereiro de 2016)

Ana Meira advoga que escolheram este tema do INRC porque as ruínas de São Miguel são o monumento mais importante e simbólico da identidade do Estado e por causa da relação complexa com os Mbya que vendem artesanato no Sítio:

Ana Meira: Porque São Miguel é um Património da Humanidade, é o património mais importante do Rio Grande do Sul, que mais representa o Rio Grande do Sul. A imagem que mais identifica o nosso Estado, para qualquer pessoa, é a imagem da igreja de São Miguel, né? E é um lugar que é visitado por quase todas as escolas do Estado, todo o mundo tem assim essa ideia de que os Sete Povos das Missões foram muito importantes para a formação do Estado. A gente não teria muitas opções aqui no Rio Grande do Sul. (...) Nos interessava, pelo facto de São Miguel ser propriedade da União, inclusive, o IPHAN responsável direto pela preservação – os índios ficavam vendendo artesanato no pátio do Museu e isso a mim incomodava muito, porque era uma situação completamente desconfortável, né?

Rodrigo: Em que sentido?

Ana Meira: Porque no inverno, por exemplo, é muito frio ali. Eles ficam à mercê da chuva, do vento, né? E os indígenas são os únicos autorizados para vender artesanato ali dentro, né? Aí, a gente tem uma política bem diferente da Argentina, por exemplo. Que os Guaraní são considerados turistas como qualquer outro. Mas ali... Para nós não. Eles podem usufruir ali do sítio que eles ajudaram a construir também. (Entrevista a Ana Meira, 13 de abril de 2016)

Uma vez que o IPHAN-RS não possuía cientistas sociais, estabeleceram um protocolo com a Fundação de Apoio à Universidade Federal do Rio Grande do Sul

(FAURGS) no sentido de contratarem José Otávio Catafesto de Souza que, como vimos, já tinha desenvolvido trabalhos nas áreas de arqueologia e antropologia em São Miguel, nomeadamente com a população Mbya. Devido a obrigações de ensino, o pesquisador acompanhou pontualmente o trabalho de campo. Este foi principalmente realizado por alunos associados ao NIT/UFRGS: Daniele de Menezes Pires, Carlos Eduardo Neves de Moraes, Adrián Campaña Alesandro, Cristian Pio Ávila e Mônica de Andrade Arnt.

Como Catafesto de Souza esclareceu, os Guarani são um povo muito reservado, mas nos anos precedentes estavam a realizar um processo de abertura à sociedade civil brasileira e, nesse sentido, o projeto decorria num momento propício. Alguns exemplos de crescente visibilidade étnica foram a edição de um CD de música e apresentações em universidades, municípios, instituições, escolas, programas de televisão e a turistas em sítios arqueológicos (Pires 2007, 37). Em entrevista, Roberto Antônio Liebgott, membro da seção regional sul do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), também mencionou diversas alterações recentes nas relações de algumas comunidades Mbya com a sociedade colonial, como, por exemplo, a eleição de caciques mais jovens com um maior domínio do português (apesar de os mais velhos continuarem na retaguarda como força espiritual e política das comunidades e seus representantes) e a presença de corais de crianças na praça em frente ao Mercado Público de Porto Alegre e outras localidades.

Ele [o coral] nunca saía da aldeia. E hoje, seguidas vezes, vários corais estão cantando aqui. Para mostrar essa questão da presença indígena. E consolidar a necessidade de que a nossa sociedade, em geral, tem de ter um olhar mais plural para a realidade. E perceber as diferenças nessa sociedade. E, ao mesmo tempo, isso faz com que o poder público – que nunca se preocupou com a presença indígena na cidade – passe a pensar políticas públicas para atendê-los. Então, essa é a função dos jovens, eles saem das suas aldeias e projetam a sua realidade para esse mundo urbano aqui. (...) Cada comunidade Guarani consolidada tem o que chamam de *opy*, que é a casa de reza. E nessa casa de reza você tem vários rituais. Sendo que um dos rituais é com as crianças e com os jovens, que são os cantos. E tu tens o canto do pajé, tu tens o canto das mulheres, tu tens o canto dos anciãos. Tu tens vários cantos sagrados, mas você tem um canto das crianças. E esse canto ele geralmente... Ele era fechado e agora ele é transportado também para uma visibilidade que antes não era permitida, mas que agora os Guarani abrem

isso para dizer, “olha, estamos aqui também”, né? (Entrevista a Roberto Antônio Liebgott, 22 de fevereiro de 2016)

De qualquer modo, estas relações são sempre cuidadosas devido à história colonial de etnocídio e aos perigos corporais do contacto com o *jurua*. Denise Wolf, do Instituto de Estudos Culturais e Ambientais (IECAM), contou-me que até recentemente algumas aldeias ainda recusavam a instalação de escolas indígenas. Nesse sentido, o relatório do INRC adverte que

[o] INRC surgiu entre os *Mbyá* apenas como mais um dos tantos projetos que lhes são propostos, maior partes deles executada a partir de formulações administrativas prévias que não planejam a participação efetiva e nem flexibilizam suas ações aos interesses dos *Mbyá-Guarani*. Foi preciso resgatar a confiança conquistada pela experiência acumulada ao longo de vinte anos de atuação do Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais NIT/UFRGS entre os *Mbyá-Guarani*. Assim, a equipe executora do INRC pode assumir postura de negociação contínua, sincera e explicitando os propósitos implicados no registro nacional de suas manifestações culturais. Não é fácil ultrapassar as fronteiras de resistência impostas pelos *Mbya* e obter sua confiança, a fim de manipular máquinas fotográficas, câmeras de vídeo, gravadores de áudio e suportar a presença de pesquisadores a xeretar a intimidade de sua vida e cultura. Eles expressam contrariedade ao serem transformados em mero objeto de pesquisa, aceitando os propósitos de documentação apenas quando se sentem implicados no processo e vislumbram ganhos étnicos neste empreendimento. (...) Só foi possível diminuir o bloqueio que os *Mbyá* impõem às pesquisas, depois que se efetivaram ganhos reais na gestão do Patrimônio das Missões em seu benefício. (...) Nosso trabalho de aplicação do INRC foi rapidamente apropriado como oportunidade de inclusão dos *Mbyá* e de seus interesses na gestão do Patrimônio inerte, resguardando sua presença dentro dos parques arqueológicos para a venda do artesanato e para apresentações do seu grupo de canto e dança, o *Coral Jerojy*, importante manifestação cultural do grupo, que inclusive está sendo registrada no INRC. (INRC 2016, 2, 3 e 7)

Em 2004, teve início a fase de Levantamento Preliminar do INRC. Segundo a tese de doutoramento de Carlos Moraes (2010), um dos elementos da equipa, nesta etapa procedeu-se a um levantamento bibliográfico exaustivo sobre os Guarani, estabeleceram-se contactos com os órgãos públicos de São Miguel, alugou-se uma casa

e um escritório na cidade (que também funcionava, por vezes, como espaço de discussão e pernoita de Mbya) e iniciou-se a pesquisa etnográfica no alpendre do Museu das Missões e na Tekoa Koenju. Pelo que é possível inferir dos depoimentos, o trabalho na aldeia era mais centrado em entrevistas e no preenchimento de fichas do INRC. A equipa nunca pernitoou ou estabeleceu um trabalho mais imersivo neste espaço, apesar de, como veremos, tal poder ter estado relacionado com questões políticas internas na aldeia. Porém, o relatório do INRC (2016, 3) advoga que, a certa altura, abandonaram o “vício da entrevista formal” e focaram-se nos factos observáveis, realizando uma “leitura hermenêutica das ações enquanto narrativas gestuais e discursivas”, o que originou uma maior abertura por parte dos Mbya. O relatório também menciona que, inicialmente, os miguelinos estranharam a presença de mais uma equipa subsidiada pelo Ministério da Cultura (MinC) (além do gabinete técnico local do IPHAN), mas que, com o decorrer do tempo, o trabalho do INRC com os Mbya acabou por gerar uma “(...) maior visibilidade e respeito deles junto aos não-indígenas da região (...)” (5).

O processo do INRC desenvolveu-se num contexto político difícil. Em primeiro lugar, como o relatório menciona, o envolvimento dos Mbya só começou a acontecer a partir do momento em que, provavelmente por proposta de Catafesto de Souza, compreenderam que poderiam utilizar este novo instrumento federal como plataforma de reivindicação. Em termos de território, a demarcação da Mata de São Lourenço continuava a ser uma das exigências principais dos Mbya e estes solicitaram frequentemente a presença da FUNAI nas reuniões desenvolvidas pela equipa do INRC e do IPHAN. De facto, segundo os meus interlocutores, para muitos Mbya não era claro qual era o propósito do IPHAN e quais eram as diferenças entre este e a FUNAI. Para os Mbya, tudo era Estado e este tinha a obrigatoriedade de demarcar as terras do seu povo. Além disso, a categoria de património não parecia fazer muito sentido. Por exemplo, Denise Wolf, que, como veremos mais à frente, mediou a relação entre os antropólogos e o IPHAN na pesquisa posterior ao INRC, contou-me que uma vez foi intimada por um cacique para ir à sua aldeia explicar este novo instrumento que os *jurua* tinham inventado, o património. O IPHAN teve dificuldade em lidar com as exigências territoriais dos Mbya porque essa área não faz parte das suas competências. No sentido de colmatar esta insuficiência e garantir o envolvimento dos Guarani, o instituto antecedeu diversas medidas do plano de salvaguarda para o período de realização do INRC (como apoio financeiro e logístico a rituais de *nheemongarai* e a

oficina de realização do VNA).

Esta reivindicação territorial tornou-se mais intensa numa situação de escala micro que não envolvia a FUNAI, mas apenas os Mbya, a FUNAI e a equipa do INRC. Após a fundação da Tekoa Koenju e a requalificação da Fonte Jesuíta, os Guarani passaram a pernoitar em São Miguel numa pequena casa que existia na parte de trás do parque arqueológico. Luis Cláudio Silva, antigo diretor do Museu, era contra esta opção por considerar que, naquela área, eles estariam sob tutela do IPHAN e demasiado expostos aos turistas. Vladimir Stello, arquiteto do gabinete técnico de São Miguel, também advogou que aquele lugar expunha os Guarani, especialmente porque a porta das traseiras estava a ser pensada como ponto de acesso da população à horta que o Museu das Missões estava a projetar (ver capítulo 5). Por outro lado, alguns Guarani defendem que a sua presença mais próxima das ruínas é um elemento importante na reivindicação da sua visibilidade e luta de direitos territoriais, apesar de também se queixarem que a estrutura não possuía condições adequadas (canalização, iluminação, deterioração com o tempo, etc.). Durante uma das recentes reuniões para a construção do novo Museu das Missões a que assisti, o Mbya Ariel Ortega voltou a reiterar que aquela casa devia continuar a ser utilizada pelos Guarani, mesmo que fosse construída uma nova. Como explica Luis Cláudio Silva,

[e]u achava, eu sempre defendi, quer dizer, eles têm que estar onde eles possam estar e que não tenham um dono, digamos uma outra pessoa. Então, vamos criar os caminhos, os meios, para que eles estejam nesses lugares. Não me parecia uma boa ideia eles irem para dentro das ruínas por uma questão muito simples: eles estariam sob (...) tutela do Estado. De novo. Sai da FUNAI e entra para o IPHAN. (...) Por outro lado, tinha uma outra linha de povo que defendia que eles deveriam estar lá dentro, que seria uma porta de entrada para expandir. É uma linha de pensamento. (Entrevista a Luis Cláudio Silva, 4 de abril de 2016)

Durante o INRC, foi organizado o “I Seminário Latino Americano: um olhar para as comunidades Guarani”⁹⁷, que contou com a presença de especialistas e representantes Mbya. Neste evento, foi mais uma vez reiterado o direito dos Guarani a venderem artesanato no alpendre do Museu das Missões e decorreu um debate aceso

⁹⁷ Organização do Núcleo Orientado para a Inovação da Edificação (NORIE/UFRGS) e do Ministério da Cultura/IPHAN e realizado em São Miguel entre 27 de novembro e 4 de dezembro de 2004.

sobre a localização da casa de passagem. Os técnicos do IPHAN planeavam construir uma casa definitiva no exterior do parque arqueológico. Num primeiro momento, o então cacique de Koenju, Nicanor Benitez, aceitou a proposta, mas o cacique-geral do Rio Grande do Sul (ver mais à frente), José Cirilo Morinico, interrompeu o debate e exigiu que aquela fosse construída dentro do parque arqueológico. Segundo relato empolado de Moraes (2010, 25) na sua tese de doutoramento:

Eis que se manifesta o cacique-geral Mbyá do Estado do Rio Grande do Sul, José Cirilo Morinico. Sua fala forte e direta manifesta a vontade Mbyá de que a casa de passagem seja construída no interior do Sítio Arqueológico, e não distante, como proposto. Acusa os técnicos do IPHAN de não estabelecerem diálogo com as lideranças Mbyá locais, de não escutarem as verdadeiras demandas, por não respeitarem o tempo que os Mbyá reservam às tomadas de decisões. Relata que é preciso escutar os mais velhos, fumar o cachimbo e estar próximo ao fogo. Expõe sua insatisfação, afirmando que os Mbyá estão cansados de aceitar tudo o que o *jurua* lhes oferecem. Alguns técnicos tentaram explicar a situação, mas Cirilo diagnosticou-a muito bem: como pano de fundo, a vontade, muitas vezes expressa pelo órgão do patrimônio em suas ações, de impedir a presença Mbyá no Museu das Missões e sua circulação pelo Sítio. Após alguns telefonemas para Brasília, em clima tenso, a voz Mbyá foi ouvida: a obra foi suspensa e ficou deliberado novo local para a Casa de Passagem; dessa vez, no interior do Sítio.

Além destes problemas, a equipa do INRC teve sempre dificuldade em lidar com o cacique de Tekoa Koenju, Floriano Romeu (*Verá Xondaro*), que assumiu a chefia durante a maior parte do processo. Segundo a dissertação de Daniela Pires (2007, 96), elemento da equipa do INRC, naquela época a aldeia encontrava-se dividida em dois grupos: a família extensa e aliados de Floriano Romeu (que se encontravam na entrada da aldeia) e os de Osvaldo Paredes (que se localizavam no fundo da aldeia). A mesma autora menciona que o primeiro possuía uma estratégia de troca de votos de indígenas por apoios financeiros e logísticos de políticos não indígenas que mantinha dentro da sua facção e não repassava para a aldeia. A título de exemplo, Moraes (2010) menciona que o lucro das vendas de CD do coral *jerojy* direcionado para a comunidade era retido por Floriano. Por outro lado, o grupo de Osvaldo Paredes seguia o Mbya *reko* e *Nhanderu* que considera a ganância e o dinheiro como elementos negativos dos *jurua*.

Esta tensão interna tinha levado ao êxodo de vários Mbya. Por vezes, Floriano perdia o posto de cacique que era, contudo, transitoriamente assumido por Nicanor Benitez, seu cunhado/genro, que não possuía o perfil adequado para o lugar. Segundo Moraes (2010, 35), “[o] que estava posto, em verdade, era uma disputa entre duas famílias extensas, que, devido à falta de espaço, eram obrigadas a ocupar e dividir a mesma área”.

Tendo em conta este contexto, Floriano restringiu sempre a circulação da equipa do INRC na aldeia. O caso mais grave aconteceu quando Catafesto de Souza requisitou ao IPHAN que os principais interlocutores, nomeadamente Osvaldo Paredes, fossem pagos como investigadores. Uma vez que estes não possuíam um Cadastro de Pessoa Física (CPF, equivalente ao número de contribuinte em Portugal), foi fornecido o número de Floriano, que deveria repassar o pagamento aos outros, mas que não o fez. Eventualmente, a situação foi denunciada. Contudo, quando Catafesto de Souza se dirigiu à aldeia para reclamar, a sua entrada foi impedida, levando à suspensão do INRC naquele espaço. Por outro lado, o relatório do INRC (2016, 8) não menciona aquele episódio e faz referência a “(...) uma série de contradições, geradas pela dúvida em torno aos benefícios advindos da aplicação do INRC (...)”, que teriam sido causados por agentes externos e que culminaram na substituição de cacique devido a ingerências de partidos políticos em ano de eleições.

As dificuldades de inserção na Tekoa Koenju levaram a equipa a desenvolver o seu trabalho noutras comunidades Mbya que conheciam através de projetos do NIT/UFRGS.⁹⁸ Esta expansão permitiu uma maior divulgação do conceito de património institucional e “(...) uma crescente identificação dos *Mbyá* com os Guarani missionários” (INRC 2006, 8). Por outro lado, a expansão também foi justificada pela equipa como crítica à metodologia e taxonomia do INRC que, como vimos no capítulo 4, pressupõe a categoria superior de “Sítio”, a partir da qual se desdobram outras subcategorias. De certo modo, o termo Sítio subentende a ideia de uma comunidade, proprietária do património e associada a um espaço geográfico circunscrito durante um período de tempo extenso. Como vimos no início deste capítulo, este conceito entra em conflito com o *ethos* Guarani de mobilidade. Nesse sentido, a equipa aplicou as normas

⁹⁸ Segundo o relatório do INRC (2006, 8, nota de rodapé 4), o NIT/UFRGS desenvolvia outros projetos na área da saúde (em colaboração com a FUNASA), nomeadamente na redução do consumo de bebidas alcoólicas; sustentabilidade, apoiando a EMATER (Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural) na construção de *opy* em diversas aldeias; participação em reuniões de lideranças indígenas com órgãos governamentais no âmbito do CEPI (Conselho Estadual dos Povos Indígenas).

do INRC com alguma flexibilidade ao determinar o Sítio como “Comunidade *Mbyá-Guarani* em São Miguel Arcanjo” e desdobrando este em “localidades” (subcategoria do INRC) que não se encontram necessariamente incluídas na delimitação geográfica do Sítio: São Miguel, RI de Inhacapetum (onde se localiza a Tekoa Koenju), Caaró (a 25 km de São Miguel), TI Salto do Jacuí (a 200 km de São Miguel), TI Lomba do Pinheiro (a 500 km de São Miguel, perto da capital de Estado, Porto Alegre), TI Capivari (a 560 km de São Miguel, perto da capital de Estado, Porto Alegre). Além disso, a denominação do sítio incluiu duas particularidades interessantes. Em primeiro lugar, a escolha de “*em* São Miguel” em vez de “*de*” indica que os Guarani estão no sítio, mas não pertencem à cidade, Estado ou país. Esta abordagem combate a possibilidade de apropriação e de “abrasileiramento” dos Mbya através das políticas públicas do patrimônio e modera o problema de essencializar e reificar o conceito de comunidade. Em segundo lugar, a equipa decidiu ressuscitar a antiga denominação da Missão Jesuítico-Guarani, *Reducción de San Miguel Arcanjel*, traduzindo-a para português, no sentido de sublinhar a continuidade de ocupação Guarani e a anterioridade em relação à vila atual. Por fim, devido à reorganização metodológica e do organograma do INRC, a equipa também reposicionou a categoria “lugar” acima das categorias “formas de expressão”, “edificações” e “saberes”. Nesse sentido, tentaram não essencializar a cultura ao descrever o traço cultural de um modo dependente do lugar onde foi observado e identificado pelos Mbya como relevante. Assim, a ideia de comunidade Mbya do INRC é construída através dos laços culturais e sociais que os Mbya estabelecem entre si num território extenso (não tendo sido possível estender, nesta altura, o INRC aos restantes países em que os Guarani vivem por se tratar de uma política estatal, neste caso, brasileira) e nas relações cosmológicas associadas às ruínas do antigo sítio de São Miguel. Como o relatório do INRC (2006, 11 e 12) explica:

A idéia de comunidade é vaga e pouco precisa para a antropologia, se não for detalhada em seus elementos empíricos, porque genericamente apenas identifica círculo de relações comuns entre pessoas que convivem num mesmo espaço, que pode variar do âmbito familiar ao aldeião, do rural ao periférico e ao urbano e até ao nacional. Essas diversas amplitudes se complementaram, mas é mais legítimo estabelecer que a comunidade é tanto mais efetiva quanto mais imediatas, diretas e contínuas são as relações estabelecidas no convívio entre os indivíduos que a constituem. Ao mesmo tempo, embora as relações humanas ocorram no espaço, não é o espaço que

as definem enquanto enlaces sociais. Por isso, não foi o Parque Arqueológico, nem a cidade, nem a Reserva Indígena ou mesmo a Aldeia Alvorecer (*Tekoá Koenju*) escolhidos como unidade central do “Sítio”, porque assim legitimaria outra vez a manutenção de uma concepção administrativa cartesiana e topológica ensimesmada, que elege a dimensão física da paisagem (reduzida pela geometria do espaço topográfico e ortográfico e orográfico e pela idéia de formações geológicas) como fundamento dos quais se desdobram diretrizes de ação sobre o Património Nacional em São Miguel. Disto se constata que tal concepção se faça reincidente a fixação sobre a materialidade dos “remanescentes físicos”, fixando-se em torno à ideia de monumento edificado.

De qualquer modo, é de salientar que as localidades escolhidas estão relacionadas com as relações políticas, de parentesco e de trabalho que a equipa e os seus aliados Mbya já possuíam. Este facto foi eventualmente detetado pelos funcionários do IPHAN que tentaram estender aquele universo durante os encontros que realizaram, convidando outros representantes Guarani e ONGs indígenas e indigenistas. O trabalho do VNA também permitiu aumentar a amplitude dos colaboradores Mbya apesar de, como veremos, estas relações terem suscitado conflitos internos. É ainda de realçar que, concomitantemente ao desenrolar do INRC, ocorreram diversos eventos em São Miguel e no Estado de Rio Grande do Sul organizados por Mbya e seus aliados com o intuito de desenvolver uma maior visibilidade étnica. Por exemplo, em 2005 e 2006, o CIMI e outras organizações católicas realizaram encontros naquela vila para assinalar os 250 anos da morte de Sepé Tiaraju (ver capítulo 5).

Após a conclusão conturbada da fase de Levantamento Preliminar, a segunda etapa (Identificação) sofreu um atraso de cinco meses devido a “contingências administrativo-financeiras”. Segundo o relatório do INRC, este hiato teve algumas consequências negativas, como problemas logísticos de infraestrutura e do calendário escolar dos pesquisadores, perda de alguns eventos Guarani, quebra na interação quotidiana e, acima de tudo, desmobilização dos interlocutores Mbya. Catafesto de Souza esteve menos presente devido a compromissos de ensino na UFRGS e Daniela Pires por causa das suas obrigações de aluna. Carlos Moraes e Adrian Campaña foram os dois elementos do NIT que passaram mais tempo na casa alugada em São Miguel. No final do ano, Mônica Arnt (2010) juntou-se à equipa para desenvolver um estudo específico em etnomusicologia, principalmente direccionado para o coral *jerojy*.

Em agosto de 2005, a equipa regressou a São Miguel e, devido aos conflitos em Tekoa Koenju, pediu a José Cirilo (*Kuaray Nheery*), cacique da Lomba do Pinheiro e considerado, por alguns, cacique-geral de Rio Grande do Sul, para os acompanhar e interceder junto da comunidade. Segundo a dissertação de Daniela Pires (2007, 123-132),⁹⁹ em que Cirilo foi “coorientador Mbya-Guarani”, este nasceu em 1974 na aldeia de Salto Tavaí, em Porto Leone (Província de Misiones, Argentina) e viveu aí até aos oito anos. Desde muito cedo tentou seguir o Mbya *reko*, prestando atenção aos ensinamentos dos mais velhos, irmão e mãe e evitando as influências negativas dos *jurua*, como as festas “brancas” com bebidas alcoólicas que ocorrem em diversas aldeias. Por outro lado, também aprendeu a lidar com os projetos organizados por ONGs e pelo Governo de Misiones dentro das terras indígenas. Quando se mudou para a Tekoá Txapy frequentou uma escola pública não indígena, mas desistiu ao fim de um mês devido ao racismo das outras crianças. Aos 14 anos, tornou-se cacique de Tekoa Sapucaí (Municipalidad de Hipólito Herigógine). Casou-se aos 15 anos e teve um filho que, contudo, morreu muito cedo, o que lhe causou muito sofrimento. “Andei um mês chorando e lembrando... Depois de um mês, saí para o mato novamente, foi aí que ouvi um canto (...) Esse canto era deus enviou a mim para acalmar a dor de ter perdido um filho. Esse canto enviado para mim é secreto – poraí mara’eÿ – canto sagrado!” (apud Pires 2007, 126). Ele e a sua família continuavam a lembrar a morte do filho e, por isso, adoeceram. Assim, decidiram abandonar aquele local e foram para o Brasil.

Deus mostrou o caminho para que nós ficássemos perto de Pará Guaçu. Primeiro passamos por Santa Rosa e ali ficamos no trevo. Todo mundo começou a aparecer; apareceu o branco. Então chegou a RBS [conglomerado de *media* brasileiro], eu não sabia falar português e eles queriam fazer entrevista perguntando-nos porque viemos, porque estávamos ali. Eu respondi em espanhol. (...) Dali nós fomos à Varzinha, moramos lá junto ao irmão de minha mãe. Moramos embaixo de lona durante oito meses: eu, minha esposa e minha mãe. Durante o primeiro mês que ali estávamos, fiquei quieto. Aí chegou o momento novamente de lembrar de meu filho... Então cantei o canto que Deus deixou para mim e recebi força, mais força... Ali eu vi o que eu teria que fazer. Dentro da mata fiz oração para pedir ajuda de Deus! Eu falei assim:

⁹⁹ Uma parte da história de vida que Pires relata advém de um relato de história de vida de José Cirilo, redigido com o apoio da antropóloga Luciane Ferreira.

- Meu Pai, porque estou sofrendo? Repeti três vezes estas palavras e então escutei as palavras de Deus:

- Meu filho, tu não estás sofrendo, estou te ensinando para que aprenda mais! Agora tu vais conhecer o que são as pessoas!

O que significa “conhecer as pessoas”? Significa que eu iria conhecer os brancos, ficar ligado a eles. Também significa que, daí em diante eu devo ir na frente do meu povo: os Mbyá-Guarani. (*apud* Pires 2007, 126)

Quando se mudou para a área de Porto Alegre, Cirilo começou a estabelecer contactos com diversos não indígenas (o antropólogo Ivori Garlet, Inácio Kunkel, a professora de história da PUC-RS, Dra. Maria Cristina dos Santos) e ONGs. Cirilo considerava que, apesar de existirem muitas organizações que estavam a trabalhar com indígenas, aquelas não estavam a atender às reais necessidades das comunidades Mbya e, nesse sentido, constituiu a Associação das Comunidades Indígenas Guarani (ACIG). “Fui abrindo o caminho, tirando o que não presta e limpando o caminho para o futuro de nossas crianças! Fiquei contente, agradecendo a Meu Pai Verdadeiro que sempre está me cuidando!” (*apud* Pires 2007, 127). Eventualmente, assentou na Lomba do Pinheiro, onde fundou a *Tekoá Anhetenguá* (Aldeia Verdadeira) e um coral de crianças que faz apresentações em Porto Alegre e outras localidades. Tendo em conta o trabalho político de mediação e visibilidade que Cirilo foi desenvolvendo, em 2003, ele foi indicado como *Mburuvixá Tenondé* Cacique-Geral no Rio Grande do Sul, na III Reunião dos Karaí, caciques e representantes Mbya-Guarani no Rio Grande do Sul, organizada por estes com o apoio institucional da FUNASA. É, contudo, importante frisar que esta categoria não existia anteriormente e não é encontrada em nenhum Estado do Brasil. Em conversa com Cirilo, perguntei-lhe como ele gostaria de ser mencionado na tese e ele reiterou este título que lhe foi atribuído. Por outro lado, durante este percurso, Cirilo colidiu com diversos organismos indigenistas (como o CIMI) e indígenas (como a Comissão de Terras Guarani). Segundo Moraes (2010, 46), ele não foi ao encontro de comemoração dos 250 anos da morte de Sepé Tiaraju e, na véspera, circulou um documento nalgumas aldeias a manifestar o repúdio por essa ausência. Em síntese, segundo Pires (2007, 130-32),

José Cirilo coloca-se como alguém que procura traduzir o holismo *Mbyá* para os termos burocráticos e científicos, no intuito de adequar o máximo possível as intervenções direcionadas aos *Mbyá*. (...) Diferencia-se de

grande parte das lideranças indígenas brasileiras, porque não luta pela igualdade e nem concorda com o discurso recorrente que diz que um dia os índios vão se tornar políticos e presidentes. Para ele, o objetivo é consolidar o reconhecimento da diferença cultural de seu povo, onde não existem escola, igreja, partidos políticos e saúde como categorias separadas do resto da vida; e ao mesmo tempo defender a igualdade no atendimento a seus direitos, mas diferenciados, específicos.

No primeiro semestre de 2005, Cirilo desenvolveu, em colaboração com outros caciques e *karai* e com o apoio de representantes do NIT/UFRGS, um projeto de revitalização cultural denominado *Jeguata Tape Porã* que foi traduzido por “Bela Caminhada da Tradição”, apesar de uma tradução mais literal poder ser “caminhando pelo belo caminho dos nossos antepassados”. O objetivo principal do projeto era promover a mobilização étnica através da revitalização cultural em todo o seu território cruzando escalas locais, regionais, interestaduais e internacionais, apesar de também podermos entrever alguns pontos de contacto com o projeto *jurua* do INRC. Alguns dos objetivos enumerados no documento são:

1. Diagnosticar a situação da mobilização étnica em torno da tradição nas comunidades Mbyá do Rio Grande do Sul.
2. Promover maior integração entre as comunidades Mbyá do Rio Grande do Sul, unindo-as mais objetivamente em torno das ações implicadas neste projeto;
3. Realizar reuniões periódicas de incentivo à tradição cultural Mbyá – as Ñemboaty Xondaro, reuniões gerais congregando todos os agentes Mbyá responsáveis pela organização da estrutura normativa tradicional dos tekoha (aldeia) Guarani;
4. Criar condições à realização de viagens para uma comitiva de agentes Mbyá Xondaro do Rio Grande do Sul para efetuarem visitas às comunidades de Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Espírito Santo, da Argentina, do Paraguai e do Uruguai
5. Promover a retomada das visitas interaldeãs, segundo a tradição original dos Mbyá, fazendo com que a comitiva de Xondaro se faça acompanhar por recursos alimentares destinados à realização da recepção festiva dos emissários Mbyá em cada aldeia. (*apud* Moraes 2010, 28 e 29)

Tendo em conta esta história de vida e a perspectiva política de mediação

cultural, mas assente na cosmologia Guarani, Cirilo acompanhou a equipa do INRC a São Miguel em agosto de 2005. No primeiro dia, Cirilo visitou a casa de passagem no Parque Arqueológico onde os Guarani se queixaram dos problemas de falta de condições, como ausência de canalização e instalação elétrica. À noite, assistiu ao Espetáculo de Som e Luz (ver capítulo 5) e pernitoou na Pousada das Missões. No dia seguinte, contou à equipa de antropólogos que tinha sonhado com Sepé Tiaraju e que isso era um sinal de *Nhanderu* que ele se devia envolver com o projeto do INRC. Segundo relato incluído no dossiê do INRC:

Desde os 12 anos tinha curiosidade a respeito do que havia acontecido em São Miguel com os Guarani no tempo dos jesuítas. Mas eu queria saber a verdade, o que realmente havia acontecido ali, como era a vida, o sofrimento do povo Guarani. Não queria ouvir a história contada nos livros. Passei a estudar em busca de uma resposta. Naquela noite, em São Miguel, depois de ter circulado pelas Ruínas e assistido ao Show de Som e Luz – que me chocou muito, não contive as lágrimas pensando no porque de somente os brancos estarem contando a História de Sepé e do povo Guarani – fui dormir com estas imagens na cabeça. Primeiramente, avistei somente um morro. Forçando o olhar vi a pessoa Guarani mesmo, vestindo apenas *tambeó* (tanga), eu queria apertar na mão dele. Ele falou: sou Sepé e eu estou vivo! Havia muitas pedras na subida do morro onde ele estava. Além das pedras a terra era muito escorregadia e ninguém podia tocar nele. Os mais velhos *Karai* já tinham dito que Sepé não estava morto, mas eu não acreditei. Quando sonhei acreditei na palavra dos mais velhos, inclusive da minha mãe. Este trabalho surgiu com a orientação do Sepé, com a verdade. E que mesmo com as dificuldades encontradas no caminho, conseguiremos avançar, passando por estas dificuldades e fazendo um bom trabalho, inclusive, realizando o *Nhemongarai* (ritual de nomeação). (INRC 2006, nd)

Em outubro de 2005, Cirilo regressou a S. Miguel com a equipa do INRC e passou três dias em Koenju. Quando o foram buscar, Floriano era outra vez cacique, originando ainda mais descontentamento entre a família do fundo da aldeia com quem a equipa estabelecia mais contacto (Moraes 2010, 42). De qualquer modo, esta viagem marcou a inclusão definitiva de Cirilo na equipa executora, tal como enunciado no relatório do INRC, em conjunto com Osvaldo Paredes e Floriano Romeu. Após várias tentativas, no verão de 2006, a equipa obteve maior abertura de Floriano para realizar o

seu trabalho e deslocar-se com liberdade pela aldeia. Contudo, continuaram a existir tensões internas que afetavam o trabalho do INRC e, nesta altura, Osvaldo Paredes e outros Mbya abandonaram a aldeia ao mesmo tempo que chegavam mais Guarani, principalmente da família de Floriano.

Entretanto, a equipa começou a preparar a organização do “I Encontro Povos Indígenas e o Patrimônio: os Mbyá-Guarani e as Missões”, que tinha como objetivo formal selecionar as referências culturais especificadas na Fase de Identificação do INRC para serem estudadas em maior profundidade na última etapa do processo, a de Documentação. Durante a preparação do encontro, Cirilo traduziu este como “*Nhemboaty Mbyá Kurey Tava Miri py* São Miguel Arcanjo”. Este momento foi a primeira vez que a equipa descobriu que as Missões possuíam um nome em Guarani: *Tava Miri*. Etimologicamente, *tava* advém de pedra (*ita*) e pessoa (*ava*) e pode ser traduzida como “casa de pedra” ou “aldeia de pedra”. *Miri* significa perfeito e celestial, tal como em *Nhanderu Miri*, aqueles que chegaram à Terra sem Males. Esta perspectiva sobre as Missões tinha sido transmitida a Cirilo pela sua mãe e *kunha karai* Ana Pires, e pelo irmão e conselheiro *karai* Augustinho Duarte, da *Tekoa Yryapu*. De qualquer modo, Cirilo considerava importante realizar o encontro para ouvir as vozes dos restantes *karai*.

Cirilo requisitou recursos para “viagens de mobilização” às aldeias para realizar o convite pessoalmente, incluindo não só as lideranças e *karai*, mas também jovens, mulheres, velhos e crianças. Segundo Moraes (2010, 59), nestas visitas, o cacique-geral Floriano já “(...) ressaltava a importância do trabalho de aproximação com a *Tava Miri* (...)”. Por outro lado, Beatriz Freire, do IPHAN, admitiu que tiveram dificuldade em contactar as restantes aldeias, nomeadamente aquelas que não possuíam ligação ou não eram aliadas de Cirilo. Uma vez que, nessa altura, o IPHAN-RS ainda não possuía uma relação com o CTI e a Comissão Guarani Yvyrupa (CGY), a equipa do Instituto recorreu à internet para procurar associações Guarani. Através desta estratégia, conheceram Marcus Tupã, da aldeia *Krukutu*, em São Paulo, que coordenava a Associação Guarani *Nhe' E Porã*¹⁰⁰, responsável, entre outras incumbências, pelo agendamento de visitas de não indígenas à comunidade. Beatriz Freire convidou-o para participar no encontro e realizar uma apresentação sobre o trabalho turístico

¹⁰⁰ Página da Associação Guarani Nhe'e Porã: <https://www.facebook.com/Associa%C3%A7%C3%A3o-Guarani-Nhe-E-Por%C3%A3-271032522949823/>, consultado a 21 de junho de 2018.

desenvolvido pela associação. Como narrou Beatriz Freire:

Eles falam lá no *site* da associação “assim é melhor porque a comunidade se prepara para receber esses visitantes” e tal. Eu achei isso o máximo, liguei, falei com o Marcus Tupã, expliquei o que é que a gente estava fazendo aqui e perguntei se ele não queria vir para apresentar. (...) Então o Marcus Tupã veio e ele também ficou muito feliz de ser convidado porque ele... O avô dele falava, e o pai, falavam muito das Missões, mas ele não conhecia. Então, quando ele chegou ali, quando chegou em São Miguel... Com a malinha dele, eu disse: “- Você está cansado, quer ir para o hotel? - Quero ir não. Quero ir na ruína. Quero ir na ruína.” E aí ele falou que eles viam muito o filme *A Missão*, lá do... *A Missão*, do francês [Roland Joffé]. É. Eu acho que o filme é ruim, né? Eles se emocionam fortemente com aquele filme. Aí eu visitei o sítio com ele, foi supercomovente, assim. Ele ficou muito emocionado. A seguir eu perguntei “como é que você está vendo? Como você se sente?” Ele disse: “Muito alegre e muito triste porque muitos parentes morreram, muitos, muita violência aqui. Mas estou muito feliz de estar aqui, porque o meu pai passou por aqui e falava muito daqui. O meu avô falava muito daqui.” (Entrevista a Beatriz Muniz Freire, 26 de fevereiro de 2016)

O encontro teve início num domingo, a 3 de dezembro de 2006, e decorreu até dia 7. A ideia inicial era pernoitar na Tekoa Koenju, mas os visitantes optaram por se instalar perto das ruínas, recorrendo ao terreno em redor da casa de passagem. Durante os dias 4 e 5, os Mbya visitaram a Tekoa Koenju e debaterem entre si diversos temas. Segundo vários testemunhos, a presença dos Guarani nas ruínas foi bastante impactante para estes. Os dias 6 e 7 foram dedicados ao debate com as organizações não indígenas envolvidas, especialmente o IPHAN.

Durante este encontro, vários representantes indígenas exigiram que o trabalho desenvolvido pelo IPHAN incluísse todos os Mbya dos vários Estados e países. Segundo entrevista a Beatriz Freire: “Eu não esqueço isso, tem falas guarani dizendo: ‘Vocês querem trabalhar com Guarani? Então tem que ser com todo o mundo.’”¹⁰¹ Ademais, os representantes solicitaram que o IPHAN contactasse as entidades responsáveis pela gestão das ruínas das Missões nos outros países no sentido de estas

¹⁰¹ Entrevista a Beatriz Muniz Freire, 26 de fevereiro de 2016.

permitirem o acesso e venda de artesanato no interior, como acontece em São Miguel. No final do encontro, Floriano Romeu foi mais uma vez substituído por Nicanor Benitez enquanto cacique de Koenju.

O relatório do INRC (2006, 27) termina com uma crítica aos Livros de Registro, advertindo que, especialmente tendo em conta a diferença radical dos Guarani, aqueles

(...) não podem se converter em fórmulas fechadas, arbitrando quais aspetos pontuais, quais detalhes são mais essenciais e quais não o são, apresentando uma legitimidade oficial, federal, sobre a suposta originalidade e integralidade de uma manifestação cultural tomada objeto de salvaguarda.

Tendo em conta esta crítica, o relatório propõe três elementos *sui generis* a serem patrimonializados: 1) a “dimensão do mistério”; 2) “acesso às áreas de mata”; 3) “reconhecer oficialmente o direito de exercício da ‘territorialidade livre’” (INRC 2006, 27). O primeiro elemento refere-se aos limites conscientes de comunicação que a equipa experienciou no terreno, incluindo a não divulgação de aspetos da sua cultura e a proibição de registo áudio e/ou visual ou mesmo de assistir a certos eventos (por exemplo, *nheemongarai*). Esta questão não está só relacionada com o INRC, mas também com a relação histórica e quotidiana com a sociedade colonial e, principalmente, com antropólogos. O problema coloca-se a pelo menos três níveis. Em primeiro lugar, existem determinados elementos xamânicos, como os cantos sagrados recebidos de *Nhanderu*, que os Mbya consideram perigoso gravar e divulgar para os *jurua* (como também vimos com os Wajãpi nos capítulos 2 e 4). Estas fronteiras são contudo fluidas, constantemente em negociação e mudam de aldeia para aldeia ou mesmo de Mbya para Mbya. Por exemplo, em Rio Grande do Sul e Argentina é proibido filmar dentro da casa de reza (*opy*) enquanto em São Paulo e Rio de Janeiro é permitido. Apesar da importância desta questão, Beatriz Freire realça que o INRC e o processo de patrimonialização pressupõem o respeito pelos limites que a comunidade decida impor. Porém, em entrevista, Catafesto de Souza foi mais explícito e explicou que esta proposta está associada a uma ideia de

[a]nti-patrimonialização. Quer dizer, a dimensão do mistério deve ser o que o Estado brasileiro tem de resguardar como importância do património imaterial Mbya-Guarani. Para frear qualquer tentativa que venha no futuro de fazer com que... ‘Não, então vamos lá pegar o inventário. Obrigar eles a falar coisas (...)’. (Entrevista a Catafesto de Souza, 4 de abril de 2016)

No contexto do INRC, Cirilo foi o elemento mais conservador ou, pelo menos, aquele que deu voz aos Guarani mais preocupados com a difusão do conhecimento xamânico.

Em segundo lugar, esta fronteira também é política e étnica. Certos elementos, como Cirilo, consideram que os Mbya devem primeiro discutir entre eles e, depois de chegarem a um consenso, transmitirem as suas opiniões e reivindicações aos *jurua*. Por exemplo, os encontros mencionados acima foram constituídos por rodas de conversa dos Mbya nos primeiros dois dias e discussão com os órgãos estatais nos dias seguintes. Esta abordagem permite, por um lado, construir uma coesão étnica e, por outro, evita a exploração, por elementos exteriores, de divergências e fraturas dentro do grupo. Porém, esta conduta também favorece os Mbya que são interlocutores privilegiados com a sociedade colonial. O caso mais negativo neste caso foi o cacique Floriano Romeu, mas o próprio Cirilo, mesmo com as melhores intenções, acaba por privilegiar temas e políticas que não são necessariamente consensuais entre os Mbya. Nesse sentido, existem sempre outros representantes que emergem para darem voz a diferentes perspectivas e relações políticas, como, por exemplo, o realizador Ariel Kuaray Ortega. Além disso, os representantes que estabelecem a comunicação com a sociedade colonial costumam ter relações privilegiadas com determinadas pessoas, órgãos governamentais e ONGs. Como vimos, Cirilo possuía uma conexão preferencial com o antropólogo Catafesto de Souza, mas hostilizava o CIMI. Outros Mbya, como Maurício Karaí Gonçalves, estabeleceram relações de mútuo apoio com o CIMI e o CTI. Por sua vez, os diversos atores não indígenas possuem relações de apoio, discordância e concorrência entre si. Neste caso, é nítido que Catafesto de Souza é bastante crítico do CIMI, desde pelo menos o período na década de 1990 em que esta ONG criticou a sua proposta de compra de terras indígenas pelo Governo federal. Em suma, como vários autores (Clastres 2013 [1974]; Pissolato 2007) defendem, o poder Guarani é intrinsecamente polvilhado de diversos focos (líder político, líder espiritual, famílias extensas, etc.) e a sociedade colonial deve deixar de procurar um líder representante de um todo e abrir-se à multiplicidade de vozes e representantes Guarani. De qualquer modo, estas fronteiras não são estabelecidas numa perspectiva puramente política, instrumentalista e étnica (como proposto por Barth [1979]), mas assentam na cultura do povo. Tanto Cirilo como Ariel ou Maurício defendem as suas políticas a partir de visões e interpretações cosmológicas. Por fim, é importante sublinhar que o trabalho de liderança política é um

fardo pesado porque inclui diversos contactos com os *jurua*, visitas a cidades longe do mato e preocupações constantes que afastam o Mbya do bom viver Guarani e do belo caminho da “perfeição” (*aguyje*).

Em terceiro lugar, existe um cansaço em relação ao trabalho dos antropólogos nas aldeias Mbya. Por exemplo, Ariel queixa-se que os antropólogos aparecem nas aldeias, tornam-se seus amigos, vão-se embora para longe onde ganham imenso dinheiro com o conhecimento dos Mbya e nunca mais os visitam. Ele chegou a criticar o uso da palavra “informante” por considerar que o termo desqualifica a relação de amizade estabelecida e instaura um ambiente de guerra de informação: “Ele era meu amigo e depois escreveu que eu era um informante!” Denise Wolf, que trabalha com os Mbya há 15 anos na área do ambiente, também me contou que, atualmente, durante a delimitação de projetos, os Guarani estão a pedir para não se contratarem antropólogos porque eles só importunam com perguntas e não trazem qualquer retorno para a comunidade. Esta situação é exacerbada pelo excesso de antropólogos nas aldeias, especialmente em projetos curtos de ONGs e órgãos governamentais e em trabalhos de licenciatura ou mestrado. Por exemplo, durante a minha estadia em Koenju, estiveram presentes mais dois antropólogos e, pouco depois da minha partida, chegou mais um pesquisador.

O segundo elemento que o relatório do INRC propôs patrimonializar – “acesso às áreas de mata” – assenta na ideia que estas áreas possuem os elementos ecológicos e cosmológicos essenciais ao modo de vida Guarani que, contudo, não são úteis para os *jurua*. A equipa delineou esta proposta tendo em conta que estes lugares são escassos no Rio Grande do Sul e se encontram dispersos sem continuidade, mas também argumentando que o seu verdadeiro dono é Nhanderu que criou estes espaços para os Mbya. Esta proposta advém de uma situação em São Miguel em que o proprietário já concedia este acesso de forma espontânea e não oficial para os Guarani coletarem cipó *guembe*, taquara e *ei* (mel nativo) (Moraes 2010, 58).

Por fim, a equipa propôs patrimonializar a “territorialidade livre” dos Guarani. Como vimos no início deste capítulo, a mobilidade e multilocalidade fazem parte da cultura Guarani e são um dos focos de maior tensão com a sociedade colonial. Este povo não reconhece as fronteiras entre os Estados que cortam o seu modo de viver o espaço. Os Mbya de Koenju visitam frequentemente os seus parentes na Argentina e têm de passar a fronteira com todos os requisitos burocráticos necessários, apesar de

alguns me terem contado que certos guardas são bastante tolerantes e compreensivos com eles. Mesmo assim, caso não possuam os papéis necessários, têm de recorrer a passadores que os transportam em pequenos barcos. O único momento de tensão que vivi em Koenju aconteceu quando eu perguntei a Ariel e à sua família se já tinham decidido se iam à Argentina nos dias seguintes. Eles estavam a tratar de uma questão da televisão, mas, naquele momento, viraram-se de imediato para mim com um olhar de ódio e fúria que, apesar de momentâneo, eu nunca tinha visto e não voltaria a ver. Depois Ariel explicou-me que eles não dizem Argentina, mas “ir para o outro lado do rio” (“*ovaire*”).

Em suma, o relatório do INRC (2006, 26) defende que “[e]les precisam sim de salvaguarda para as condições básicas ao exercício de sua autodeterminação étnica, sem que o Estado interfira sobre os assuntos que lhe são exclusivos”. Nesse sentido, assemelha-se à experiência que a antropóloga Marcela Stockler Coelho de Souza teve no Parque Indígena do Xingu, com os Kĩsêdjê. Após aquela fazer uma apresentação sobre as principais políticas públicas e privadas relacionadas com o património imaterial (incluindo IPHAN, Pontos de Cultura do MinC, editais da Petrobrás, etc.), um representante indígena respondeu “pensativa e sobriamente”: “(...) eu só queria que parassem de desmatar a terra e poluir o rio. Da nossa cultura a gente mesmo pode cuidar.” (Coelho de Souza 2010, 98) De qualquer modo, as propostas da equipa do INRC foram interpretadas pelo IPHAN principalmente como críticas dos antropólogos ao conceito e políticas de património e não como propostas oriundas da comunidade Mbya.

6.4. A expansão do INRC

Entretanto, o IPHAN-RS procurou atender ao pedido dos Mbya de estender o INRC às restantes aldeias. Para tal, aquele recorreu ao Centro Regional para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da América Latina (CRESPIAL), uma instituição autónoma de carácter internacional, fundada em 2006 e apoiada pela UNESCO enquanto “centro de categoria 2”. Os países membros são Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Guatemala, México, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela. A sua principal missão é apoiar atividades de salvaguarda do Património Cultural Imaterial na América Latina que sejam

transnacionais.

Na primeira reunião do CRESPIAL, em 2006, o Brasil apresentou a proposta de um programa transfronteiriço de inventário com os Guarani em que este país poderia fornecer a metodologia já desenvolvida. Em 2007, decorreu um encontro do CRESPIAL relativo a este tema em São Miguel das Missões que estabeleceu diretrizes e recomendações para um projeto regional de valorização da cultura Guarani. Estas foram aprovadas na segunda reunião do Conselho de Administração, realizada no Equador em novembro de 2007, à qual se seguiram outros encontros específicos. Este processo produziu duas recomendações importantes por parte dos Estados participantes: “Crear mecanismos que favorezcan la transitabilidad de las Comunidades de la Nación Guarani” e “Llevar a cabo acciones para salvaguardar las rutas y lugares sagrados del territorio guaraní, fundamentales para su identidad”.¹⁰² O projeto durou até 2011 e, segundo o sítio do Centro,¹⁰³ originou diversas mediadas de salvaguarda que, contudo, não são identificadas.

Paralelamente, a Superintendente do IPHAN-RS, Ana Meira, participou num congresso em Madrid organizado pelo Instituto Andaluz em que teve oportunidade de conhecer a ação da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID). Meira apresentou o trabalho que estavam a desenvolver com os Mbya-Guarani e o AECID ficou impressionado, pelo que ofereceu uma quantia elevada para apoiar este projeto. Segundo a Superintendente, eles também pareciam ter um sentimento de culpa em relação aos Guarani. De regresso ao Brasil, o IPHAN-RS reuniu a equipa do INRC e algumas lideranças Mbya no sentido de propor a utilização desta quantia para financiar a parcela brasileira do projeto do CRESPIAL de expansão do INRC a outras aldeias como os Guarani tinham reivindicado. Os antropólogos ficaram entusiasmados com a proposta, mas um dos representantes Guarani manifestou-se contra porque o dinheiro vinha de Espanha, país que tinha feito muito mal aos seus irmãos. Contudo, após o regresso à aldeia e passado algum tempo, os representantes Mbya acabaram por aceitar o apoio. Segundo Meira, os antropólogos convenceram os Guarani com o argumento de que a verba tinha sido obtida através do Instituto Andaluz

¹⁰² http://www.crespial.org/public_files/files/Informe-Proyecto-Guarani.pdf, consultado a 21 de junho de 2018.

¹⁰³ <http://www.crespial.org/pt/Proyectos/index/0003/inventario-del-universo-cultural-guarani>, consultado a 21 de junho de 2018.

que faz parte de uma região administrativa que, tal como o País Basco e a Catalunha, possui divergências com o Governo central.

Assim, a partir de uma parceria entre o IPHAN e o AECID, a parcela brasileira do projeto do CRESPIAL, denominada “Valorização do Mundo Cultural Guarani Mbya”, foi iniciada. O CTI, que desde a sua fundação possui um programa de apoio aos Guarani,¹⁰⁴ foi responsável pelo desenvolvimento da primeira etapa do INRC (2009 a 2011) nos Estados de Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Contaram com o apoio da Comissão Guarani Yvyrupa (CGY), que ajudaram a fundar e ainda apoiam. A nível do CTI, o INRC foi supervisionado por Maria Inês Ladeira, Daniel Pierri, Eliza Castilla e Adriana Queiroz Testa

O projeto foi estruturado em três eixos: conhecimento; salvaguarda; e promoção e divulgação. As ações de conhecimento referem-se a reuniões entre instituições, representantes Guarani e comunidade Mbya no sentido de apresentar e discutir o projeto¹⁰⁵ e outras ações da primeira fase do INRC, como levantamento bibliográfico exaustivo. As ações de salvaguarda incluíram a organização de encontros de representantes das aldeias, oficinas para “o fortalecimento e transmissão de técnicas e práticas artesanais guarani de uso doméstico, ritual e comercial” (CTI 2011, 8), apoio à realização do *nheemongarai* nas Aldeias Koenju, Anhetengua, Tekoa Porã e Yryapu (RS), construção de *opy* e cultivo e intercâmbio de espécies vegetais. As ações de promoção e divulgação envolveram a produção de manuais para visitas de turistas e estudantes *jurua* às aldeias, a realização do DVD *Orereko Mbaraeterã* com filmagens das atividades de salvaguarda, e a gravação de outros conteúdos em DVD para uso exclusivo das aldeias Guarani (CTI 2011, 8 e 9).¹⁰⁶ Tal como o dossiê do INRC em São Miguel, o relatório defende que

¹⁰⁴ “O CTI, desde sua fundação, atua junto ao povo Guarani tendo como principais eixos o reconhecimento de seus direitos territoriais e humanos, o fortalecimento de suas formas de organização e mobilização e a valorização das práticas e conhecimentos tradicionais das comunidades guarani.” *apud* <https://trabalhoindigenista.org.br/programa/programaguarani/>, consultado a 21 de junho de 2018.

¹⁰⁵ Contudo, o relatório do CTI (2011, 12) adverte que “[n]os estados do Paraná e Santa Catarina, embora o CTI tenha fornecido contatos e se disposto a articular as Superintendências Regionais com as lideranças Guarani nesses estados, as reuniões não ocorreram por questões internas ao IPHAN e essas Superintendências”.

¹⁰⁶ A supervisão do trabalho com vídeo foi realizada por Lucas Keese, do CTI. Os principais colaboradores cineastas Mbya foram Ariel Ortega (Koenju); Ralph Ortega (Tekoa Porã); Leonardo Ortega (Tekoa Porã); Gustavo Ortega (Tekoa Porã); Alexandre Ferreira (Peguaoty); Monica Mindua Vitorino (Krukutu); Maurilio Martins dos Santos (Krukutu); Claudio Fernandes (Tenonde Porã); Jorge Morinico (Anhetengua); Maurício Morinico (Anhetengua); e Roberto Fernandes (Tenonde Porã).

(...) essas ações de salvaguarda foram importantíssimas para o amadurecimento da discussão interna dos próprios Guarani a respeito das potencialidades do projeto, e serviram como um processo de experimentação, sem o qual dificilmente os Guarani poderiam reconhecer a importância do inventário. (CTI 2011, 27)

O relatório (11-23 e 43) inclui algumas preocupações dos Mbya com o projeto que também encontram paralelo com o INRC em São Miguel. Em primeiro lugar, aquele destaca que uma das reivindicações centrais dos Guarani é uma política de livre-trânsito dentro do seu território tradicional que foi segmentado por fronteiras estatais que eles não reconhecem. Além disso, os Guarani envolvidos também se mostraram surpresos e apreensivos pelo facto de o Estado só se interessar agora em compreender e divulgar a sua cultura e consideraram importante que o INRC não se transforme em apenas mais um projeto sem retorno relevante para o seu povo. A este nível, Marcos Tupã, do CGY, salientou que as pessoas e comunidades têm o direito de optar por não participar no Inventário e que este devia abandonar a hierarquia entre pesquisador não indígena e os Mbya enquanto objeto de estudo, envolvendo todos os participantes ativamente. Em termos de divulgação, os Guarani expressaram preocupação em falar sobre aspetos que têm sido preservados como segredo e propuseram que os mais velhos deviam fazer esta mediação. Nesse sentido, segundo o CTI, o projeto significa “(...) um deslocamento nas estratégias de resistência cultural praticadas pelos Guarani” (26), e exige que se respeite “(...) o tempo de discussão e experimentação dos Guarani no âmbito das políticas de patrimônio e salvaguarda” (27). Por outro lado, Marcos Tupã sublinhou que o resultado do projeto não devia ser utilizado para comércio ou enriquecimento de qualquer das partes. Por fim, o CTI também criticou a sistematização e superficialidade das fichas do INRC.

Após a primeira etapa do INRC, e tendo em conta as críticas supramencionadas e a participação da ONG Guarani CGY, o CTI propôs a formação de pesquisadores indígenas. O IPHAN acolheu a ideia com agrado, nomeadamente tendo em conta a experiência positiva com a formação de realizadores Mbya pelo VNA, e sugeriu a escolha de um “bem cultural”.¹⁰⁷ Segundo dois dos formadores não indígenas, Joana Cabral de Oliveira e Lucas Keese dos Santos (2014, 115),

¹⁰⁷ Projeto “Pesquisadores Guarani no Processo de Transmissão de Saberes e Preservação do Patrimônio Cultural Guarani.”

[a] formação teve como objetivo principal discutir e refletir conjuntamente sobre as possibilidades de apropriação, por parte desses jovens Mbya, do instrumental de pesquisa como uma ação política de produzir para o Estado, especificamente; e, para os brancos, de um modo geral, um discurso sobre eles próprios. Nesse processo, foi fundamental trazer à tona a questão da multiplicidade de formas de conhecer, tendo como foco, de um lado, os modos apropriados de aprender dos Guarani e, de outro, as técnicas de pesquisa antropológica e as regras e concepções do conhecimento científico a ela subjacentes.

O tema escolhido pelos Guarani foi o *xondaro* – uma forma de dança e de luta associada à espiritualidade Guarani (ver capítulo 8).¹⁰⁸ A pesquisa durou um ano nas aldeias em que os pesquisadores vivem (Tenonde Porã, Krukutu, Silveira, Jaraguá e Peguaoty, em São Paulo) e, pontualmente, em Koenju (RS) e Mboapy Pindo (ES). Além dos pesquisadores jovens, o projeto também contou com a presença de um *xeramoĩ* (avô-conhecedor) e exímio *xondaro*, Pedro Vicente, e a mediação de Marcos Tupã. O sucesso desta iniciativa levou à produção de um documento mais geral sobre o mundo Mbya, *Guata Porã, O Belo Caminhar*, mencionado no início deste capítulo.

O relatório de 2014 do programa do CRESPIAL, entretanto redenominado “Projeto Multinacional Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial das Comunidades da Nação Guarani”, menciona que não foram apresentadas candidaturas válidas para as fases seguintes do INRC. O mesmo documento enuncia que a organização recebeu “(...) respostas críticas e negativas em função do escopo de trabalho proposto, em relação ao tempo de realização pretendido e ao valor de prolabore ofertado” (IPHAN 2014, 3). Os relatórios disponíveis até agora dos outros países envolvidos no projeto limitam-se a levantamentos e sistematizações bibliográficas da história e cultura Guarani e, aparentemente, não incluíram trabalho de campo.¹⁰⁹

Entretanto, num processo paralelo ao CRESPIAL, em maio de 2015, as Missões Jesuítico-Guaranis, Moxos e Chiquitos foram declaradas Patrimônio Cultural do

¹⁰⁸ Segundo o livro produzido, “[o] *xondaro* não é só uma palavra, mas abrange todo o conhecimento da dança e como esta se relaciona com o cotidiano da vida do guarani, além de estar relacionada com espiritualidade (*nhanderu kuery*), pois essa é uma das formas que temos de estar em contato com *nhanderu kuery*” (CTI 2013, 14).

¹⁰⁹ <http://www.crespial.org/es/Proyectos/index/0003/inventario-del-universo-cultural-guarani>, consultado a 21 de junho de 2018.

Mercosul (PCM).¹¹⁰ Esta categoria foi criada em 2012 como parte do Mercosul Cultural e tem por objetivo fortalecer a cooperação e a integração dos países através da identificação, conservação e promoção de património que seja partilhado por mais de um dos países.¹¹¹ Além do bem cultural supramencionado, o PCM inclui a Ponte Internacional Barão de Mauá (Brasil e Uruguai) e *La Payada* (Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai), uma arte poética e musical. Como é possível constatar através desta seleção e do decreto que regula o PCM¹¹², a categoria inclui o património material e/ou imaterial. Em relação às Missões Jesuítico-Guarani reconhecidas pelo Mercosul, o sítio do IPHAN¹¹³ centra-se na história ocidental e/ou jesuítica, não fazendo qualquer menção à relevância das Missões para os Guarani atuais. Assim, o sítio de internet sublinha

(...) [a] importância destes bens no cenário cultural dos países da América Latina. O reconhecimento busca preservar valores etnográficos, históricos, paisagísticos, urbanísticos, arquitetônicos, artísticos e arqueológicos. As Missões formam um bem patrimonial único, com elementos fortemente vinculados entre si, onde cada parte tem a sua singularidade que ajuda na compreensão e apreciação de todo o conjunto missioneiro.¹¹⁴

6.5. O processo de registo do bem cultural *Tava*

Como supramencionado, em setembro de 2007, o IPHAN, em parceria com o CRESPIAL, organizou em São Miguel o “Encontro Internacional Valorização do Mundo Cultural Guarani” com o objetivo de responder à demanda dos Guarani de expandir o INRC a outros Estados do Brasil e países. O evento contou com a

¹¹⁰ Mercosul refere-se ao Mercado Comum do Sul, uma organização intergovernamental fundada em 1991 que inclui Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai e Venezuela (atualmente, suspensa). A Bolívia aguarda trâmites burocráticos para se tornar membro de pleno direito. As línguas oficiais são o português, espanhol e guarani (proposta pelo Paraguai mas ainda pouco adotada institucionalmente). No início, o Mercosul era principalmente uma união aduaneira dentro da qual há um regime de livre comércio e uma política comercial comum, mas a sua área de atuação tem vindo a expandir-se.

¹¹¹ A “Carta de Mar del Plata sobre Patrimônio Intangível”, resultante das Primeiras Jornadas do Mercosul sobre Patrimônio Intangível, realizadas na Argentina em 1997, já advogava a integração dos países do Mercosul na sua pluralidade cultural como prioridade central da organização e propunha a sua identificação, conservação e promoção.

¹¹² <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Decis%C3%A3o%20MERCOSUL.pdf>, consultado a 21 de junho de 2018.

¹¹³ O sítio de internet do IPHAN ainda não inclui as atas desta reunião.

¹¹⁴ <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1127/>, consultado a 13 de janeiro de 2017.

participação de representantes Mbya e de órgãos oficiais e envolveu a discussão de diversos temas relativos à cultura deste povo. Concomitantemente, o IPHAN almejava que neste encontro fosse proposto pelos Guarani um bem cultural para ser registado enquanto Património Cultural Imaterial. Essa fase do evento foi tensa e originou discussão entre as partes envolvidas, nomeadamente o Instituto, José Cirilo e a equipa do INRC. No final, os Mbya mais velhos intervieram com a sua “fala mansa” (Pissolato 2007) e a reunião culminou com o pedido de registo das ruínas assinado por um representante Guarani do Paraguai e 12 representantes de comunidades de seis Estados brasileiros (Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo).

De qualquer modo, não é claro o modo como a *tava* foi selecionada enquanto elemento a ser registado. Tendo em conta conversas anteriores com os Guarani, o IPHAN-RS pensava que o ritual *nheemongarai* seria a opção privilegiada. É importante referir que, apesar da realização deste evento ser fundamental para o bom viver Guarani que se encontra ameaçado pela situação colonial (dificuldades em cultivar o milho verdadeiro, transportar pajés, etc.), ele envolve a comunicação do *karai* com *Nhanderu* e, provavelmente, nunca foi intenção dos indígenas expor este processo aos *jurua* (que, normalmente, não podem sequer estar presentes). Por outro lado, certos atores consideram que o IPHAN pressionou os Mbya a escolherem os remanescentes, enquanto outros argumentam que foi a equipa do INRC que sugeriu esta ideia no sentido de afirmar os direitos territoriais daquele povo. De facto, como vimos, as ruínas foram sempre um ponto de trabalho, mas também de tensão, durante o INRC. Nesse sentido, José Cirilo considera que a escolha decorreu dos encontros que foram realizados nas ruínas. Como ele explica:

Aí, no momento que a gente pensa só surgiu esse pensamento. Aonde vai ser a reunião? Então, nós pensámos “será que não é bom dentro do sítio?”. Então, essa ideia que foi. E ali que começaram a trazer essa memória toda. Que a gente para lembrar. Então, o que é que a gente tem direito ali. Que muitas vezes os Guarani têm... Respeitam muito os brancos, né? E aí começaram as lideranças a falar: “Não, temos direito.” Então, quer dizer, essa ruína tem que ser reconhecida para nós. Até muita liderança... Foi discutido, né? “Não, vamos tirar isso aí. Vamos ficar, vamos criar um *tekoa* aqui.” Todo o mundo fala “sim, não”. Quem, quem... ideia ajudar... Porque o IPHAN também está ali, né? Aí começaram do IPHAN a falar para mim que

eu tinha que, eu tinha que... Para ficar bem para os dois lados, para os Guarani e para o IPHAN (...) Começaram a falar para mim que eu tinha que falar para os Guarani: “Tem que começar devagar.” Então, começamos assim. Então, está. Então, vamos ser aqui... internacionalmente para reconhecer tem que botar no papel, né? Porque para o branco tem que botar no papel. Infelizmente, se a gente não colocar no papel, não adianta. (Entrevista em português a José Cirilo Morinico, 7 de abril de 2016)

Como vimos, as visitas dos Guarani às ruínas são anteriores ao processo de INRC. Contudo, como também foi analisado, a presença dos Guarani no Parque Arqueológico foi sempre um tema central e tenso durante o levantamento de referências culturais, acabando por se transformar num foco em que as principais causas Guarani se cruzam: a violência colonial exercida no passado e no presente; a expulsão do seu território e a quase ausência de processos de demarcação de terras; o racismo e, por outro lado, o romantismo e a apropriação colonial da sua imagem e história (por exemplo, Sepé Tiaraju); mas também a importância de viver onde os seus antepassados moraram em busca de *aguyje*. Este foco, desenvolvido através de encontros, palestras, entrevistas e até conflitos, propiciou a identificação das ruínas como síntese, não de uma cultura, mas de uma situação colonial passada e presente compreendida através da cosmologia Guarani. Assim, tal como a patrimonialização da arte *kusiwa*, dos Wajãpi, e as pinturas *kene*, dos Huni Kuin (ver capítulo 4), a proposta de patrimonialização da *Tava* parece surgir como a utilização de um instrumentos dos *jurua* para lutar contra o problema colonial e cosmológico da apropriação por estes de um elemento central do modo de viver e devir Mbya.

Em dezembro de 2007, o IPHAN apoiou o “II Encontro Povos Indígenas e o Patrimônio: os Mbyá-Guarani e as Missões” (“II *Nhemboaty Mbyá kuery py Tava Miri São Miguel*”) que se realizou em moldes semelhantes ao anterior com dois dias dedicados a conversas entre Mbya-Guarani e dois dias para o diálogo com os órgãos oficiais. A primeira oficina do VNA já tinha ocorrido (ver capítulo 7) e dois dos realizadores formados filmaram as rodas de conversa e outras atividades. Além disso, dois autocarros levaram alguns Guarani ao Santuário do Caaró (ver capítulo 6) o que, segundo diversos testemunhos, produziu um impacto elevado nestes e levou à decisão de organizar o próximo encontro (que não se realizou) naquele espaço. Por fim, a questão da demarcação das terras continuou a ser um elemento central do debate e, no último dia, os Guarani conseguiram assegurar a presença, à última da hora, de um

funcionário da FUNAI que foi pressionado para agilizar o processo.

No seguimento do pedido de registo, o IPHAN iniciou o processo de pesquisa no sentido de desenvolver o dossiê de candidatura. Devido a diversos fatores, o organismo estatal optou por, desta vez, contratar a ONG IECAM em vez da Fundação de Apoio à UFRGS, que, por sua vez, estabeleceu contactos com a equipa de Catafesto de Souza. Após um ano de trabalho, a equipa regressou com mais alguns “fragmentos míticos” relativos à *Tava*, mas o IPHAN, que entretanto tinha finalmente contratado um licenciado em Ciências Sociais, Marcus Vinicius Benedeti, não se mostrou satisfeito com a exiguidade, dispersão e não enquadramento teórico e cosmológico dos testemunhos recolhidos. Como explica Beatriz Muniz Freire:

(...) todo o trabalho de patrimonialização é um trabalho de convencimento. Você tem que convencer aquele Conselho Consultivo de que aquele bem cultural de facto é muito representativo, ele merece ser patrimonializado, ele merece ser chamado de ‘património cultural’, material ou imaterial. (Entrevista a Beatriz Muniz Freire, 26 de fevereiro de 2016)

De qualquer modo, em 2007, com o apoio do IPHAN, a equipa de Catafesto de Souza e José Cirilo publicou o livro *Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbyá-Guarani nas Missões*, que também foi distribuído por aldeias Guarani da região, o que deu azo a muita discussão interna (ver capítulo 10).

Neste contexto, o IPHAN-RS voltou a contratar o VNA no sentido de este produzir o filme de documentação que também foi parte constitutiva e essencial da pesquisa. O trabalho final, *Tava, A Casa de Pedra* (2012), é assinado pelos não indígenas Vincent Carelli e Ernesto Carvalho e pelos Mbya-Guarani Ariel Ortega e Patrícia Ferreira (professora indígena e companheira de Ariel) e centra-se em entrevistas com velhos de aldeias do Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e Argentina (ver capítulo 10). A participação de Ariel foi fundamental porque, além de ser um Guarani carismático que sabe ouvir e falar com os mais velhos, ele também é neto de um dos mais importantes caciques da Argentina que todos os Mbya conhecem. Sem dúvida, este foi um cartão de visita fundamental para obter os vários depoimentos sobre as ruínas que eram largamente desconhecidos dos não indígenas e até de uma parte significativa dos Guarani. A riqueza deste material conferiu mais confiança ao IPHAN-RS que avançou para a elaboração do dossiê de registo da *Tava*.

A pedido do IPHAN-RS, o dossiê de registo foi redigido por Sílvia Guimarães,

que tinha realizado a pesquisa de mestrado com uma comunidade Mbya-Guarani de Espírito Santo e que, naquela altura, trabalhava na Coordenação de Registro do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN central. Nesse sentido, a antropóloga combinava um conhecimento etnológico significativo e uma experiência burocrática relevante sobre o trâmite dos processos de registro. Guimarães não recebeu qualquer vencimento por este trabalho, mas sentiu que o devia realizar por possuir uma “dívida histórica” com os Guarani, uma vez que graças a eles possuía uma carreira profissional.¹¹⁵

Antes de começar a redação, a antropóloga aproveitou um encontro da CGY que reuniu vários representantes em Koenju para confirmar se estes estavam de acordo com o processo de patrimonialização. José Cirilo não esteve presente, provavelmente devido a divergências com a ONG. Marcos Tupã que, entretanto, tinha sido nomeado coordenador da CGY, estava a supervisionar o evento. Segundo entrevista com Guimarães:

Aí teve uma reunião, eu falei com o Tupã, o Tupã: “Não, a gente quer isso, a gente vai conversar.” Teve uma reunião, que aí eles falaram muito, assim, que é que era e que aí eu cheguei lá na frente, falei assim: “Olha, o dossiê é isso, você tem Ministério da Educação, você tem Ministério da Saúde, que vai cuidar lá da saúde do distrito, sabia dessas coisas, que o Ministério da Educação, que é a educação indígena, e tem um Ministério da Cultura, que é isso daqui, que aí vocês têm que dizer o que é que vocês querem com esse Ministério.” (...) Aí eu falei no grupo grande: “Eu quero saber se vocês vão querer isso, se isso vai acontecer.” Aí, várias lideranças levantaram, falaram: “Não, é muito bom que vocês tão seguindo a OIT [Convenção nº 169 da OIT sobre Povos Indígenas e Tribais] e tá vindo aqui consultar a gente pra fazer alguma coisa” – uma liderança até falou isso e ficou marcado, assim “a gente tem que consultar, pra fazer a política”. E aí eles acordaram, nesse grande encontro que teve. (Entrevista Sílvia Guimarães, 4 de junho de 2016)

De qualquer modo, o IPHAN também pediu a Guimarães para explicar as limitações de ação do Instituto e do plano de salvaguarda, especialmente tendo em conta as dificuldades financeiras crescentes do Instituto e a questão do território, que foi central no processo do INRC. Por outro lado, como Guimarães sublinha a este respeito,

¹¹⁵ Atualmente, Sílvia Guimarães é professora na Universidade de Brasília.

a partir da sua experiência na coordenação de registo do Departamento de Patrimônio Imaterial, “(...) o que eu acho legal nessas políticas todas é que você vê as pessoas subvertendo, fazendo usos disso, isso que eu acho que é importante”.¹¹⁶

Após a aprovação, a antropóloga começou a redigir o trabalho recorrendo preferencialmente aos depoimentos recolhidos pelo VNA e utilizando a pesquisa do seu mestrado como suporte teórico. Neste processo, Marcus Vinicius Benedeti também colaborou, incluindo citações de vários depoimentos e levantando indagações antropológicas. Após chegar a uma versão final, Sílvia regressou a Koenju e reuniu com a *kunha karai* no sentido de verificar a validade da sua argumentação e retirar algumas dúvidas etnológicas. A conversa foi mediada pelos Mbya Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, que iam traduzindo a troca de palavras. Por esta razão e porque Koenju é a comunidade proprietária do bem cultural, o dossiê reflete a ortografia utilizada na escola indígena da comunidade onde Patrícia é professora. Por fim, Sílvia Guimarães e o IPHAN-RS reuniram com a aldeia com o intuito de determinar o nome oficial do bem cultural. A designação acordada foi “*Tava*, Lugar de Referência para o Povo Guarani”. Durante o processo de pesquisa, tinha sido decidido que o termo *tava* era mais consensual do que *tava miri* (ver capítulo 10). Além disso, o bem deveria ser registado no Livro dos Lugares. A esta palavra foi acrescentada a expressão “de referência” que, na minha opinião, reduz subtilmente os direitos de propriedade dos Guarani àquele espaço ou, pelo menos, estabelece um acordo tácito entre os Mbya e o IPHAN. Por exemplo, o outro bem indígena registado naquele Livro – Cachoeira de Iauaretê, Lugar Sagrado dos Povos Indígenas dos rios Uaupés e Papuri – não recorre à expressão “de referência”. Por fim, um dos presentes lembrou que parentes Ñandeva e Kaiowá também visitam as ruínas e foi decidido utilizar o etnónimo abrangente Guarani em vez de nomear o bem cultural exclusivamente Mbya.

Após este processo, o dossiê foi enviado para Brasília, mas um dos elementos do IPHAN central considerou que este ainda estava “pequeno”. Por esta razão, Beatriz Muniz Freire acrescentou elementos da história ocidental das Missões, nomeadamente recorrendo ao trabalho produzido por Jean Baptista (2015a, b e c). Guimarães lamentou a inclusão desta parte porque considera que enfraquece o argumento e a visão do mundo Guarani. Isto é, o dossiê acabou por ficar dividido entre a História (ocidental e

¹¹⁶ Entrevista a Sílvia Guimarães, 4 de junho de 2016.

supostamente positivista) e a memória Mbya (subjativa e apenas simbólica) (cf. Le Goff 1982 [1977]), enquanto o objetivo da antropóloga era constituir um documento sobre a história dos e segundo os Guarani.

Por fim, a 3 de dezembro de 2014, o Conselho Consultivo¹¹⁷ reuniu com a presença de elementos do IPHAN-RS, mas também com os Guarani Ariel Ortega, entretanto eleito cacique de Koenju; Patrícia Ferreira; Luiz de Souza Karaí (*Karaí Jekupé*), representante da Comissão CGY; Antônio Carvalho (*Wera Kuaray*), cacique da aldeia Boa Vista, Espírito Santo; Leonardo Gonçalves (*Wera Tupã*), da aldeia de Morro dos Cavalos, em Santa Catarina. A relatora e conselheira Carla Maria Casara começou por afirmar que

[c]omo gaúcha de Caxias do Sul/RS, fui ensinada a considerar as Missões Jesuítas dos séculos XVII e XVIII como uma realização dos jesuítas. No entanto, ao preparar esta relatoria, pude descobrir, com surpresa e encantamento, que o sítio histórico de São Miguel Arcaño possui significados de grande importância para o povo Guarani, significados estes relacionados não só a seu passado, mas também ao seu presente e futuro. (IPHAN 2015, 54)

Segundos os testemunhos e a ata da reunião, a discussão foi tranquila, apesar de as questões do território e História/memória reemergirem. A conselheira Lúcia Van Velthen concordou com o registo porque “(...) ele atenua minimamente a imensa dívida, *segundo ela* [Lúcia Van Velthen], que o Estado brasileiro tem em relação aos povos indígenas em geral, e aos Mbyá-Guarani em particular, e fez votos para que possa contribuir com a demarcação das terras dos povos guarani” (72, *italico meu*). Nesta citação, é de sublinhar como a ata tem o cuidado de subjativar a dívida do Estado para os povos indígenas através da expressão “segundo ela”. Por outro lado, o conselheiro e diplomata de carreira Marcos Azambuja exprimiu preocupações geopolíticas, tendo em conta a história da região localizada na fronteira de quatro países e a presença do importante aquífero subterrâneo Guarani. Por fim, pediu que ficasse registado que

(...) ali não se estava de maneira nenhuma, reescrevendo história, redesenhando geografia, consertando e corrigindo o passado, mas, sim, dando a certas comunidades paraguaias, argentinas e brasileiras, de etnia e

¹¹⁷ http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/ATA_77_Reuniao_Conselho_Consultivo_03_e_04122014.pdf, consultado a 21 de junho de 2018.

língua guarani o espaço e o direito que ela tem, sem criar privilégios (*ibidem*).

A conselheira Cecília Londres Fonseca contra-argumentou que o IPHAN não estava a rescrever a história, mas a “dar voz aos Guarani”. Contudo, segundo a ata, também advogou que “(...) o registro como patrimônio imaterial vem enriquecer o tombamento como uma leitura muito mais diversificada e mais próxima do processo ocorrido na região como documento histórico” (*ibidem*). O conselheiro Arno Wehling também se opôs à exposição de Marcos Azambuja, defendendo que “(...) na verdade estava se tratando na reunião de três *memórias*: a memória jesuítica, a memória guarani e a memória de tradição estatal (...)” (IPHAN 2014, 73, *italico meu*). O registro foi aprovado por unanimidade.

No final, Ariel Ortega pediu para fazer uso da palavra:

Primeiramente, agradecer por esse lindo momento. Eu acho que falo em nome de toda a comunidade da minha aldeia, de todos os meus avós que, meus ancestrais que viveram ali nas reduções jesuíticas. Não tenho dúvida que eles estão presentes aqui, nos acompanhando. Eu acho que é o momento muito importante para os nossos netos, os meus netos, futuras gerações para todo o guarani, porque é importante esse reconhecimento para a gente, que apesar do que nossos ancestrais viveram, ali construíram a Tava e, hoje em dia a gente continua ali, mas parece que algumas vezes me pergunto assim o porquê de os nossos ancestrais construírem essa Tava aqui? Até hoje em dia a gente faz essa pergunta. Os nossos ancestrais viviam ali, eles viviam em paz ali, cultivavam, viviam felizes, as crianças, porque hoje em dia a gente tem somente 234 hectares em São Miguel das Missões, quando antes o vasto território era todo nosso. Agradeço muito a Nhanderu por esse momento, por iluminar cada um de vocês, Conselho. Eu tenho a certeza que todos os Carai, os líderes espirituais também estavam meditando para esse momento acontecer. Então quero agradecer por esse momento, obrigado (IPHAN 2014, 74).

As consequências concretas deste processo parecem ser um pouco inefáveis para os Guarani. Cirilo lamenta que aquele não tenha tido continuidade. Como ele explica:

Não vejo assim a mudança, né? Acho que para mim... Parou ali e todo o mundo... (...) Eu acho que faltou alguém mobilizar, mover, né? Aquele parado. Eu acho que só a continuidade. Acho que isso faltou. (...) Então, é

um lugar sagrado. E foi tomado pelos brancos. Então, essa luta hoje ficou de lado porque ficou parado. Alguém tem que retomar de novo para a gente discutir, para a gente lembrar, para a gente falar, para gente... Eu acho que isso faltou. (Entrevista em português a José Cirilo Morinico, 7 de abril de 2016)

Além disso, Cirilo lamenta que a *Tava* não tenha sido reconhecida como Patrimônio da Humanidade. Por enquanto, não existe intenção do IPHAN de candidatar este bem cultural à UNESCO, como foi realizado com a arte *kusiwa*, pintura corporal e arte gráfica Wajãpi, e o ritual *yaokwa* do povo Enawenê-nawê. Cirilo também considera que algumas questões não foram suficientemente pesquisadas durante o INRC, como o resgate da cerâmica Guarani. Atualmente, o seu filho e também realizador, Jorge Morinico, tenta ensinar esse ofício na escola indígena da aldeia na Lomba do Pinheiro. Por outro lado, Cirilo advoga que a patrimonialização ajudou a provar que eles têm direito ao território tradicional Guarani e que não são “estrangeiros” (argentinos, paraguaios), como diversas pessoas e até instituições, inclusive alguns elementos do IPHAN, os denomina. Talvez o aspecto mais importante a este nível é que a afirmação ocorreu através da demonstração da “diferença da visão dos Guarani” em relação à perspectiva do historiador e dos *jurua*. Com uma abordagem ligeiramente diferente, Ariel considera que a patrimonialização é uma conquista, mas também um começo:

Eu acho que, pra gente, é uma conquista. Porque durante muito tempo, nós não tínhamos acesso às ruínas, né? As pessoas não podiam vender ali, e a gente tinha muitas vezes, a maioria das pessoas aqui dessa aldeia trabalha com artesanato e tem que vender lá tudo, e isso é importante pra gente. Então, essa patrimonialização vai ser importante, porque a gente pode fazer outros projetos, porque é oficial agora que ali é o lugar de referência dos Guarani, do povo guarani. Então, acho que muitas coisas vêm depois, é um começo, né? (...) É muito importante, porque também para as outras pessoas vai ficar claro aqui, nós, que estamos hoje em dia, somos descendentes dos Guarani que estiveram ali... Que nós temos tudo a ver com aquele lugar, não somos estrangeiros, né? (...) Mas é assim: a ideia não é corrigir, sabe? Corrigir, a gente nunca vai corrigir. É um mínimo, só que esse reconhecimento assim que as ruínas são um lugar de referência para os Guarani. É o mínimo, né? Aí a gente... acho que não é tentar corrigir um acontecimento histórico. (Entrevista em português a Ariel Kuaray Ortega, 10 de março de 2016)

Uma das exigências dos Mbya da Tekoa Koenju e de Cirilo é que eles possam trabalhar como guias no Sítio Arqueológico. Como este explica, “[d]everia ser os próprios indígenas a trabalhar ali para poder... Fica mais lindo assim, né? Um índio Guarani falar sobre a sua história”.¹¹⁸ Esta proposta não está relacionada com um regime de propriedade porque “[e]u acho que tem que ter liberdade”. Os guias não indígenas são trabalhadores independentes e o valor das visitas acompanhadas são 40 reais. O principal problema parece ser que os guias têm de fazer um curso no Ministério do Turismo com um custo proibitivo para os Mbya. Outra das exigências dos Mbya é que parte (12,5%) dos ingressos nas ruínas reverta para “a comunidade”. O IPHAN e a Prefeitura (proprietária do espetáculo de Som e Luz) não se opõem, mas aquele adverte que as receitas não conseguem sequer financiar os custos de gestão do Parque Arqueológico e que não existe enquadramento legal para repassar estas verbas. Em alternativa, propõe utilizar aquela percentagem em projetos comunitários, obras na casa de passagem, etc.

Outras atividades “imediatas” do plano de salvaguarda que Ariel enumera são produzir mais filmes, CDs de música e arte contemporânea, realizar mais oficinas, construir um museu Guarani e melhorar o turismo na aldeia de modo a providenciar renda para as famílias. De facto, a medida do plano de salvaguarda escolhida pelos Guarani para 2016 foi uma oficina de turismo, em vez da produção de um livro bilingue para distribuir pelas escolas indígenas e não indígenas do Estado, como o IPHAN esperava com base em conversas anteriores. É importante frisar que, devido à recente crise política e económica no Brasil, o IPHAN possui um orçamento cada vez mais escasso e que, neste momento, só consegue realizar uma medida de salvaguarda por ano. A primeira iniciativa foi produzir um folheto desdobrável sobre a *Tava* para ser distribuído aos turistas. Por enquanto, os painéis explicativos do Parque Arqueológico não possuem qualquer informação sobre a *Tava*. De qualquer modo, aquando do meu trabalho de campo, o plano de salvaguarda ainda não tinha sido delineado e aprovado. Segundo Beatriz Muniz Freire, a proposta é constituir um conselho gestor da salvaguarda que deve ser principalmente constituído por representantes Guarani de várias aldeias, elementos do IPHAN e, dentro do possível, certas instituições e ONGs, uma vez que alguns projetos envolvem outros órgãos, como o poder municipal. Mesmo

¹¹⁸ Entrevista em português a José Cirilo, 7 de abril de 2016.

assim, continuam a subsistir problemas devido ao conceito de “comunidade” e às fricções com *ethos* de mobilidade Guarani porque o conselho deverá ser constituído maioritariamente por Mbya de Koenju.

6.6. Algumas considerações finais

Como vimos no capítulo 4, o património institucional é uma história local (europeia) que se tornou global. Esta expansão originou fricções (Tsing 2005) com populações minoritárias e outros modos de ser no mundo que motivaram a ampliação do conceito, nomeadamente através da criação de subcategorias (património cultural imaterial, paisagem cultural, etc.). No capítulo 5 analisei a forma como a experiência das Missões Jesuítico-Guarani foi apropriada pelo Estado através de processos de patrimonialização enquanto “alegoria da civilização”, isto é, como exemplo de um Estado multirracial formado pela cultura e arte europeia. Progressivamente, esta narrativa foi sendo espartilhada através de apropriações de diversos grupos locais não indígenas. A partir do final do século XX, devido a mudanças na interpretação histórica e à preocupação de constituir o Brasil como um Estado pluricultural, a “alegoria da civilização” começou a transmutar-se numa “alegoria multicultural” em que Jesuítas e Guarani teriam convivido durante décadas e aprendido uns com os outros. O INRC com os Mbya-Guarani em São Miguel é produto e produtor desta última etapa de patrimonialização das Missões. Contudo, este trabalho revelou uma outra história e preocupações que o IPHAN teve dificuldade em assimilar à sistematização e lógica do PCI.

Em primeiro lugar, os Mbya expressaram surpresa e receio pelo facto de o Estado brasileiro ter subitamente revelado interesse pelo seu modo de vida após séculos de racismo, violência e perseguição colonial. De facto, durante este período, os principais mecanismos de resistência Guarani foram a invisibilidade cultural e o segredo dos aspetos mais importantes da sua cosmologia. Em segundo lugar, os Mbya também parecem ter tido alguma dificuldade em adaptar o conceito de património institucional ao seu modo de ver o mundo. Por um lado, porque é uma categoria estanque que não relaciona, por exemplo, cultura e território e parte, por isso, de uma conceção de Estado que separa o IPHAN e a FUNAI. Por outro, porque, mesmo dentro da categoria, exige subdivisões e hierarquização de valores (culminando, neste caso, na escolha de um bem

a ser registado). Além disso, o património institucional faz parte de uma ontologia em que objetos e outros elementos são principalmente entendidos como símbolos (de um identidade), enquanto para os Mbya a cultura (ou aquilo que poderemos tentar traduzir por cultura) é um conjunto de aspetos essenciais do bom viver e devir do seu povo. De qualquer modo, é importante frisar que, antes do início do INRC, já existiam algumas manifestações Guarani, como gravações de CD e atuações do coral de crianças, que funcionavam como instrumentos simbólicos da luta Guarani. Mas mesmo nestes casos, como veremos no próximo capítulo, é possível questionar se a sua agência é compreendida em termos estritamente simbólicos. Em terceiro lugar, e como corolário do ponto anterior, o PCI não pode ser compreendido no exterior de processos históricos e coloniais. As principais exigências dos Guarani à sociedade *jurua* referem-se ao território, ao direito de caminharem livremente por este e de viverem em áreas de mata deixadas para eles por *Nhanderu*. Parafraseando o comentário do Kisêdjê à antropóloga Coelho de Souza, se estes direitos forem garantidos, os Mbya sabem como tratar da sua cultura.

Em quarto lugar, é importante refletir mais cuidadosamente sobre a relação entre património, território e comunidade. Como vimos no capítulo 4, o património institucional surgiu no século XIX como parte do processo de afirmação identitária das nações europeias. Isto é, o património foi um dos instrumentos de construção de coesão cultural e territorial que permitiu advogar a coincidência destas duas componentes. Contudo, a evolução histórica do conceito deu origem à categoria património cultural imaterial que é pensada em termos de "localismo" e multiculturalismo. Neste contexto, o bem cultural pertence a uma comunidade local que constitui o caleidoscópio do Estado contemporâneo multicultural. Porém, os Mbya não são uma comunidade local inserida num Estado, mas um povo que vive em vários países. Tendo em conta a extensão do seu território tradicional, podemos dizer que é um povo continental, apesar de, simultaneamente, ser dos povos com menores áreas demarcadas. Nesse sentido, o IPHAN construiu um paradoxo que nunca conseguiu resolver e preferiu menosprezar. Por um lado, oficialmente, a comunidade proprietária do património é a população (flutuante) de Tekoa Koenju, a 30 Km de São Miguel. Por outro lado, o bem cultural é relevante para todo o povo Guarani. Assim, a categoria PCI é mantida como local para minimizar reconceptualizações do INRC e reivindicações territoriais, mas encerra em si uma contradição profunda.

Por fim, a descrição do processo de patrimonialização, inclusive o excesso de detalhe a que por vezes recorri, também tem como objetivo refletir sobre a performance da patrimonialização enquanto arena que integra vários atores com perspectivas políticas divergentes. Tendo em conta o contexto indígena, era possível suspeitar que as fraturas ocorressem ao nível interétnico e entre comunidades e instituições. Contudo, o cenário exposto revela principalmente fricções entre diferentes alianças instáveis, nomeadamente interétnicas (por exemplo, Catafesto de Souza – José Cirilo Morinico; Ariel Ortega – VNA; CGY – CTI – IPHAN). Estas ligações não são meramente instrumentalistas, mas também assentam em relações pessoais de amizade, empatia e até de atritos e equívocos. Nesse sentido, como certos autores (Brubaker 2002; Fenton 2003) sublinham, os fenómenos de identidade são construídos e liderados por indivíduos específicos (Floriano, Cirilo, Ariel, ou outros caciques de Koenju, como Nicanor e Mariano) que possuem motivações e visões do mundo particulares. Neste contexto, o sucesso dos seus empreendimentos também está dependente do modo como captam recursos e alianças dos não indígenas, mas igualmente de extra-humanos, como *Nhanderu Miri Sepé Tiaraju* e *Nhanderu*, sem os quais as conquistas dos Mbya não seriam possíveis. Por outro lado, as instituições e associações não indígenas, apesar de inseridas numa determinada mentalidade e política (não necessariamente coesas e coerentes), também são constituídas por indivíduos com histórias de vida, motivações, pontos de vista e agendas próprias (Herzfeld 1991). No estudo de caso em análise, o avanço do INRC dentro do IPHAN só foi possível devido à determinação de Beatriz Muniz Freire, Ana Meira e Marcus Vinicius Benedeti e às ações anteriores de Luis Cláudio Silva, Vladimir Stello e Catafesto de Souza. Além das instituições, a equipa de antropólogos também manifestou um envolvimento político determinante que, neste contexto, é quase impossível evitar. Nesse sentido, é perigosamente *naïf* considerar que estes atores são meros “mediadores culturais”.

Em síntese, o património institucional é construído dentro de uma mentalidade, ontologia e epistemologia, mas também por diversos atores indígenas, não indígenas e extra-humanos com histórias de vida, personalidades, afetos e agendas próprias. Nos próximos capítulos, analisarei a produção cinematográfica Guarani no sentido de aprofundar aspetos ontológicos e epistemológicos deste povo e de propor uma abordagem ao conceito de património que derive do modo de viver, de conhecer o cosmo e do devir Mbya. No capítulo 10, recorrerei a esta reflexão e ao percurso do

VNA analisado na primeira parte da tese com o objetivo de imaginar como as ruínas de São Miguel podem ser pensadas enquanto uma cosmopolítica de equívocos controlados.

7. O cinema como contraplano: a ferida colonial e a ferida ontológica nos filmes Mbya-Guarani

Neste capítulo, analiso o primeiro filme Mbya-Guarani, *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008), de Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites e Ariel Duarte Ortega, enquanto forma de “mostrar a realidade” à sociedade colonial. Como vimos, os filmes do Vídeo nas Aldeias (VNA) são assemblados por indígenas e não indígenas e, por isso, têm de funcionar dentro e fora da comunidade, isto é, no mundo ocidental. Nesta parte da tese, detenho-me principalmente no último aspeto apesar de as duas componentes estarem imbricadas. A partir desta análise, reflito sobre as limitações das propostas realistas e de representação do documentário, nomeadamente em relação aos conceitos de verdade, realidade e real, e concluo com uma reflexão sobre o cinema como forma de pensar e sentir a ferida colonial e ontológica Guarani.

Não obstante me concentrar no primeiro filme, mencionarei outros trabalhos posteriores. Assim, após o sucesso da primeira experiência, o Coletivo Mbya de Cinema produziu: *Nós e a Cidade* (2009, de Ariel Duarte Ortega), que resultou de uma breve oficina de montagem na sede do VNA, em Olinda (PE); *Bicicletas de Nhanduru* (2011, de Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira); *Desterro Guarani* (2011, de Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira), que corresponde ao filme histórico da coleção de DVD Cineastas Indígenas; *Tava, A Casa de Pedra* (2012, de Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira e os não indígenas Vincent Carelli e Ernesto Ignacio de Carvalho); *Mbya Mirim* (2013, de Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira); e *No Caminho com Mário* (2014, Coletivo Mbya-Guarani de Cinema).¹¹⁹ Atualmente, estão em fase de pós-produção *Para Reté*, de Patrícia Ferreira em colaboração com as não indígenas Tita (Tatiana Soares de Almeida) e Ana Carvalho, sobre a mãe da realizadora Guarani, e *A Transformação de Canuto*, de Ariel Duarte Ortega e Ernesto Ignacio de Carvalho, uma etnoficção sobre a transmutação de um Mbya em onça na década de 1970 em Misiones, na Argentina, e o seu assassinato pela comunidade. Como é possível constatar, a produção cinematográfica Mbya encontra-se profundamente imbricada na colaboração com o VNA, especialmente com Ernesto, Tiago, Vincent, Tita e Ana Carvalho. Além

¹¹⁹ A filmografia inclui hiperligações para as obras que estão disponíveis para visionamento na internet.

disso, após o primeiro filme e principalmente a seguir a *Bicicletas de Nhanduru*, a realização centrou-se no casal Ariel e Patrícia e em mais alguns elementos das suas famílias por razões que serão explicadas mais à frente.

7.1. A primeira oficina

Como mencionado no capítulo anterior, durante a execução do INRC os antropólogos transmitiram ao IPHAN que alguns Mbya-Guarani tinham expressado vontade de aprenderem a filmar. O Instituto incluiu este pedido nas ações de salvaguarda que executaram antes da conclusão do INRC e que serviram como gesto de boa vontade, exemplificação dos benefícios do processo e forma de entrar e até de compreender melhor a estruturação interna das aldeias. Segundo recomendação da antropóloga Ana Gita, do IPHAN central, que já tinha trabalhado anteriormente com o VNA¹²⁰, o IPHAN-RS fez um contrato direto¹²¹ com aquela ONG. De acordo com Moraes (2010, 64), o cacique de Anhetengua, José Cirilo, e a equipa do INRC reuniram-se na sede do IPHAN para discutir este assunto e escolheram os seguintes alunos: Jorge Morinico, filho de Cirilo, 16 anos, morador da Tekoa Anhetengua; Germano Benitez, 18 anos, morador da Tekoa Anhetengua; Ariel Ortega, 21 anos, morador da Tekoa Koenju. Segundo testemunho de Ariel, a escolha dos alunos de Koenju foi decidida em reunião de aldeia. Na altura, ele morava em Salto do Jacuí, mas já passava a maior parte do tempo em Koenju por namorar com a sua atual companheira, Patrícia Ferreira. Ninguém na aldeia expressou interesse em participar e ele e Diego Ferreira, irmão de Patrícia, decidiram ir, apesar de o último ter desistido durante a oficina. Beatriz Freire e Marcus Benedeti, do IPHAN-RS, mencionaram que havia mais alunos e o relatório do VNA para a Embaixada da Noruega inclui também estes formandos: Patrícia Ferreira, 23 anos, e Alexandre Guarani, 24 anos. Segundo Ernesto (*apud* Carvalho *et al.* 2011, 138-39), além de Ariel, participaram Jorge Morinico, Germano Benites, Alexandre Patchá e Diego Ferreira. De qualquer modo,

¹²⁰ No filme *Iauaretê, Cachoeira das Onças* (2006, 48’).

¹²¹ As contratações da função pública no Brasil têm de ser feitas por concurso público e a escolha recai sobre a opção menos onerosa. A contratação direta do VNA foi realizada através da exceção do “notório saber” que estipula que, além do preço, determinada entidade possui um conhecimento específico na área que é mais relevante que o orçamento. Nesse sentido, o IPHAN-RS não estava interessado em optar por uma empresa qualquer, mas por uma organização que já tinha comprovado uma qualidade excepcional e quase única no Brasil na formação de realizadores indígenas.

vários elementos referiram que o ritmo e a exigência das oficinas era intenso e que alguns alunos acabavam por desistir. Por outro lado, certos Guarani, como Patrícia, acabaram por se sentirem atraídos pelo processo e começaram a colaborar. Nesse sentido, os três alunos inicialmente mencionados parecem ter sido aqueles que estiveram mais envolvidos durante a produção de *Mokoi Tekoá* e, por isso, foram aqueles que assinaram enquanto realizadores.

A primeira oficina decorreu de 20 de novembro a 9 de dezembro de 2007, num primeiro momento na Tekoa Anhetengua e, a seguir, na Tekoa Koenju. Um dos formadores também acompanhou durante alguns dias a excursão do coral de meninos da primeira aldeia ao Estado de Santa Catarina. Apesar de estar longe de ser um caso único, esta oficina era um pouco diferente porque estava a ser organizada por uma entidade estatal, enquanto a maioria das outras iniciativas privilegiadas pelo VNA partem de uma demanda direta da comunidade. Os formadores da primeira oficina do VNA foram Tiago Campos Tôres e Ernesto Ignacio de Carvalho que, na altura, tinham 27 anos. Os dois são licenciados em Ciências Sociais pela Universidade de Brasília e amigos desde essa altura. Posteriormente, Ernesto tirou o mestrado em Antropologia Visual, na Universidade Federal de Pernambuco, Recife, com a dissertação “Diálogo de negros, monólogo de brancos: Transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado”. Por outro lado, apesar da formação universitária, Tiago não se considera antropólogo e possui uma relação antagónica com a academia, preferindo filmar, editar e fazer outras coisas práticas. Uma vez disse-me que, se não tivesse tirado Ciências Sociais, teria ido para agricultor. E talvez ainda vá ser. Renovou completamente a casa que aluga em Olinda, plantou uma pequena horta no quintal, comprou com a sua mulher francesa, Amandine Goisbault, também colaboradora do VNA e com quem tem dois filhos, um terreno nos arredores onde começou a plantar diversos alimentos e onde pensa construir uma casa para viver em comunidade com outros amigos. Ele admira a capacidade de análise do Ernesto, mas descreve-se como uma pessoa mais intuitiva. Como ele explica:

E, na verdade, é assim a gente veio no Vídeo nas Aldeias porque acreditava nisso. Porque... a gente veio dessa antropologia muito militante... Onde assim, sabe... “assinar” todo esse negócio de uma antropologia bonitinha não sei o quê. Vamos dar a cara, escolher nosso partido e vamos falar para quem a gente trabalha. (Entrevista a Tiago Campos Tôres, 11 de março de 2015)

Ernesto conheceu o projeto VNA enquanto filmava um documentário sobre Maracatu¹²² em Recife e Vincent realizava um filme sobre Nana Vasconcelos.¹²³ Ernesto reparou que Vincent estava a usar um microfone especial e começou a falar com ele. Segundo Tiago, isto deve ter ocorrido por volta de uma hora da manhã e, duas ou três horas mais tarde, Ernesto estava a telefonar-lhe para lhe contar sobre o projeto fantástico que conhecera. Ernesto começou a trabalhar no VNA porque sabia espanhol e inglês e poderia traduzir as legendas dos filmes. Contudo, devido a problemas pessoais, ele interrompeu a atividade no VNA durante algum tempo. Entretanto, Tiago continuava em Brasília e conheceu a filha de Vincent, Rita Carelli, numa filmagem em Belo Horizonte (MG). Ficaram muito amigos, nomeadamente por partilharem uma paixão por Jean Rouch e pelo espírito de uma antropologia partilhada. Pouco depois, Vincent procurava alguém que ensinasse montagem a Divino Tserewahú, uma vez que começava a existir a hipótese de editar na aldeia com computadores portáteis, e perguntou a Rita se conhecia alguém. Esta recomendou Tiago que, enquanto terminava lentamente o curso universitário, começou a trabalhar no VNA com Divino e a realizar outras tarefas, maioritariamente técnicas, como inserir legendas, transferir as edições do antigo sistema *Media 100* para *Final Cut Pro* e remasterizar filmes. Segundo este, a sua dedicação e paixão era total: “‘Como assim!? Que sorte do caralho eu estar aqui!’ Entendeu? Então passei a morar no Vídeo nas Aldeias. Eu morava lá. Ficava lá... Trabalhava lá... Comia lá... Eu simplesmente... Vivia lá 24 horas.”¹²⁴ Eventualmente, Tiago começou a acompanhar Vincent e Mari em algumas oficinas (Kuikuro e Ashaninka). Durante este processo, ele fez pressão para Ernesto voltar para o VNA porque considerava que este seria um elemento valioso. Por fim, este regressou e empreendeu diversas sistematizações nos sistemas de organização informáticos e de gestão do arquivo que são até hoje seguidas e elogiadas. Antes do trabalho com os Mbya, Ernesto participou numa oficina com os Macuxi organizada por Leonard Sette.

A oficina com os Guarani foi a primeira vez que Tiago e Ernesto trabalharam em conjunto e longe do olhar de Vincent e Mari, os elementos do VNA com mais experiência. Ao chegarem a Porto Alegre (RS) encontraram-se com Ariel, que tinha apanhado uma camioneta em São Miguel das Missões. Segundo relato de Tiago, “Foi

¹²² Música, dança e ritual sincrético de Pernambuco.

¹²³ Músico negro do Recife (1944-2016).

¹²⁴ Entrevista a Tiago Campos Tôres, 11 de março de 2015.

assim paixão à primeira vista. Já na primeira noite a gente não dormiu. Os três na rede. Ele, Ernesto e eu. Conversando, conversando, conversando. Passámos a noite em branco conversando e... ‘Caralho!!! Vamos botar para foder!!!!’¹²⁵

Sandro Ariel Duarte Ortega nasceu em 1985, em Misiones, Argentina, na Tekoa Vera Guaçu. O seu nome Guarani é Kuary Poty. Quando lhe perguntei como queria que ele fosse denominado na tese, ele respondeu “Ariel Kuaray Ortega”, uma hibridização entre o seu nome português e guarani com o qual vai assinar o próximo filme e que usa no *Facebook*. O seu avô é Dionísio Duarte, uma liderança histórica que conseguiu negociar um território com a ditadura militar, tornando-se no cacique-geral de Misiones, na Argentina. No final da sua vida, tinha abandonado este cargo e concentrara as suas forças no caminho da iluminação espiritual. Morreu recentemente com mais de 90 anos. Ariel possui uma grande admiração pelo avô e diz que gostava muito de o filmar. Quando lhe perguntei qual seria projeto de antropologia pertinente para ele e para a comunidade, Ariel respondeu que gostaria que eu fosse viver com o avô durante um ano para aprender com ele. Acima de tudo, Ariel é uma das pessoas mais curiosas que já conheci. Está sempre a fazer perguntas e a conversa pode ir desde a minha família até à validade de o homem ter chegado à lua. Como Tiago mencionou:

O Ariel é um cara que se você começar a falar de guerra mundial, “Caralho! Então, teve a Guerra Fria! Uai!” E tal. Um cara que tá interessado e faminto, com fome de mundo... Então é isso. O Ariel estava muito disposto para a batalha e aí... a gente apresentando armas interessantíssimas. E ele pirou com essas armas. (Entrevista a Tiago Campos Tôrres, 11 de março de 2015)

Movidos por esta energia, Ariel, Tiago e Ernesto chegaram à Tekoa Anhentegua em êxtase e conversando muito. Foram recibos pelo cacique Cirilo, que os reprimiu pela sua atitude pouco Guarani e chegou a colocar em causa a realização da oficina. Segundo Ernesto (*apud* Carvalho *et al.* 2011, 138),

Nossa chegada na aldeia foi explosiva. Nos encontramos com o Cirilo Morinico, cacique Guarani da aldeia Lomba do Pinheiro, nos arredores de Porto Alegre. Estávamos a 1000 por hora e ele a 1. Se os Guarani são meditativos, contemplativos, filosóficos, o Cirilo nem se fala. Nos encontramos com ele e começamos a falar. Minha percepção de como este

¹²⁵ Entrevista a Tiago Campos Tôrres, 11 de março de 2015.

momento deveria ser conduzido era de explicar tudo o mais claro possível. Mas estávamos exaustos, fora de centro, elétricos e aquela foi a primeira experiência de colisão do jeito de ser Guarani e do jeito de ser branco. A maneira que se relacionam com o tempo e com a comunicação, com a conversa, com o silêncio, apesar de estarem incrustados no meio da cidade, é radical. Explicamos tudo ao Cirilo, da produção à edição, a importância do filme pronto, da nossa disposição para fazer o trabalho. Depois do Cirilo escutar essa explicação, esse desabafo afobado, ele nos disse de maneira simpática: “pois é, vocês brancos são muito diferentes da gente, vocês vão falando logo tudo. A gente não, somos diferentes, esperamos um pouco.” Só então percebi o que estava acontecendo. E disse ao Cirilo: “vamos começar de novo”. Voltamos para o carro, chegamos e começamos a conversar sobre se acomodar, montar as redes, dormir.

De qualquer modo, de acordo com o relato de Ariel, os primeiros dias parecem ter sido desconcertantes:

Foi difícil de fazer a primeira oficina, tudo foi difícil, porque eu ‘tava também na outra aldeia que não era a minha. Eu também, eu não sabia... E eu fui tomando essa responsabilidade, essa grande responsabilidade de fazer um filme, porque outros eram mais novo que eu e não sabiam muito... E desde o começo eu comecei a entender da importância de fazer aquele filme. Então, a gente ficou assim... Foi difícil, porque a comunidade não entendia, tive que assumir toda a responsabilidade de falar com o cacique, de explicar o que é o filme. E então esse filme... Na primeira semana, não sabia o que é que eu ia fazer, sabe? O que é que eu ia filmar, porque não tava na minha aldeia. Mas depois foi uma semana sempre – você não sabe o lugar, quando você vai, o que é que tá acontecendo naquele lugar, mas depois de segunda semana, eu percebi que tinha tantas coisas para ser filmadas, porque a aldeia era muito pequena, são cinco hectares, lá, naquela época, cinco hectares pra tipo mais de vinte famílias. Então, isso e as pessoas iam, qualquer coisa tinha que comprar na grande cidade, na capital, em Porto Alegre. Então isso era um, já era um filme, né? Cara, de como nós, Guarani, temo que nos adaptar em qualquer lugar, sempre a ideia de nossa cultura, nosso jeito de ser. As pessoas iam comprar o fumo, que é muito importante pra gente, na cidade. Então, tudo isso aí, eu percebi “cara, vamos filmar isso!” (Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 26 de março de 2015)

Como foi analisado em capítulos anteriores, as oficinas do VNA partem de um

princípio de abertura no sentido de se adaptar às condições culturais, históricas e políticas de uma comunidade específica. Por outro lado, as oficinas são bastante exigentes, em termos do número de horas de trabalho e de crítica oriunda do processo de *loop* de filmagem e visionamento destas. No caso em análise, a oficina quase fracassou devido à experiência negativa anterior dos Mbya com projetos de ONGs e do Estado que são passageiros, não respondem às expectativas da comunidade e não a envolvem esta. Como explica Ernesto:

No dia seguinte, começamos a organização do trabalho. Ali não tinha de fato um grupo de alunos para fazer a oficina, era algo do tipo “vai acontecer uma oficina e quem quiser participar, e tal”. Existe uma resistência, uma desconfiança muito grande. Os Guarani estão acostumados com relações que não dão em nada. E naquele momento não entendíamos nada. Existe tanto ruído na comunicação entre os brancos e os Guarani, uma relação tão tumultuada, que a postura inicial das pessoas nas aldeias é não embarcar nesses processos. Me lembro que tivemos uma conversa logo no início do trabalho que tivéssemos apenas um aluno, ainda assim daríamos a oficina. (Ernesto *apud* Carvalho *et al.* 2011, 138-139)

Esse ruído pode consubstanciar-se de diversas maneiras. Como vimos no último capítulo, a intervenção de projetos em comunidades indígenas pode originar a retenção de recursos, nomeadamente dinheiro, em determinadas famílias, ou, pelo menos, suscitar a desconfiança que tal esteja a ocorrer. Neste contexto, é natural que a presença de não indígenas com câmaras e computadores possa gerar essa suspeita. Contudo, como mencionado anteriormente, os realizadores indígenas não são pagos durante a produção e as receitas dos filmes são distribuídas equitativamente entre o VNA, realizadores indígenas e comunidade indígena. De qualquer modo, estes valores são bastante reduzidos porque não há uma venda expressiva de DVD e as projeções em mostras e festivais costumam ser gratuitas. De facto, Patrícia mencionou que ainda hoje algumas pessoas pensam que eles ganham muito dinheiro por fazerem filmes. No caso específico desta oficina, Ariel mencionou que

[a] ideia não era, tipo, dar dinheiro, ganhar dinheiro com o filme – porque todo o mundo começava a achar que eu estava ganhando já dinheiro. Todo o mundo pensa quando... Tem uma equipa, tem a câmara, tem computador, já acha que está rolando dinheiro. (...) Mas então também não sabia como lidar, eu era um estranho, também na aldeia. (...) Nossa, foi muito difícil

porque eu falava “não, a ideia não é isso. É o dinheiro de salvaguarda e o IPHAN chamou eles, mas a ideia não é ganhar dinheiro ou dar dinheiro para a comunidade. Porque o filme vai ficar nosso, é de vocês.” (Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 10 de março de 2016)

Estes dias intensos de filmagem deram origem a 130 horas de brutos. De 17 de maio a 24 de junho 2008, decorreu a oficina de tradução e montagem em Koenju, sob coordenação de Ernesto Carvalho, com a participação dos três realizadores e muitos outros elementos da aldeia que entravam e saíam da ilha de edição instalada na escola da aldeia. Segundo relato de Ariel (*apud* Carvalho *et al.* 2011, 146-147),

Foi quando começamos a entender o sentido de tudo aquilo que a gente tinha filmado. (...) Eu estava chegando muito próximo do que sempre gostei, da espiritualidade, de aprender coisas, como Guarani e como cineasta. Por um lado, eu estava aprendendo a montagem, a tradução, o roteiro. Mas o mais importante de tudo isso era a tradução. É quando aprendemos muitas coisas que os velhos falam e que os jovens já não sabem mais. É porque os velhos falam uma outra língua diferente, são palavras mais poéticas. Isso eu gosto muito. E na tradução os velhos também participam. Eles vão dizendo: essa palavra é isso, essa outra significa aquilo. As belas palavras a gente vai aprendendo durante a tradução. Quando filmo nem percebo se alguém falou alguma coisa que eu entendo ou não. Algumas vezes não entendemos, mas filmamos. Daí a importância da tradução. Estava vendo o outro lado mesmo. O outro lado do processo, e vendo já de outra forma a comunidade, a realidade mesma. Nunca me envolvi tão fortemente, tão emocionalmente com nada. Nada foi tão forte como fazer *Duas aldeias, uma caminhada*.

Este processo deu origem à primeira obra deste coletivo Guarani – *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008) – que foi premiado como melhor filme no Festival ForumDoc.BH, em Belo Horizonte, no mesmo ano. Em 2009, o documentário esteve presente nas mostras CineCufa, CineSul, I Festival do Filme Etnográfico do Recife, 19º Festival Présence Autochtone – Muestra de cine y video indígena de Montréal e 4ª. Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul. No ano seguinte, também foi exibido na Mostra Vídeo nas Aldeias (Rio Branco, Acre) e no Programa Au’we. Em 2012, Ariel participou na exposição “Histoires de voir“, na Fondation Cartier, em Paris, que incluiu a projeção daquele filme, de *Bicicletas de Nhanderu* e de *Desterro Guarani*.

7.2. O olhar e o convite a olhar

Uma das questões salientadas nas minhas conversas com os cineastas Mbya-Guarani é que o cinema serve para mostrar como vivem e porque (r)existem. Para Ariel,

[t]udo começou em 2008, mas sempre tive essa vontade de fazer o vídeo, assim... De fazer o nosso filme, contando a realidade Guarani, mas do ponto de vista da gente, mesmo, de dentro, né? Porque sempre via, quando já era muito jovem, via muito os não indígena ir pra aldeia fazer algum documentário, vídeo, mas do ponto de vista deles e sempre quis, tinha, sonhava fazer o vídeo, mas nunca tinha oportunidade. Quando em 2008 surgiu o Inventário [INRC], (...) começamos a fazer filme, do nosso ponto de... Olhar, de dentro, assim. Então, foi como que um... Uma coisa que eu já queria fazer antes, aí que começou a... E sempre com o objetivo de mostrar a realidade, de mostrar que estamos aqui, insistente, resistindo em todas... A globalização, assim, nós, Guarani, né, contar um pouco a caminhada dos Guarani e mostrar nossa realidade, porque ainda é muito invisível, acho, que a nossa realidade, assim, dos Guarani, de todos os outros povos indígenas. Então, por isso, tem muito preconceito ainda contra os povos indígenas, por falta de conhecimento. Então, o vídeo era mais uma coisa pra, que era ferramenta importante pra mostrar essas coisas, nossos valores culturais que tem e que é que a gente pensa, de que forma é que a gente vive . (Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 26 de março de 2015)

Segundo Arjun Appadurai (1996), os *media* têm provocado um aumento da importância da imaginação na produção cultural do mundo contemporâneo. O autor cunhou o termo “*mediascapes*” para designar a disseminação dos meios de produção de informação (jornais, televisão, cinema, etc.) e as imagens do mundo criadas por estes. *Mediascapes* são produzidos por interesses estatais e privados e tendem a ser construídos principalmente através da narrativa e da imagem. Como o autor adverte, por um lado, a imaginação e os *mediascapes* servem para os Estados e os mercados controlarem e disciplinarem os cidadãos. Por outro lado, é através desta faculdade que novos coletivos, modos de viver e de lutar emergem. Nesta perspectiva, desde a década de 1980 que os *media* indígenas têm sido utilizados para “talk back” e “shoot back” (Ginsburg, 1993) para a sociedade colonial no sentido de mostrar a sua perspectiva e

corrigir preconceitos. Faye Ginsburg denominou este movimento de “ativismo cultural”, com o intuito de sublinhar a conexão entre agência política e intervenção cultural subjacente a estas obras. Posteriormente, George Marcus (1996) cunhou o termo “o imaginário do ativista” (“the activist imaginary”) para descrever a utilização dos *media* por grupos subalternos com o objetivo de mudança cultural, mas também de intervenção na esfera pública e em questões de cidadania.

Todos os filmes indígenas do catálogo oficial do VNA possuem como objetivo mostrar o seu modo de viver segundo o seu ponto de vista e, assim, corrigir e influenciar a sociedade colonial. Mas, geralmente, a interação com esta não é mostrada e as obras centram-se na vida nas aldeias. Esta abordagem está associada a uma escolha política, isto é, dar visibilidade a uma realidade que é pouco conhecida, mas também está relacionada com determinações geográficas, uma vez que os Ashaninka (no Acre) e os povos do Xingu vivem relativamente afastados de populações não indígenas. Existem, sem dúvida, exceções. Os filmes históricos realizados para os DVD Cineastas Indígenas são reflexões sobre a situação colonial destes povos e, como também vimos, as produções de Divino Tserewahú foram evoluindo de uma visão mais essencialista da cultura para a construção de mundos fílmicos que refletem sobre a relação com diversas estruturas coloniais, especialmente os missionários. De um modo semelhante, *Shomōtsi* (2001), do Ashaninka Wewito Piyãko, atinge o clímax quando o personagem principal tem de ir à cidade levantar a sua pensão. Contudo, os filmes Mbya-Guarani vão mais longe e são uma novidade no trabalho do VNA devido à situação colonial extrema em que se encontram e à falta de terra demarcada, analisada no capítulo anterior. Ao contrário das outras cinematografias do VNA, no caso dos Mbya-Guarani a presença não indígena não é episódica ou discutida em termos de influência, mas impõe-se materialmente de uma forma constante. Mas, ao mesmo tempo, esta coexistência é ilusória e os Guarani continuam a viver e a (r)existir segundo o seu *ethos*. Como argumenta Sílvia Guimarães (2006, 60) sobre a interação entre Guarani e turistas em Tekoa Porã,

(...) tudo se passava como se as pessoas vivessem em uma determinada dimensão, que englobava outras aldeias mbyás, com as quais eles interagem, diferente das dimensões onde viviam os brancos, outros grupos indígenas e mbyás distantes. Nessa dimensão, os mbyás de *Tecoa Porã* sabiam conviver e controlar a proximidade da sociedade nacional.

Nesse sentido, o primeiro plano do filme *Duas Aldeias, Uma Caminhada*, apesar de curto, é simbólico da condição Guarani no mundo contemporâneo. Na berma de uma estrada em que passam carros a alta velocidade, uma mulher Guarani caminha compenetrada e acompanhada por duas crianças sorridentes. De um lado, a velocidade e o som cortante das máquinas coloniais. Do outro, um modo de viver que resiste na terra batida polvilhada de poças de chuva e que é enunciado por dois elementos que são essenciais aos Mbya: as crianças e o caminhar.

A seguir ao primeiro plano, o filme corta para o portão de entrada na aldeia Anhentegua sobre o qual sobrepõe os títulos “Vídeo nas Aldeias apresenta” e “Mokoi Tekoá Petei Jegiatá” (*Duas Aldeias, Uma Caminhada*). A sequência seguinte é constituída por uma encenação em que o cinema é ritual e cinematograficamente indigenizado. Ariel, cineasta e personagem principal, surge com a câmara na mão, coloca-a numa cadeira e entra na *opy* (casa de reza). A seguir, um ponto de vista diferente sobrepõe a câmara na cadeira e a *opy*, reunindo o cinema e a espiritualidade Guarani. Esta relação é reforçada por um *close up* do *petỹ* (fumo), elemento de purificação Mbya, que sai da chaminé da *opy*. A performance também estabelece a fronteira entre o espaço fora da *opy* e o interior, que, nas aldeias no Rio Grande do Sul e na Argentina, não pode ser filmado e onde o *jurua* (não indígena) não deve tendencialmente entrar.

No plano seguinte, no exterior, Ariel filma com compenetração vários Mbya que saem de dentro da *opy* e que vêm em fila indiana de outro ponto da aldeia. Dois deles tocam violão *mbaraka* (violão) e *rave* (rabeca) que vão progressivamente preenchendo o ambiente sonoro do filme. O *karai* Juancito pede aos que o seguem para fazerem a saudação (*aguyjevete*) e perguntarem se acordaram bem, uma questão frequente no quotidiano Mbya que indicia a importância do bem-viver (Pissolato 2007). A seguir, ele faz um breve discurso que enquadra a situação atual do seu povo: “É verdade que hoje estamos quase dominados pelos brancos. Mesmo assim não podemos esquecer a nossa cultura. Não podemos nos esquecer de tudo. Como os próprios brancos dizem: ‘Não troquem a sua cultura pela nossa!’”

Aguyjevete é um agradecimento, mas também é uma forma de cumprimentar os parentes que chegam na aldeia (*tekoa*) demonstrando alegria com o encontro. Nesse sentido, o filme recorre a uma forma Guarani de saudar e acolher o outro, o espectador: é um convite ao olhar, a entrar no seu mundo. A construção mais formal e solene que o

resto do filme também faz lembrar o poder de afirmação identitária do cinema presente noutras obras produzidas pelo VNA, como o documentário histórico *Já Me Transformei em Imagem* (2008),¹²⁶ de Zezinho Yube, igualmente montado por Ernesto Carvalho, que começa com o discurso do Huni Kuin Nilo Bixku para a câmara em plano contrapicado:

Prestem muita atenção e olhem bem para a minha cara. Sem mexer os olhos para os cantos, como seu estivesse falando besteira. E sem ficar cuspidinho! E sem ficar conversando enquanto eu falo. Prestem toda a atenção no que vou falar e entendam bem.

De facto, esta obra teve um impacto forte na oficina que realizei com os Juruna e dois dos formandos disseram que também queriam fazer um filme sobre a história da sua aldeia que começasse com aquela postura imponente e afirmativa. Apesar das semelhanças com a proposta de *Mokoi Tekoá*, é importante realçar que esta transmite uma mensagem semelhante com recurso reduzido ao discurso verbal e fortalecendo-se na agência da sua própria ontologia – a música, o ritual *xondaro* e as belas palavras – sem com isso negar a existência de elementos físicos ocidentais, como a roupa, as cadeiras e, especialmente, a câmara. Além disso, as orientações do *karai* e outros quadros do filme (como o da dança de *xondaro*) evidenciam as potencialidades, já estudadas por vários autores, de revalorização e revitalização cultural da produção cinematográfica indígena. Porém, este início pode indiciar erroneamente que vamos assistir a um filme em que a cultura é objetivada ou patrimonializada (uma cultura entre aspas, segundo expressão de Carneiro da Cunha [2008]), isto é, em que determinados traços culturais são seleccionados como instrumento de afirmação identitária e política. Pelo contrário, o documentário vai desconstruindo a pouco e pouco esta expectativa em termos formais e de conteúdo. De certo modo, é como se a primeira sequência fosse, em parte, uma continuação do regime de visualidade enunciado pelos processos de patrimonialização descritos no capítulo 5 e o resto do filme fosse um trabalho de iconoclastia e reconstrução através da humanização e indiginização.

Após esta sequência, *Mokoi Tekoá* corta, mantendo a paisagem sonora da música e fala de Juancito durante algum tempo, para um quadro em que jovens Guarani procuram caça pela pequena mata que rodeia a aldeia. Após algum tempo, atravessam o arame farpado e chegam a um terreno elevado que permite estabelecer uma visão

¹²⁶ A filmografia inclui hiperligações para visionar este filme *online*.

panorâmica da aldeia e das casas não indígenas que se vão adensando em torno daquela e destruindo a mata. O plano é irrequieto e tenta perscrutar a paisagem no sentido de abarcar e de a compreender na sua incomensurável dimensão simbólica, mas também material. Em *off*, Diego explica:

Aquela é a aldeia. Lá só tem 10 hectares. Por isso as roças são pequenas. Eles plantam milho, melancia, essas coisas. Aqui estamos no meio dos brancos, no meio da cidade. A aldeia não é grande. Eles vendem bichinhos de madeira [artesanato], só assim eles comem. Se não a comida não vem. A cidade cresce cada vez mais. Estão nos cercando.

A questão do território é desenvolvida no quadro seguinte a partir de um conflito entre a situação colonial e o *ethos* Guarani. Os meninos continuam a caminhar e encontram uma colmeia abandonada. Um deles explica para a câmara:

- Isto também dá mel. Só que agora as abelhas deixaram suas casas. Você sabe porque deixaram suas casas?

- Porque elas deixaram?

- Elas deixaram porque algo estava incomodando elas. E elas não gostaram disso, por isso se mudaram. São que nem os Mbya-Guarani. Elas não foram embora porque queriam ir. Às vezes os Mbya se mudam porque tem alguém incomodando. Por isso elas foram tentar viver melhor em outro lugar. Os Mbya-Guarani também são assim.

Como podemos constatar, esta sequência na mata inclui um certo didatismo em que os meninos vão explicando o seu mundo, incluindo a situação colonial. Nesse sentido, encontra paralelos com um dos filmes mais famosos do VNA: *Marangmotxíngmo Mirang, Das Crianças Ikpeng para o Mundo* (2001).¹²⁷ Esta obra surgiu de uma troca de videocartas com uma escola em Cuba em que algumas crianças Ikpeng vão explicando para a câmara diferentes aspetos da sua aldeia e cultura, desde as conchas usadas para raspar mandioca até ao avião ou à retrete instalada pelos não indígenas. O filme possui um encantamento especial porque permite um olhar novo sobre a realidade através das crianças. Este novo olhar traz uma grande frescura, energia e até inocência, uma vez que os objetos e traços culturais não são valorizados por serem tradicionais ou ocidentais, mas pelo fascínio que trazem independentemente da sua

¹²⁷ A filmografia inclui hiperligações para visionar este filme *online*.

origem. Trata-se, de facto, de um dispositivo eficaz e até é surpreendente que não tenha sido utilizado mais vezes. Quando estive a dar uma oficina com os Juruna, dois dos realizadores expressaram vontade de fazer algo semelhante na aldeia, mas tal ideia não se concretizou devido à timidez dos meninos. No filme seguinte dos Mbya, *Bicicletas de Nhanderu*, dois meninos, o Palermo e o Neneco, também são personagens importantes na construção daquele mundo filmico. Tal como em *Crianças Ikpeng*, os meninos estabelecem uma horizontalidade entre elementos de diferentes culturas, como a reflexão sobre os espíritos das árvores e a dança ao som de Michael Jackson.

No caso da sequência de *Duas Aldeias* em análise, os jovens são mais velhos, mas, de um modo semelhante aos outros exemplos, vão explicando para a câmara a situação da sua vida. Contudo, o contexto Guarani é muito mais difícil do que o dos Ikpeng, que vivem na Terra Indígena do Xingu, e o ambiente é pesado. Além disso, enquanto no filme *Crianças Ikpeng* se sente uma certa ideia de guião e escolha prévia de objetos, no filme *Duas Aldeias* as intervenções vão surgindo através do deambular pelo território e do confronto com os elementos que, de um modo material e/ou simbólico, provocam uma reflexão sobre a situação colonial. Isto é, não se trata de um discurso preparado para a câmara, mas de uma reflexão discursiva que emerge do processo de realização do filme.

Porém não é completamente claro a quem os Mbya se dirigem quando falam para a câmara. Tendo em conta a ideia de um cinema relacional desenvolvido a partir do cinema direto (ver capítulo 3), é importante lembrar que o primeiro recetor é o operador de câmara e que este não é um elemento exterior ao filme. Como vimos em relação aos Ashaninka, mas se torna ainda mais central no cinema Mbya-Guarani, o operador e a câmara não são elementos distintos. Ainda mais frequentemente que no caso dos Ashaninka, o cineasta Mbya segue pessoas e entra em rodas de conversa, mas continua a participar como pessoa, respondendo a perguntas ou bebendo o mate. Nesse sentido, é uma abordagem diferente dos filmes de rituais de Divino que, apesar de também ser obrigado a participar nestes, só filma quando está fora e não tem de interagir.

Num artigo sobre *Bicicletas de Nhanderu*, André Brasil (2012) fala sobre estas “lascas do extracampo”. Para o autor, o fora de campo é intrínseco e coextensivo ao campo e está constantemente a ser invocado através de “respingos” e “lascas”. Esta característica não tem que ver com uma abordagem reflexiva do cinema moderno, “(...)

mas porque a própria feitura do filme é parte do cotidiano, motivo de debate entre os jovens realizadores e os velhos da aldeia” (Brasil 2012, 111). Além disso, Brasil advoga que existem dois fora de campo entrelaçados: o cultural (geopolítico) e o mítico (cosmológico). Como exemplo deste, o autor menciona o arco narrativo principal de *Bicicletas*, que se conclui com a construção da casa de reza em que um dos Guarani diz que “[p]ode parecer que fizeram isso só para o filme, mas não é assim. No final, deu tudo certo. Eles não fizeram sozinhos, Nhanderu ajudou”. Nesse sentido, o cinema Mbya-Guarani extravasa consideravelmente o enquadramento e abarca o operador de câmara, o sujeito colonial (geopolítico) e os deuses, sem os quais nada seria possível.

Assim, o olhar para a câmara também é um olhar para a sociedade colonial. Por um lado, esta está presente em campo: os carros que passam na estrada, as casas que cercam e asfixiam a tekoa, a compra do fumo em Porto Alegre pela mulher de Cirilo, a apresentação do coral na cidade e a sequência nas ruínas de São Miguel – que será analisada no próximo capítulo. Mas o sujeito colonial também é invocado no fora de campo através do olhar dos Guarani para a câmara que nos impele a responder, a estar aqui (atrás da tela) e ali (no meio da mata). Christopher Pinney (2001) cunhou o termo “corporetics” para denominar esta capacidade intrínseca (exceto, como ele ironicamente menciona, para Kantianos e modernistas) das imagens abarcarem sensorial e corporalmente a audiência. De um modo semelhante, Vivian Sobchack (2004), que tem desenvolvido uma abordagem fenomenológica ao cinema, denomina de “cinesthetic subject” a capacidade de determinados momentos nos invocarem para dentro do campo, para o espaço do filme. Como a autora escreve em relação ao filme *Piano* (1993), enquanto espectadora, “I had a carnal interest and investment in being *both* ‘here’ and ‘there,’ in being able *both* to sense *and* to be sensible, to be *both* the subject *and* the object (...)” (Sobchack 2004, 66).

Contudo, este olhar para a câmara, que é um convite para ser olhado, não é apenas uma estratégia cinematográfica fenomenológica. Ele é um gesto político. Em *The Right to Look, A Counterhistory of Visuality* (2011), Nicholas Mirzoeff propõe uma oposição entre “visuality” e “the right to look” (“direito a olhar”). Em ambos os casos, o autor não se refere a uma visualidade perceptual, mas da ordem do imaginário. “Visuality” é um conceito do século XIX cunhado pelo historiador inglês Thomas Carlyle a que Mirzoeff recorre para descrever as práticas de visualização que permitem a *assemblagem* de imagens, informação e ideias no sentido de estabelecer a autoridade

do sujeito colonial. Num primeiro momento, a visualidade classifica através da nomeação, categorização e definição. A seguir, os grupos classificados são segregados no sentido de impedir que estes se unam como sujeitos políticos. Por fim, a classificação e separação são naturalizadas enquanto uma estética do que é apropriado (“proper”), do dever e do que é considerado certo e até agradável. Segundo o autor, este “complexo de visualidade” permitiu construir e naturalizar o colonialismo e a sua História, desde os capatazes das plantações do século XVI até aos ataques de *drones* das últimas guerras. Assim, “[v]isualizing is the production of visuality, meaning the making of the processes of ‘history’ perceptible to authority” (3).

Contudo, a visualidade nunca conseguiu alcançar o seu objetivo totalizante porque a história não é monolítica, mas antes estruturada enquanto conflito. Recorrendo às propostas de Dinesh Chakrabarty sobre dois modos de história dentro do capitalismo, Mirzoeff propõe que existem dois tipos de visualidade. A Visualidade 1 refere-se à narrativa de construção de uma imagem única, ordeira, coerente e inteligível da modernidade que legitimou e legitima o exercício da autoridade. A Visualidade 2 está relacionada com as forças irracionais que, na metrópole ou no fim do Império, nunca foram apropriadas pelo projeto da modernidade. Assim, por exemplo, o cinema pode ser considerado como parte da Visualidade 1, enquanto dispositivo de visualização e ordenação discursiva da História e do Império, mas também faz parte da Visualidade 2 na sua apropriação selvagem pela arte, sendo o movimento Dada e o surrealismo alguns dos exemplos indicados pelo autor. Nesse sentido, esta visualidade não é necessariamente antagónica à Visualidade 1 porque não a expõe e não a coloca em causa.

A ideia de visualidade proposta por Mirzoeff pode ser aplicada à construção imagética das Missões analisada no capítulo 5. Como vimos, as Missões e, especificamente São Miguel, foram construídas no Brasil ao longo dos últimos séculos, primeiro como alegorias, e depois visual e materialmente, como imagens da civilização, arte e engenho europeus que, no fim do mundo, catequizaram e civilizaram os indígenas. Contudo, apesar de Mirzoeff admitir que este regime de visualidade nunca alcança a plenitude do seu projeto totalitário de ordenação e legitimação da autoridade, o autor não desenvolve a dissonância e as diferentes apropriações populares que atravessam a Visualidade 1. No caso das Missões, diversos aspetos materiais e simbólicos (a estatuária missionária, Sepé Tiaraju, etc) foram apropriados na construção

de diversas identidades de diferentes segmentos da população não indígena. Este processo teve como corolário a transformação recente, não concluída e caleidoscópica da imagem das Missões numa alegoria de encontro de culturas. De qualquer modo, tal como o especialista em cultura visual sublinha, esta dissonância, ao estabelecer uma oposição mimética, não coloca em causa o regime de visualidade de nomeação, categorização e definição.

Para Mirzoeff, a verdadeira contravisualidade não está encerrada na dissonância, mas na dissidência, que ele denomina de “direito a olhar”:¹²⁸

The right to look is not about seeing. It begins at a personal level with the look into someone else’s eyes to express friendship, solidarity, or love. That look must be mutual, each person inventing the other, or it fails. As such, it is unrepresentable. The right to look claims autonomy, not individualism or voyeurism, but the claim to a political subjectivity and collectivity. (...) This invention is common, it may be the common, even communist. For there is an exchange, but no creation of a surplus. You, or your group, allow another to find you, and in so doing, you find both the other and yourself. It means requiring the recognition of the other to have a place from which to claim rights and to determine what is right. It is the claim to a subjectivity that has the autonomy to arrange the relations of the visible and the sayable. (...) The right to look claims autonomy, refuses to be segregated, and spontaneously invents new forms. It is not a right for declaration of human rights, or for advocacy, but a claim of the right to the real as the key to a democratic politics (1 e 4).

Em suma, *Mokoi Tekoá* recorre a diversas estratégias para convidar o outro, nomeadamente o olhar para a câmara e a cerimónia de *aguyjevete*. Para que este convite provoque o outro a partilhar o espaço sensorial do cinema, é importante que o filme não sucumba a uma mera objetivação da cultura, mas explore a subjetividade dos seus personagens de modo a que, assim, o outro seja transformado. Ao olharmos para eles, descobrimo-los a eles e a nós próprios.

¹²⁸ A proposta de Mirzoeff é influenciada por Frantz Fanon e pela ideia de “partilha do sensível”, de Jacques Rancière (2005 [2000]).

7.3. Realidade e representação

Como mencionado no início do subcapítulo anterior, Ariel defende que o cinema serve para “mostrar a realidade” Guarani. Outros realizadores e intervenientes na produção cinematográfica também apresentam testemunhos sobre questões de realidade e verdade. Leo Ortega, irmão de Ariel, começou a filmar durante o segundo filme, *Bicicletas de Nhanderu*, e advoga que

[o] que a gente faz é mais a realidade, né? A gente não combina com as pessoas para filmar. A gente filma sem combinar como é que vai fazer. A gente filma na hora. Tudo acontece na hora. (...) A nossa ideia era... mostrar a realidade. Como é a realidade dos Guarani, né? Aqui da aldeia. A parte do espiritual, espiritualidade, e a parte... da situação da política também. Como estão aqui. Mostrar as duas coisas. Mostrar isso, como é que estão vivendo agora no mundo atual. (Entrevista a Leo Ortega em português, 30 de março de 2016)

A fala de Leo estabelece uma relação entre o cinema direto e o realismo analisado em capítulos anteriores¹²⁹ e também uma oposição a outras abordagens dos filmes do VNA, como a etnoficção produzida pelos Kuikuro. A este nível, Ariel mencionou algumas vezes a oposição ao tipo de cinema desenvolvido por aquele povo indígena, argumentando que nenhum Guarani aceitaria fazer um ritual só para a câmara.

De qualquer modo, após um momento de explosão do cinema de observação na década de 1960, que foi determinante para a institucionalização do género documentário, ocorreu uma reação que criticou essa conceptualização como demasiado *naïf* e epistemologicamente problemática. Após toda a revolução, vem a reação. Nos últimos trinta anos, o cinema de observação tem sido criticado pela sua forma distanciada de filmar, que cria uma ilusão de cientificidade e objetividade, transforma os sujeitos em objetos e ignora a interferência da câmara na realidade. Para responder a estas críticas, algumas estratégias de reflexividade foram introduzidas (MacDougall 1998) no sentido de sublinhar a presença da câmara e do processo de construção do filme.¹³⁰ Por exemplo, em *Mokoi Tekoá*, existe uma sequência em que os realizadores e

¹²⁹ Ver capítulo 2 sobre a indexicalidade da imagem de base fotográfica e capítulo 3 sobre a relação entre o cinema de observação e a filmagem do quotidiano.

¹³⁰ Contudo, algumas destas estratégias já estavam presentes desde o início. Em *Chronique d'un Été* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, os realizadores aparecem em plano, discutem propostas de

parte da aldeia assistem e reagem às filmagens. Em outro quadro, Ariel explica a Cirilo como é o processo de fazer um filme:

Este filme que estamos fazendo vai ficar legal. Eu não sei quanto tempo vai ter, mas todos os Guarani vão poder ver. A gente tem que mostrar o que é importante, por isso tem que ter personagem. Por exemplo, num filme, você tem que saber onde vai terminar. Pode mostrar a aldeia, a cidade, mas tem que ter uma idéia principal para terminar bem. Isso que a gente não definiu ainda, que personagem vamos seguir. Por exemplo, hoje seguimos o Juancito. Ele deu dinheiro pra comprar sacolé, e a gente foi filmando o que as meninas iam fazer com o dinheiro. Mas você passou no caminho. Só que ali era outra história. Se eu voltasse com você, ninguém ia entender. Ali não tinha terminado a história do sacolé.

Apesar destas estratégias de reflexividade, o cinema de observação, abordagem dominante no VNA, foi sendo cada vez mais criticado nas décadas de 1980 e 1990. O tempo agora era de pós-modernidade, que trouxe consigo a hegemonia do conceito de representação que, ironicamente, já encerrava em si a sua própria crise. Neste contexto, o cinema era uma representação da realidade, isto é, um discurso, um texto sobre aquela. Assim, todo o cinema é uma representação porque é “(...) sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (Xavier 2005 [1984], 14). Esta posição coloca alguns problemas ao gênero documentário, uma vez que, nesse sentido, este não se diferenciaria da ficção (Metz 1975). Na década de 1990, Bill Nichols publicou *Representing Reality*, que tentou resolver esta questão. Para este autor, o documentário é construído, logo é uma ficção, mas “(...) it is still unlike fiction in important ways” (Nichols 1991,109). O autor realça algumas diferenças, como a preocupação com a ética, práticas específicas e estruturas de retórica (por exemplo, o “discurso de sobriedade”), que constituíram o documentário como um domínio institucional específico. Esta proposta possui algumas limitações consideráveis que serão analisadas mais à frente, mas tornou-se dominante até pelo menos recentemente. Na mesma altura, de um modo paralelo, começou a desenvolver-se uma antropologia interpretativa que considera a cultura como um texto (Geertz 1973) e que originou uma produção profícua sobre representações de nação, gênero,

realização do filme e terminam este com a exibição de uma primeira montagem aos personagens que a comentam.

etnicidade, etc.

A ideia de representação já continha em si uma crise, uma vez que, se tudo é um texto, já não é possível determinar o que é verdade e aceder à realidade. Jean Baudrillard esticou esta proposição ao limite ao advogar que a imagem tinha passado historicamente por quatro fases sucessivas: reflexo da realidade; forma de ocultar e deturpar a realidade; modo de esconder a ausência de realidade; e, atualmente, ausência de relação com a realidade, isto é, simulacro. Assim,

(...) todo o sistema perde a força da gravidade, ele próprio não é mais que um gigantesco simulacro – não irreal, mas simulacro, isto é, nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunferência, se encontram em lado nenhum (Baudrillard 1991 [1981], 13).

Se a realidade é um jogo deformado de espelhos em que não há acesso ao real e à verdade, a pertinência do recurso ao cinema pelos subalternos é colocada em causa. De facto, como argumentam Ella Shohat e Robert Stam (1994, 178) em *Unthinking Eurocentrism*,

[m]uch of the work on ethnic/racial and colonial representation in the media has been “corrective,” devoted to demonstrating that certain films, in some respect or other, “got something wrong” on historical, biographical, or other grounds of accuracy. (...) An obsession with “realism” casts the question as simply one of “errors” and “distortions,” as if the “truth” of a community were unproblematic, transparent, and easily accessible, and “lies” about that community easily unmasked. Debates about ethnic representation often break down on precisely this question of “realism”, at times leading to an impasse in which diverse spectators or critics passionately defend their version of the “real”.

Os autores recorrem a Mikhail Bakhtin que consideram que reformulou o conceito de representação para se afastar de perspectivas naïfs de verdade e realidade sem cair no *cul de sac* do simulacro de Baudrillard. Para aquele filósofo, a arte não reflete ou refrata o real, mas é uma refração de uma refração, isto é, é uma mediação ideológica de um mundo já mediado social e ideologicamente. Assim,

(...) art is incontrovertibly social, not because it represents the real but because it constitutes a historically situated “utterance” - a complex of signs

addressed by one socially constituted subject or subjects to other socially constituted subjects, all of whom are deeply immersed in historical circumstance and social contingency. (180)

Nesse sentido, os autores advogam que não basta dizer que o cinema é construído. É necessário perguntar por quem e para quem. Alguns exemplos demonstram esta dificuldade. No festival ForumDoc.BH de 2015, que contou com uma programação paralela de cinco dias com filmes e realizadores indígenas do Brasil e restante continente americano, o realizador Mebêngôkre (Kayapó) Bepunu Axuape apresentou o filme *19 anos*, uma etnoficção sobre a criação de uma nova aldeia para celebrar o seu aniversário e na qual recorreu a crianças para desempenharem o papel de adultos. Apesar de o filme não incluir roupas e outros elementos ocidentais, durante o debate, aquele foi criticado pelo realizador Jair Kuikuro por incluir uma banda sonora com música eletrônica, uma vez que “música de branco não combina com a nossa tradição”. Bepunu Axuape não pareceu muito incomodado com a crítica e argumentou que, por não ser uma festa tradicional, mas a celebração do aniversário da aldeia, a música não tinha de ser tradicional. Por fim, admitiu que aquela era a canção que tinha no computador no momento da montagem e que a considerou adequada. A realizadora Mbya Patrícia Ferreira também interveio e defendeu que a música tradicional deve ser valorizada, mas que a não indígena também pode entrar porque seria uma mentira fazer um filme sobre a sua aldeia só com música tradicional.

Contudo, a este nível, a clivagem mais importante dentro da produção cinematográfica Mbya-Guarani ocorreu a propósito de *Bicicletas de Nhanderu*. Este filme é uma reflexão sobre a espiritualidade Guarani e a influência não indígena no seu modo de vida. Um dos quadros inclui uma “festa branca” durante a qual os Mbya, incluindo o *karai* Solano, bebem e jogam às cartas. Um pouco mais tarde no filme, Ariel menciona esta situação:

Estou preocupado porque estes dias eu sonhei que estavam todos bebendo num bar. No meio dos brancos, estavam o Hélio e uns outros. Eles estavam... Eles traziam comida em pratos, eram uns caras bravos. Quando vi, os pratos tinham facas e não comida. Faziam sanduíches, mas ao invés de pão com mortadela, eram facas. Eles davam pratos para os Guarani brigarem. A gente comia sangue no meio do sanduíche. Eles começaram a brigar e Patrícia e eu fugimos para longe. O sonho acabava por aí. (...) Eu nunca concordei com estas festas aqui. A maioria concorda mas é a brecha

para as coisas ruins. Temos que ficar um ou dois anos sem festa. Depois disso, com certeza, vai ter de novo.

A sequência da bebida e da “festa branca” foi criticada por diversos Guarani, dentro e fora de Koenju. Ariel e o VNA defenderam esta perspectiva.

Eu sou muito assim, tipo, assim: “não, tem que mostrar a verdade.” Não importa que verdade é, mas a realidade... Sabe, sempre falo isso, “a gente não tem que ter vergonha”, pra mim as pessoas, né? Eu via que aqui tinha bebida alcoólica, tinha todas essa discussão, que tinha algumas pessoas que bebiam, cerveja, essas coisas, e eu queria mostrar isso... Porque sempre ouvia na cidade, de todos brancos, que generalizam: “Ah, os indígenas são bêbados! Eles são...” essas coisas, né? Então, eu queria mudar esse pensamento! Demonstrar que nem toda a nossa aldeia bebe. Tem pessoas que bebem, mas tem... Que problema tem? A sociedade ocidental bebe! Mas eu não vou generalizar! Todo, “você é bêbado”! “Você é o branco, você bebe. Você é um bêbado”, não vou dizer! Tem pessoas que bebem, tem pessoas que não bebem! E na nossa cultura também! A gente também somos seres humanos! Nós não somos iluminado [Guarani que atingiram a perfeição sem passar pela morte]. Então, queria mostrar esse lado, assim, de quebrar esse preconceito, mesmo, mostrando! O próprio Solano, ele está se dedicando ao caminho da espiritualidade, mas ele bebe! (...) Então, mostrar essas coisas, que... E mostrar... Essa coisa... O que é que as festinha pode levar, que enfraquece a espiritualidade, o nosso espírito, a bebida também... Mostrar esse lado, que a gente tá ciente. (Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 10 de março de 2016)

Nesse sentido, esta sequência de *Bicicletas* funciona como uma reflexão interna da comunidade. Mas, além disso, também é uma correção original de estereótipos da sociedade colonial. Como sublinham Shohat e Stam (204),

[i]t is often assumed (...) that control over representation leads automatically to the production of ‘positive images’. (...) The demand that Third World or minoritarian filmmakers produce only ‘positive images,’ in this sense, can be a sign of anxiety. Hollywood, after all, has never worried about sending films around the world which depict the US as a violent land. Rather than deal with the contradictions of a community, ‘positive image’ cinema prefers a mask of perfection.

Assim, enquanto a maioria dos filmes do VNA contrapõe uma imagem positiva

à imagem negativa e estereotipada criada pela sociedade colonial, *Bicicletas de Nhanderu* apresenta, não uma imagem positiva, mas uma imagem humana em que os Mbya não têm de sucumbir à imagem do índio hiper-real, “(...) the fabrication of the perfect Indian whose virtues, sufferings, and untiring stoicism have won him the right to be defended by the professionals of indigenous right” (Ramos 1998, 276). Ou como Manuela Carneiro da Cunha (2011, 286) exclama: “Só às minorias se pede que exibam os traços culturais que se espera delas, e que são no mais das vezes estereótipos congelados.” Isto é, atualmente, os indígenas no Brasil encontram-se enclausurados entre uma representação negativa colonial com séculos de existência e raízes profundas no imaginário nacional e uma representação positiva produzida por indígenas e aliados indigenistas que seleciona apenas os aspetos positivos, muitas vezes do passado, e realiza traduções abusivas (por exemplo, a nível da espiritualidade e ecologia) no sentido de criar uma imagem que nunca poderá corresponder à realidade. De facto, segundo Ariel, a sequência também foi criticada pelos indigenistas:

E, quando há mostra, assim “que é isso?” Os planos indigenistas, que são conservacionistas, que são com uma onda paternal, essas coisas assim, que sempre falam “como, não pode mostrar isso!” Até os antropólogos fazem assim... Porque estavam acostumados a ver o vídeo, assim, todo o índio, assim, parece que está num outro planeta! Câmara lenta, o índio ideal, sabe? Com esse olhar estereótipo. O índio tem o cocar, dança, a dança da chuva... Eu ‘tava cansado desses trabalhos, sabe? Eu queria fazer do meu jeito! Por exemplo, sempre vai ter – se eu mostrar só os Guarani dançando, que não é a realidade, que todos os dias a gente dança – vai chegar uma pessoa que vai sempre ficar admirado com isso, sabe? “Que paraíso, eu quero conhecer o seu lugar.” Chega aqui e vê os indígenas com celulares, se vestindo de *rap*, parabólica e fica chocado... Porque tem essas que aprenderam no livro: “Ah, os indígenas são assim e assim!” Que é tudo mentira, que aprendem nas escolas, sobre indígena! (Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 10 de março de 2016)

De facto, esta diferença entre o “índio ideal” e o quotidiano da aldeia surgiu diversas vezes nas conversas com os realizadores. Em primeiro lugar, estes são procurados por diversos pesquisadores que, por vezes, estão mais interessados numa redenção espiritual pessoal. Além disso, algumas pesquisas, especialmente de mestrado ou de “cientistas populares”, possuem um desejo excessivo de encontrar a alteridade.

Por exemplo, a Patrícia contou-me uma vez que um “antropólogo popular” escreveu que as crianças Guarani começam logo a andar pouco depois do nascimento e que havia pessoas que iam à aldeia para ver isso. Naturalmente, como Ariel menciona acima, esta idealização provoca um choque e acusações de “aculturação”. Nesse sentido, os Mbya e todos os indígenas encontram-se presos entre a inverdade de uma imagem híper-real positiva e a falsa imagem do indígena como indigente e bêbado. Assim, a perspectiva de Ariel, de Patrícia e do VNA é encontrar um meio caminho e humanizar as imagens através da arte.

Contudo, como Shohat e Stam sublinham no excerto acima citado, a “verdade” ou “realidade” de uma comunidade é problemática e dissonante. Apesar do envolvimento de vários membros da comunidade no processo de produção, a voz do filme, isto é, a interpretação da realidade, ainda está dependente de um número reduzido de pessoas. Estas fricções podem ter consequências consideráveis. Por exemplo, Terence Turner (2002) menciona o caso de um realizador Kayapó que foi expulso da comunidade durante um ano devido à sua produção cinematográfica. No caso dos filmes de Divino Tserewahú, estes também são produzidos por uma diversidade de agências políticas internas divergentes que nem sempre se alinham segundo os modelos das sociedades Jê e que também são influenciados por relações de fricção com o VNA. Assim, a perspectiva de Ariel está muito longe de ser partilhada por outros Guarani e, como vimos acima, por indígenas e indigenistas. Uma das maiores clivagens deste episódio ocorreu entre Ariel e Cirilo. No filme *Mokoi Tekoá*, este ainda afirma que: “Então nós temos que mostrar pros brancos como a gente vive. Mostrar a verdade. Não somente para enganar. Porque nós estamos assim perto da cidade. Porque não temos matas, e estamos com essas casas... Para que não só os brancos falem por nós, e vocês mesmo filmem.” Contudo, após a realização de *Bicicletas*, Cirilo modificou a sua posição.

Cirilo: Aí o Ariel... Falaram assim: “Não, nós temos de mostrar a verdade.”
Pra quê? Qual o resultado? Até hoje não tem resultado. Então, essa crítica a gente fizemos, né? Até pra o Vincent [Carelli, do VNA]. O Vincent falou assim: “Não, a gente queremos mostrar para o branco a verdade. O que é que você viu.” Então, pra quê? Será que se eu pego filmadora, entrar na casa do Vincent, ele vai gostar? Filmar todas as coisas? Tem que respeitar, né? Então, a gente brigou com eles, então aí... Começaram... Não vem mais, não procura mais. Procura contato com Ariel, né? (...)

Rodrigo: Então como é que você acha que um Guarani devia utilizar a filmadora e o livro?

Cirilo: Ai... Como no Inventário [INRC], né? Todos participaram, os Guarani. Todos concordaram, todo o mundo. Porque é que hoje parou? Porque uma forma... positiva, né? Que não é todo o mês, todo o ano que vai... É muito difícil, na verdade, fazer todo o mundo bem. É muito difícil. (Entrevista em português a José Cirilo Morinico, 7 de abril de 2016)

Cirilo não coloca em causa a verdade das imagens da “festa branca”. A sua crítica é relativa à representação a três níveis. Em primeiro lugar, considera que mostrar “toda a verdade” não produz resultados políticos significativos. Além disso, defende que ninguém (nem os *jurua*, como Vincent) quer expor toda a sua verdade, incluindo aspetos mais íntimos do seu quotidiano. Por fim, advoga que a imagem a passar para o exterior deve ser primeiro discutida no interior da comunidade, uma perspectiva, como vimos no capítulo anterior, defendida por ele durante o INRC e por várias lideranças em noutros Estados, segundo os relatórios do CTI.

Encontramo-nos portanto perante um paradoxo: por um lado, as imagens indexicais continuam a possuir uma relação com a realidade e a verdade segundo a maioria das pessoas, incluindo subalternos; por outro, o discurso académico tem colocado em causa esta relação, defendendo que o cinema é apenas um texto, com determinado enquadramento ideológico, *sobre* a realidade. Em “Narrative, ‘Evidence Vérité,’ and the Different Truth of the Modern Trial Documentary”, Stella Bruzzi (2016) estabelece uma comparação pertinente entre a busca da verdade no documentário e em tribunais. A autora começa por recorrer à expressão “*evidence vérité*” de Jessica Silbey para descrever o recurso cada vez mais recorrente e não problematizado a filmagens de crimes, confissões e detenções em tribunais. Silbey critica o estatuto incontestável destas provas e defende a importância da narrativa e da interpretação para chegar a um veredicto justo. Bruzzi encontra paralelismos em depoimentos de documentaristas (Emile de Antonio, Errol Morris) e teóricos de cinema (Noël Carrol) e defende que

[a] documentary, like a trial, can only hope to arrive at the most convincing version of what ‘really happened’; it cannot prove definitively that something *has* happened, or that it happened in *one way*. The process in which a documentary engages is the bringing together of evidence (...) and

its narrativization. (254-55)

Apesar desta argumentação poder cair na anomia da representação, a autora faz uma ressalva importante ao defender que esta proposta não quer dizer que não conseguimos distinguir entre realidade ou verdade e representação, mas que todo o evento provoca e requer interpretação (na produção e recepção) enquadrada num determinado conhecimento e *frame*. Assim,

[i]n any given field of research or argument, there are patterns of reasoning, routines for assessing evidence, means of weighing the comparative significance of different types of evidence, and standards for observations, experimentation and for the use of primary and secondary sources that are shared by practitioners in that field. Abiding by these established practices is, at any given time, believed to be the best method for getting at the truth. (Carrol *apud* Bruzzi 2016, 254)

A argumentação de Bruzzi e a citação de Carrol invocam, apesar de não mencionarem, a ideia (não muito desenvolvida) de “regime de verdade” de Michel Foucault (2015 [1977]). Em conversa com Alexandre Fontana sobre o papel dos intelectuais na atualidade, o autor defende que a verdade está intimamente relacionada com o poder e que cada sociedade possui um regime de verdade que estabelece os tipos de discursos, técnicas e procedimentos que permitem determinar aquela. Como o autor explica, “[a] ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem” (54) e, nesse sentido, “[o] problema não é mudar a ‘consciência’ das pessoas, ou o que elas têm na cabeça, mas o regime político, econômico, institucional de produção da verdade” (*ibidem*).

De um modo paralelo, em *The Disciplinary Frame*, John Tagg (2009) defendeu que a imagem de base fotográfica não possuía, no início, uma relação fenomenológica com a verdade. Pelo contrário, este vínculo foi construído ao longo do século XIX através de diversos regimes discursivos associados ao crescimento concomitante do Estado.

It is not only that “documentary value” can no longer be anchored in the camera itself and its imagined access to the real, so that there can be no more talk of a continuous documentary tradition arising from the nonmanipulative use of this camera’s natural properties. It is also that, if there is a link between documentation and “documentary,” it comes not via the pristine

camera and its transparency to good intentions but via the institutions, discourses, and systems of power that invest it and sully it, and via the discursive regimen that constitutes the document and holds it in place. (xxx-xxx)

Em suma, podemos argumentar que o documentário é um género instituído na modernidade, ainda que em constante transformação, com discursos, técnicas e procedimentos próprios que permitem determinar com alguma razoabilidade o que é a realidade. Assistir a um documentário é um pouco como estar num tribunal em que uma polifonia de enunciações (imagem, realizador, personagem, espectador) participa na formulação de um veredicto assente em determinadas suposições sobre a produção e difusão deste género cinematográfico. A realidade é aqui compreendida enquanto “utterance” de um determinado tempo, espaço e pessoa(s) que são necessariamente múltiplos e mediados pela tecnologia. A relação indexical continua a ser pertinente, mas não é suficiente para estabelecer a validade de uma imagem porque esta é parcial e polissémica, isto é, aberta a informações adicionais e interpretações. Esta proposta assume, como Nichols defendeu, uma relação ética e também que nem todas as informações podem ou devem ser transmitidas. Nesse sentido, o documentário não é um espelho ou acesso absoluto à realidade. Mas, compreendendo as constrações da sua construção, ainda é possível que aquele participe na luta política dos subalternos. Ademais, tendo em conta que o género e o regime de verdade estão abertos à transformação, a subversão daqueles pelos subalternos pode ser a sua maior arma.

7.4. Soberania e subversão visual

De facto, o cinema indígena tem sido suficientemente forte para pesquisadores, incluindo antropólogos, questionarem se hoje em dia ainda faz sentido realizar documentários sobre estes povos (Lutkehaus *et al.* 1999). Por exemplo, Nichols (1994, 63), que, contudo, sempre foi crítico do filme etnográfico, argumenta que “[e]thnographic film is in trouble (...) because of the ground-breaking, convention-altering forms of self-representation by those who have traditionally been objects (and blind spots) of anthropological study: women/natives/others”. Faye Ginsburg (1995) advoga que esses dois pontos de vista não são antagónicos ou que um invalida o outro, mas que a combinação dos dois produz um “efeito de paralaxe” que permite um conhecimento mais profundo de uma realidade (neste caso, cultura) em constante

mudança e reinvenção:

(...) one might understand indigenous media as arising from a historically new positioning of the observer behind the camera so that the object—the cinematic representation of culture—appears to look different than it does from the observational perspective of ethnographic film. Yet, by juxtaposing these different but related kinds of cinematic perspectives on culture, one can create a kind of parallax effect; if harnessed analytically, these "slightly different angles of vision" can offer a fuller comprehension of the complexity of the social phenomenon we call culture and those media representations that self-consciously engage with it (65).

Apesar desta proposta apaziguadora de Ginsburg, o cinema indígena tem, de facto, originado profundas convulsões dentro da antropologia visual e é, talvez, precursor de outras mudanças que começam a afetar a antropologia, em geral, como o aparecimento de pesquisadores indígenas (ver, por exemplo, Smith 2012 [1999]). Como vimos no capítulo 4, os Wajãpi do Amapá desenvolveram protocolos, com especificidades a nível do registo audiovisual, para os pesquisadores não indígenas que queiram trabalhar no seu território. Mais recentemente, os Mundurucu iniciaram um processo de autodemarcação do seu território no envolvente do rio Tapajós no qual recusaram a colaboração de antropólogos não indígenas.¹³¹ Nesse sentido, como vimos com os Ashaninka, a soberania territorial e étnica está frequentemente associada ao controlo da representação e da soberania dos *media*. Ginsburg (2016, 583) define “media sovereignty” como “(...) practices through which people exercise the right and develop the capacity to control their own images and words, including how these circulate”. Por um lado, trata-se de uma apropriação de um regime de verdade da modernidade, como acima enunciado. Por outro, este implica uma indigenização, pelo menos parcial (ver capítulo 9 para o caso Mbya), de modo a que as imagens funcionem no mundo ocidental, no mundo indígena específico e enquanto diplomacia intermundos.

Além disso, a performance de manejar uma câmara já é uma afirmação simbólica e de poder. Em “Defiant Images, the Kayapo appropriation of video”, Turner (1992) menciona alguns exemplos em que indígenas empunhando câmaras atraíram a atenção de diversos *media* ocidentais. Por outro lado, em *Mokoi Tekoá*, num exemplo clássico de “shoot back”, Ariel confrontou com uma câmara um professor de história

¹³¹ Ver mais em <https://autodemarcacaonotapajos.wordpress.com/>, consultado a 21 de junho de 2018.

que tinha uma opinião negativa sobre os Guarani que vendem artesanato nas Missões. Ainda hoje, Ariel fala com tensão sobre este episódio. A sequência alterna entre um *close up* do professor a ser questionado por Ariel e um plano geral que engloba os dois, enquanto esta argumentação se desenrola:

Professor: A gente vê os alunos ficarem tristes. É... vendo, principalmente ali, dentro da... do parque ali... a situação dos índios, sujos, dependendo de dinheiro e até...

Ariel: Sujos!?

Professor: Sujos. É. E até... pedindo dinheiro para fotografar, né? Para serem fotografados, eles cobram. Então... Tipo um comércio... com índio.

Ariel: Não. É que... Você acha que os índios estão vendendo a sua imagem, é isso?

Professor: Estão vendendo a sua imagem. Eu creio que sim. Aproveitando para vender a sua imagem.

Ariel: Só que muitas pessoas, vêm, fotografam os índios Guarani, até filmam e levam essa fotografia para os outro lugar e para usar nos seus trabalho e ganhar dinheiro em cima...

Professor: E ganhar dinheiro... Também... Ah sim.

Ariel: Eu acho que é isso que acontece

Professor: De repente.

Ariel: Porque os Guarani pensam que são bobos e isso.... Muitas pessoas pensam que...

Professor: De repente para evitar esse roubo, esse comércio, eles... talvez eles...

Outro aspeto a salientar é a utilização das línguas indígenas. Esta abordagem sublinha a importância do filme para o interior da comunidade (que inclui muitos elementos que não compreendem a língua colonial), mas também é uma afirmação de poder em que a fala com a sociedade colonial é assumida nos seus próprios termos, indiciando igualmente que a tradução é um gesto imperfeito ou, no máximo, um equívoco controlado (Viveiros de Castro 2004b). O exemplo mais paradigmático desta abordagem é o filme Inuit *Angirattut* (2014), de Zacharias Kunuk, que foi distribuído em festivais sem legendas para que “[a]udiences can connect with indigenous peoples

by watching and listening rather than reading subtitles and translating the experience through their own culture.”¹³²

Por fim, “media sovereignty” também pressupõe o controle, até certo ponto material, das imagens, como Ariel acima alude. Um dos exemplos mais marcantes foi a proibição de exibição pelo Governo australiano de filmes de Roger Sandall que incluíam rituais secretos aborígenes (Durlington e Ruby 2011, 201). Além disso, também têm ocorrido movimentos liderados por indígenas no sentido de ocorrerem processos de “repatriação visual”, especialmente de fotografias coloniais (Edwards 2011, 178- 80). Por exemplo, em 2001, o leilão de uma coleção rara de fotografias foi bloqueada por ativistas Maori que consideravam que aquelas incluíam imagens dos ancestrais do grupo Iwi que eram, por isso, *taonga* (tesouro cultural) (Dudding 2003). No Brasil, ainda existem poucos movimentos a este nível, mesmo na área mais vasta da cultura material.¹³³ Recentemente, Vincent começou a digitalizar fotografias do seu tempo com os Xikrin, na década de 1970, e a enviar-lhes por *Whatsapp*. Segundo aquele, as imagens dos seus parentes que já morreram foram recebidos com muita alegria. De qualquer modo, tal como em relação às dificuldades de produção audiovisual em aldeias indígenas, os movimentos de repatriação têm sido questionados devido às supostas capacidades débeis de conservação dos museus locais. Ailton Krenak defende que estes processos só fazem sentido se forem acompanhados por um amplo debate sobre os crimes do passado e do presente. Assim, “[m]ais do que ficar imaginando o que vamos fazer com um objeto que saiu do lugar de memória, peregrinou pelo mundo e agora pode voltar para casa, a pergunta que resta é: que casa?”¹³⁴

Contudo, apesar da literatura, agora clássica, sublinhar a questão do olhar (*gaze*) colonial, os exemplos acima mencionados e estudos etnográficos recentes indicam que os descendentes dos retratados nas fotografias veem para lá daquele enquadramento. Estas imagens não são simplesmente provas de uma violência colonial, mas também traços de uma história familiar e do seu povo. Como relata Michael Aird (*apud* Edwards

¹³² <http://www.isuma.tv/ComingHome/zacharias-kunuk-screens-his-latest-film-angirattut>, consultado a 21 de junho de 2018.

¹³³ Contudo, a repatriação de amostra de sangue Yanomami teve uma repercussão mediática considerável.

¹³⁴ <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/cranios-de-indigenas-brasileiros-controverso-legado-colonial-alemao.ghtml>, consultado a 21 de junho de 2018.

2006, 31), “I have (...) often seen Aboriginal people look past the stereotypical way in which their relatives and ancestors have been portrayed, because they are just happy to be able to see photographs of people who played a part in their family history”. Nesse sentido, Jane Lydon (2010, 174) sublinha que o arquivo fotográfico, incluindo o colonial, é “(...) a form of Indigenous memory that is recuperative, intersubjective and intercultural (...)” e que “(...) colonial photographs have now become a crucial technology of Indigenous memory – an important means of producing and processing the past in the present”.

Por outro lado, apesar de estes movimentos partirem de regimes de verdade da modernidade, eles são muitas vezes subvertidos através do que Shoat e Stam denominam de “aesthetics of resistance”. Um destes dispositivos é o recurso a “carnavalesque subversions”, uma vez que “[a]s theorized by Bakhtin, carnival embraces an anticlassical aesthetic that rejects formal harmony and unity in favor of the asymmetrical, the heterogenous, the oxymoronic, the miscegenated” (Shoat e Stam 1994, 302). Outra abordagem enunciada é “media jujitsu”, em que discursos e estruturas ocidentais são ironicamente subvertidas. Com efeito, segundo Ariel, o cinema Mbya-Guarani possui três características principais: a política, a espiritual e a do humor. Como veremos, este último aspeto, apesar de central para as comunidades ameríndias (ver capítulo 3), também é um instrumento importante na sedução e subversão da verdade colonial. Por exemplo, em *Mokoi Tekoá*, um dos meninos apanha um pássaro com uma físga e cozinha-o num pequeno fogo improvisado enquanto explica o modo de preparação. Um deles comenta jocosamente: “Os brancos vão sentir muita pena quando assistirem isso.” Outro acrescenta: “É, vão sentir pena do passarinho!” Esta subversão é, contudo, depois atenuada por uma outra fala que explica: “Não estamos judiando do passarinho, nem morrendo de fome, só estamos mostrando como era nas matas.”

De facto, nos filmes Guarani, as crianças parecem ser um dos principais vetores de subversão das estruturas da modernidade. Em *Bicicletas de Nhanderu*, Palermo e Neneco são duas personagens condutoras da narrativa. Logo no início, à volta do fogo de chão do café da manhã, leem as notas do monopólio: “Sem valor. Cinco reais. Banco central da criança.” A seu lado, Dona Elza faz marcas com um ferro quente nas espadas de madeira que venderá como artesanato. Palermo pergunta por quanto ela vai vender os objetos e diz, pouco depois, que “[o]s brancos sempre querem pagar menos para levar mais”. Neneco acrescenta: “E os filhos dos brancos também.” Entretanto, Dona

Elza repreende-os por não terem ido buscar lenha no dia anterior e os meninos dizem que aproveitam para fazer isso naquele dia quando forem ver a armadilha que montaram na mata. Ao chegarem ao local, depois de transporem o arame farpado, descobrem que não apanharam nada e Palermo começa a fazer uma performance grotesca para a câmara entre o choro e o grito empunhando um facalhão que chega a assustar o Neneco, mais novo, que se afasta. No plano seguinte explica que “[o]s brancos desmataram tudo, por isso... os passarinhos se mudaram para outro mundo... Já não pegamos mais... porque estão extintos. A nossa mata é muito pequena...” Logo a seguir, regressam os gritos. Mas desta vez aparecem misturados ao som de *Beat it*, de Michael Jackson durante a qual a música e as expressões de Neneco são completamente transformadas como numa máscara grotesca de Carnaval, terminando num mostrar da língua para a câmara. Mais tarde no filme, a música regressa (desta vez, com a versão original misturada na banda sonora) ao mesmo tempo que os meninos copiam e subvertem os famosos movimentos de Michael Jackson. Trata-se de um episódio de *mimesis* e alteridade carnavalesca que, por um lado, recusa a existência fora da modernidade e, por outro, afirma uma (r)existência na modernidade. Quase no final do filme, Palermo vai até à escola da aldeia que, apesar de se denominar indígena, só possui uma professora Guarani, Patrícia Ferreira, e diz em tom desafiante: “A gente só vem aqui para comer!” A professora não indígena começa a escrever o abecedário no quadro ao mesmo tempo que os alunos o repetem em coro. Palermo começa a dizer o abecedário muito rápido até que fica imóvel durante alguns segundos e se desmancha com uma careta para a câmara que termina com um fechar de olhos de sono. Por fim, após mais algumas traquinices decide sair (“matar aula”, como admite para a câmara) e ir ver a construção da casa de reza, o clímax final do filme.

Porém, para compreendermos as verdadeiras capacidades de subversão do cinema, temos de ir contra e para além da representação e embrenharmo-nos nas outras potencialidades da imagem e da arte.

7.5. O encontro com o real enquanto problema

Jorge Morinico, filho de Cirilo e realizador de *Mokoi Tekoá* e de *Bicicletas*, também sublinha a importância de mostrar a realidade através do cinema, mas acrescenta o valor de aprender a olhar:

Primeiramente foi uma aprendizagem. Eu aprendi não só a filmagem, mas de ver as coisas. Meu pai me ensinou de ver as coisas de uma forma diferente que nos filmes, nas filmagens dos brancos. Eles filmam do jeito que eles querem mostrar. Mas a gente mostra mais a realidade de... Mostramos coisas, a realidade, né? Não esconder muitas dificuldades que a gente tem. Que na televisão, a gente vê locutora bonita. A gente vê as coisas a acontecer... mas isso não mostra que tem problemas dentro da aldeia. (Entrevista a Jorge Morinico, 7 de abril de 2016)

Em *Corporeal Image*, David MacDougall (2006, 6) defende que “(...) before films are a form of representing or communicating, they are a form of looking”. Para o autor, enquadrar elementos com a câmara é uma maneira de intensificar a experiência e organizar a visão. Ao olhar com atenção a realidade entramos num estado de percepção e consciência que é mais intenso do que o ver cotidiano, mas menos reflexivo do que o pensar. No caso da sequência na mata de *Duas Aldeias*, podemos estender este estado de alerta para os meninos que não filmam, mas participam no processo de criação cinematográfica. Quando um dos adolescentes agarra na colmeia e a exhibe como símbolo da vida Guarani, ele evidencia um estado de consciência para além do cotidiano. Assim,

[t]hrough selection, framing also distills and concentrates experience. By isolating observations, it reveals commonalities and connections that may have gone unnoticed before. (...) Framing often reveals the sensibilities of the author by focusing on certain subjects or displaying a distinctive way of looking. Conversely, framing sometimes shows the author rebelling against framing, with a roughness that expresses impatience with all elegance, art, and artifice. (...) Framing thus has two intertwined impulses – to frame but also to show what lies beyond or in spite of framing (4).

Este movimento abre a possibilidade de um outro tipo de conhecimento, anterior ou diferente da categorização e representação, que Michael Taussig denomina de “sensuous knowledge”. Para este autor, “(...) the sensuous moment of knowing includes a yielding and mirroring of the knower in the unknown, of thought in its object” (Taussig 1993, 45). MacDougall considera que o olhar não é a projeção da pessoa no objeto, mas a capacidade de uma pessoa libertar a sua consciência para perceber o objeto. Nesse sentido, “[t]o look carefully requires strength, calmness, and affection. The affection cannot be in the abstract; it must be an affection of the

senses” (MacDougall 2006, 7).

Esta abordagem indicia, em concomitância com as revisitações indígenas de fotografias coloniais, uma das principais falhas do conceito de representação: a ideia que esta é uma segunda presença de algo que já lá estava antes, antes do movimento da câmara, antes do olhar da receção. Como é possível que uma imagem represente um olhar colonial e um familiar? Como é possível que uma imagem represente um filho e uma identidade indígena? Como advogou o filósofo Henri Bergson,

[o]ne might just as well say that all truth is already virtually known, that its model is patented in the administrative offices of the state, and that philosophy is a jig-saw puzzle where the problem is to construct with the pieces society gives us the design it is unwilling to show us. (...) But the truth is that in philosophy and even elsewhere it is a question of *finding* the problem and consequently of *positing* it, even more than of solving it. For a speculative problem is solved as soon as it is properly stated. By that I mean that its solution exists then, although it may remain hidden and, so to speak, covered up: the only thing left to do is to *uncover* it. But stating the problem is not simply uncovering, it is inventing (Bergson 1946, 57, itálico no original).

Nesse sentido, o que poderemos compreender (inventar?) se analisarmos o cinema indígena Mbya, não como uma representação da realidade, mas enquanto um olhar para a realidade, isto é, um encontro com esta? Simon O’Sullivan, recorrendo a Gilles Deleuze, distingue entre um objeto de um encontro e um objeto de reconhecimento. Este é uma confirmação do conhecimento, valores e opiniões que já possuímos e, por isso, é uma representação de algo que já está constituído. Trata-se de um não-encontro e, por isso, não impele ao pensamento. Por outro lado, o encontro

(...) operates as a rupture in our habitual modes of being and thus in our habitual subjectivities. It produces a cut, a crack. However this is not the end of the story, for the rupturing encounter also contains a moment of affirmation, the affirmation of a new world, in fact a way of seeing and thinking this world differently. This is the creative moment of the encounter that obliges us to think otherwise. Life, when it truly is lived, is a history of these encounters, which will always necessarily occur beyond representation (O’Sullivan 2006, 1).

Segundo esta perspetiva, a produção e receção filmica é uma *reassemblagem* de

conectividades que são constituídas e constituem (novas) subjetividades e realidades. Quando um dos meninos agarra na colmeia abandonada e estabelece uma relação com os Guarani, ele não está a representar algo que já existia. Ele está a *criar uma nova conexão*, uma nova realidade, um novo mundo. Assim, ele desterritorializa a abelha e o Guarani e reterritorializa a abelha-Guarani. Esta realidade não é transcendente (ou utópica) mas imanente da realidade, isto é, feita dos mesmos materiais que esta. Nesta abordagem, é irrelevante se é um documentário ou uma etnoficção. Mesmo que este fosse o caso, um conjunto de elementos teriam de ter sido *reassemblados* no guião.

Como acima referido, O’Sullivan procede a uma reflexão pessoal sobre a arte através das propostas de Deleuze (e Félix Guattari). Uma das contribuições mais importantes deste filósofo é a reconceptualização do conceito de afeto a partir das obras de Spinoza e Bergson. Neste contexto, afeto não está relacionado com emoções ou sentimentos. Sucintamente, afeto pode ser definido como a capacidade de afetar e ser afetado. Isto é, afeto é diferença (de intensidade). Nesse sentido, afetos são experiências ou, pelo menos, a experiência diferencial do encontro, isto é, um evento, e, por isso, são vida. Uma vida que não é o Ser, mas o Devir. Afetos são o agarrar uma colmeia e produzir uma diferença de subjetividade e um novo devir. Assim, a arte é constituída por afetos materializados no espaço e no tempo, ainda que só temporariamente porque aquela pressupõe a continuação do fluxo de diferença na subjetividade do espectador. Tendo em conta este enquadramento, “[w]e must learn to think art (...) as a constellation of ‘forces’” (O’Sullivan 2006, 58).

Voltando atrás, podemos ressignificar a ideia de representação na proposta de um objeto de reconhecimento e a diferença no objeto do encontro. No filme *Mokoi Tekoá*, a sequência introdutória *aguyjevete* pode ser considerada como um objeto de reconhecimento: uma comunidade objetiva a sua cultura para comunicar e corrigir preconceitos da sociedade colonial. Contudo, a sequência seguinte na mata é principalmente um objeto de encontro. Primeiro, para os meninos. Depois, para os espectadores: é uma diferença, uma fenda, uma racha, um estalar do conhecimento – ou até do modo de conhecer – prévio. “‘Meaning’ might then be thought as this productive ‘event’, this ‘moment’ of meeting, ungraspable in its moment of occurrence, but real in its effects” (21).

De facto, *Duas Aldeias* e, porventura, a maioria da produção indígena do VNA, são *assembladas* neste ritmo (nesta diferença) entre objeto de reconhecimento e objeto

de encontro. Além das duas sequências acima enunciadas, o filme *Mbya* começa logo numa fissura quando, como vimos, o primeiro plano invoca a presença de uma mulher Guarani e dois meninos a caminharem na berma de uma estrada atravessada por carros e caminhões a alta velocidade. O próprio som dos veículos é uma fissura, um grito. Na área do cinema, vários realizadores (Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Bresson, Godard, Straube Huillet, Tarkovsky) refletiram sobre as relações entre esta arte e o ritmo, especialmente a nível da construção do tempo e da montagem. No filme em análise, o ritmo assenta numa outra diferença: o conhecer o outro. Nalguns momentos, o espectador sente que compreende o mundo *Mbya*, mas, logo a seguir, é atirado para uma subjetividade sem referência. Trata-se, portanto, de uma diplomacia intermundos assente, como vimos, no “direito a olhar”, isto é, eu vejo-te, eu sou afetado por ti, mas no qual nunca será possível abarcar o outro completamente porque todos somos um constante devir.

Contudo, regressando à questão central deste capítulo, para Mirzoeff, o “direito a olhar” implica o “direito ao real”. Num primeiro momento, o autor parece argumentar que o “direito ao real” é a exigência de que este não seja confundido com a realidade criada pela Visualidade 1. Mais à frente, recorrendo a Foucault através de Antonio Negri, Mirzoeff (2011, 26) advoga que o real é “(...) the boundary of visibility, the place where its code of separation encounter a ‘grammar of nonviolence,’ the refusal to segregate, as a collective form”. Nesse sentido, a contravisualidade não é necessariamente a construção de imagens visuais, mas a criação de um terreno em que essas imagens e as suas subjetividades possam ter significado e (r)existir. Segundo esta perspetiva, o realismo e o neorealismo fazem parte do “direito a olhar”, não tanto pelas suas capacidades miméticas, mas devido às suas faculdades de mostrar o real que antes “não existia”. Recorrendo a uma citação de Pasolini, Mirzoeff questiona se “[p]erhaps we should, in all humility and with bold neologism, simply call reality that-which-must-be-made-sense-of” (Pasolini *apud* Mirzoeff 2011, 28).

Mas porque é que temos que compreender impreterivelmente esta realidade? Em *The Return of the Real* (1996), Hal Foster analisa alguns movimentos artísticos do pós-guerra, incluindo o super-realismo, recorrendo à definição de Jacques Lacan do real enquanto trauma. Para o psicanalista, o trauma é um encontro falhado com o real e, portanto, este não é representável, só pode ser repetido. Contudo, esta repetição aponta para o real que pode (ir)romper, mais no sujeito do que no objeto. Nesse sentido, Foster estabelece um paralelo com as conceptualizações de Roland Barthes de *studium* e

punctum na fotografia. Para este, *studium* é “(...) uma área, tem a extensão de um campo, que eu reconheço facilmente em função do meu saber, da minha cultura (...)” (Barthes 2012 [1980], 34) e implica um interesse intelectual distanciado (por exemplo, devido a um certo tema). Assim, “[r]econhecer o *studium* é, fatalmente, descobrir as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las interiormente, pois a cultura (a que se liga o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores” (36). Isto é, o *studium* é objeto de reconhecimento, representação. Por outro lado, *punctum* é aquele elemento que “(...) salta da cena, como uma seta, e vem traspasar-me (...)” e “(...) é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (35). Foster conclui a sua reconceptualização da história da arte do século XX argumentando que “[t]his shift in conception – from reality as an effect of representation to the real as a thing of trauma – may be definitive in contemporary art, let alone in contemporary theory, fiction, and film” (Foster, 1996: 146). Segundo esta perspectiva, podemos argumentar que a ideia de “mostrar a realidade” dos Guarani não é o *studium*, isto é, a representação mediada social e ideologicamente do profílmico (o que está em frente da câmara), mas antes um *punctum*, um encontro-ferida que pode fazer irromper o real no sujeito. Mas que ferida é esta?

7.6. A ferida colonial e a ferida ontológica

Na última década, alguns intelectuais da América Latina, como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo e Arturo Escobar, têm desenvolvido um projeto que denominam atualmente de modernidade/(de)colonidade. Para estes autores, a descolonização corresponde à independência política e histórica dos territórios colonizados pelos impérios europeus, enquanto a opção decolonial é o desconectar das categorias de pensamento colonial (especialmente em quatro áreas: economia; autoridade; género e sexualidade; subjetividade e conhecimento [Quijano 2010]) que implica um novo modo de pensar e sentir oriundo daqueles lugares que foram silenciados, reprimidos e desvalorizados pelo projeto da modernidade. A proposta decolonial é sempre uma opção porque recusa a ideia de verdade absoluta e de missão dos projetos da modernidade. Segundo Mignolo (2012), a opção decolonial implica uma “border

thinking” através de um “border dwelling”, isto é, um pensar que é sempre local e que parte do viver na fronteira entre a modernidade e outros mundos. Neste caso, a fronteira não é um elemento político-administrativo, mas o lugar da diferença colonial, onde o poder é exercido, mas também onde a restituição do conhecimento subalterno está a (re)emergir. Assim, enquanto a modernidade cartesiana postulou que “eu penso, logo existo”, Mignolo propõe a alternativa de um mundo pluriverso que se constitui através do “eu sou onde eu penso” (“I am where I think”).

Para Mignolo, o projeto epistemológico da modernidade produziu feridas coloniais (“colonial wounds”) nas pessoas que foram vítimas daquele.

What is the colonial wound you have to heal from? These are all the wounds infringed by patriarchy and racism, in all walks of life. Patriarchy and racism are two pillars of Eurocentric knowing, sensing, and believing. These pillars sustain a structure of knowledge – Christian theology, secular philosophy (including aesthetics) and secular sciences. This structure is embedded and embodied in actors, institutions, languages that regulate and manage the world. It operates through making people feel inferior. When that happens, the decolonial wound is opened. Healing is the process of delinking, or regaining your pride, your dignity, assuming your entire humanity in front of an un-human being that makes you believe you were abnormal, lesser, that you lack something. How do you heal that? Through knowing, understanding, decolonial artistic creativity and decolonial philosophical aestheSis, and above all by building the communal (not the Marxist commune, neither the liberal common good, but the communal; the legacies of “communities” beyond Eurocentric legacies of Christian and secular family and “society”). (Mignolo *apud* Gaztambide-Fernández 2014, 206-07)

Como supramencionado, o sarar da ferida colonial implica uma decolonização do sentir e, portanto, da arte. Em “Decolonial AestheSis: Colonial Wounds, Decolonial Healings”, Rolando Vazquez e Mignolo (2013) advogam que a ideia de estética foi reformulada na modernidade por Immanuel Kant para definir o belo, o sublime e uma teoria do génio artístico e, nesse sentido, faz parte da matriz colonial de poder. Em alternativa, os autores propõem a redescoberta do termo *aesthesis* que está relacionada como uma capacidade de conhecimento sensitivo através da subjetivação – uma abordagem que encontra pontos de contacto com as propostas de Taussig e MacDougall. Os autores identificam duas correntes de decolonial *aestheSis*: a

revalorização da cultura e da arte popular ou indígena que foi menosprezada pela modernidade; a "decolonial aestheSis-as-critical intervention", que se pode relacionar com a anterior e que se contrapõe à aestheTics no seu próprio terreno, como, por exemplo, em bienais de arte.

Tendo em conta este enquadramento, o *punctum* dos filmes Mbya-Guarani é a ferida colonial. Tal como Mignolo sugere e vimos ao longo deste capítulo, o cinema é um processo de ultrapassar este trauma ao permitir afirmar a dignidade e a subjetividade deste povo segundo a sua própria perspetiva e o seu próprio modo de fazer arte, isto é, sentir a ferida, porque, como escreveu Pasolini, esta é a realidade que importa compreender. Esta abordagem recorre às duas correntes de aestheSis mencionadas. Por um lado, os filmes refletem e inserem-se no *ethos* estético-ético Guarani que procura o bem-viver e a iluminação através da transcendência desta terra imperfeita sem passar pela morte (ver capítulo 9). Por outro lado, as obras construídas participam (e ganham prémios!) em festivais e mostras de cinema no Brasil e internacionalmente, colocando em causa discursos estéticos baseados no belo e no sublime da modernidade (apesar de, como veremos, se sustentarem no belo [*porã*] Guarani). Além disso, o cinema insere-se numa ideia de construir o comum. Num primeiro momento, através da reflexão que produz dentro das comunidades indígenas, como vimos neste capítulo e nos capítulos 2 e 3. Mais do que construir um espelho no qual a comunidade se reconhece, as filmagens produzem diferença, fissuras, encontros com a ferida do real que induzem a discussões internas e à procura de soluções. Por outro lado, enquanto diplomacia intermundos, tema central da tese, o cinema permite tatear um comum assente na subjetividade ("direito a olhar") e num conhecimento não necessariamente verbal.

Por fim, o cinema Mbya-Guarani evidencia uma outra ferida que é um trauma ontológico. Como mencionado no capítulo anterior e como será desenvolvido nos próximos capítulos, os Mbya vivem numa segunda terra imperfeita em tensão entre a transformação em animal e a ascensão divina. Segundo esta proposta, a performance cinematográfica encontra ressonâncias e/ou fricções com a espiritualidade Guarani que assenta em diversas práticas estético-éticas de convivialidade, comensalidade e corporalidade que ambicionam ultrapassar o plano terreno e o estado de *tekoaxy* (imperfeito e mortal) e atingir o estado de maturidade corporal (*aguyje*) que lhes permite transformarem-se em Nhanderu Mirim e serem levados para as moradas celestes imperecíveis e imortais sem passar pela morte. O cinema é, portanto, um modo

de ser iluminado.

Em suma, “mostrar a realidade” é um gesto mais performativo que documental. Ele parte de uma ferida, neste caso colonial e ontológica. Um grito, uma fratura, uma diferença que exige imperativamente a expansão da realidade, aquilo que reconhecemos, e a construção do comum. O cinema funciona como uma superfície em que aquela é corporalizada e convoca a presença do outro. Assim, se o real é um problema e a realidade é uma construção, talvez o cinema possa ser, como tatearemos no capítulo 10, uma arena de uma diplomacia intermundos. Antes, contudo, iremos debruçarmo-nos sobre a segunda parte de *Mokoi Tekoá* e refletir sobre a relação daquelas feridas com o património.

8. Patrimónios Mbya-Guarani

Neste capítulo, analiso os filmes *Mokoi Tekoá*, *Petei Jeguatá*, *Duas Aldeias*, *Uma Caminhada* (2008), de Ariel Kuaray Ortega, Jorge Ramos Morinico e Germano Beñites, *Bicicletas de Nhanderu* (2011), de Ariel Kuaray Ortega e Patrícia Ferreira; e as filmagens que irão originar a obra *Para Reté*, de Patrícia Ferreira (ainda sem montagem final, mas com uma edição curta de 15 minutos realizada por mim). O objetivo da análise é inquirir como a categoria património pode ser compreendida e reequacionada através da metafísica Mbya-Guarani. No capítulo 10, regressarei a esta reflexão para explorar o filme *Tava, A Casa de Pedra* (2012) e a relevância específica das ruínas de São Miguel na cosmologia e ontologia deste povo.

8.1. A primeira oficina em Tekoa Koenju

A segunda metade do filme *Mokoi Tekoá*, inclusive em termos de duração, decorre na Tekoa Koenju e nas ruínas de São Miguel. Ariel, Germano e Ernesto Carvalho seguiram diretamente para este destino. Jorge e Tiago Tôrres, antes de se reunirem com o resto do grupo, acompanharam o coral *jerojy* de Anhetenguá a uma atuação numa cidade no Estado de Santa Catarina. A transladação da oficina da Tekoa Anhetenguá, na Lomba do Pinheiro, perto de Porto Alegre, para Tekoa Koenju, em São Miguel das Missões, a 700 km de distância, não fazia parte do plano inicial e não é completamente claro porque aconteceu. Por um lado, Ariel admitiu que foi difícil filmar em Anhetenguá porque não conhecia as pessoas e o espaço e considerava que seria mais fácil em Koenju. Por outro lado, ele mencionou que ficou doente na primeira aldeia devido à intensidade de trabalho, chuva e calor. Este aspeto é mais grave do que parece porque Ariel vangloria-se de raramente ficar enfermo e, principalmente, porque a doença para os Guarani está mais relacionada com vetores cosmológicos (Assis 2006) do que com fatores biológicos. Tiago relatou que a mudança se deveu à situação política difícil na Lomba do Pinheiro e à “sedução” de Ariel:

Aí foi... uma manobra monumental para fugir da pressão e para atender ao chamado do Ariel que viu a oportunidade. Começou a falar da Patrícia [companheira de Ariel] para gente (...) E a gente ficou: “Quem é essa mulher dele? Que lugar é esse que ele está falando?” Ele foi seduzindo a gente para ir para a aldeia dele. (Entrevista a Tiago Campos Tôrres, 25 de setembro de 2015)

Ernesto (*apud* Carvalho *et al.* 2011, 143) sintetiza a situação do seguinte modo:

Duas aldeias, uma caminhada começou na Lomba, marcado pelas questões da aldeia, foi ali que definimos o que seria o filme. Tivemos inúmeras conversas com o Ariel e com a comunidade de como seria o desenho do filme, os temas já estavam todos colocados. Mas ainda assim o Ariel se angustiava muito. A sensação que tínhamos era que nada acontecia na aldeia. Havia uma sensação muito forte de que os dias passavam e de que nada era gerado, de que não chegava ninguém, ninguém falava nada. Isso gerava uma inquietação tanto em nós quanto nos alunos. Principalmente no Ariel. (...) Daí surgiu a ideia de sairmos da Lomba, buscarmos outros espaços. São Miguel das Missões. Iríamos para São Miguel.

Não obstante o destino ser a Tekoa Koenju, as ruínas de São Miguel rapidamente se impuseram como tema. Como Ariel explica:

Chegámos em São Miguel, primeiro descemos nas ruínas [a estação da rodoviária fica muito perto do parque arqueológico], na temporada que mais vem alunos. Nossa! Quando desci da *van*, aí o Ernesto já viu um monte de alunos. E aí falava assim: “Ariel, pega! Pega a câmara!” Aí peguei a câmara, comecei a filmar, novamente ali. (Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 10 de março 2016)

Além disso, apesar da mudança de local da oficina estar provavelmente relacionada com a situação interna difícil em Anhetenguá, a conjuntura e a desconfiança em Koenju também eram complexas nesta altura (ver capítulo 7). Segundo Ernesto (*apud* Carvalho *et al.* 2011, 145),

[i]nstalou-se um clima insustentável (...) na aldeia [Koenju] e falamos para o Ariel que não dava para continuar, que era preciso conversar abertamente sobre a situação e saber se podíamos continuar. Para o Ariel escutar isso foi um baque. E as coisas ficaram realmente tensas. Procuramos as lideranças para conversar, mas não conseguimos avançar na conversa. Vivemos um silêncio constrangedor, até que a coisa explodiu e o confronto se instalou. Queriam suspender a oficina.

Tiago acrescenta que

[n]o meio do processo, o cacique resolveu que Ernesto e eu tínhamos que ir embora. “Podem fazer as malas, vocês não são bem-vindos aqui.” Aí a gente foi para casa, o Ariel veio e aí chegou um cara, a gente ficou muito feliz quando ele chegou, que era um cara mais singelo que tem na comunidade. Singelo, o cara mais humilde de todos que é o Mariano que fala muito no filme. (...) Ele chegou e sentou no nosso lado. Ficou sem falar nada na hora que o cacique mandou a gente embora. Sentou e

ficou parado, olhando, olhando. Ficou um tempão ali do nosso lado. E o Ernesto e eu já tínhamos levado uma “peia”, um aprendizado [como referido no capítulo anterior, quando chegaram a Anhetenguá, o cacique Cirilo criticou os oficineiros não indígenas pela sua atitude pouco Guarani]. Aí o Mariano ficou um tempão, ele se levantou e falou “Nós vamos conversar com a comunidade. Vocês não vão fazer a mala ainda não!” E aí saíram de casa em casa e reuniu a comunidade toda. E aí pela janela a gente via, bem longe assim, o encontro. Acho que devia ter uns 400 metros da gente, era bem longe. Aí a gente via um movimento, não via reunião exatamente. Cara, uma da manhã, duas, três, quatro da manhã alguém volta e a gente na espera de saber. (...) Aí alguém volta e fala “Ó! Expulsámos o cacique!”. (...) Mariano virou cacique nesse dia, aí a gente ficou “o Mariano cacique?”. Só que é isso, o Mariano ele só ficou lá porque era um cara que toda a comunidade sabia assim “esse é um bom homem!”, é só isso. (Entrevista a Tiago Campos Tórres, 25 de setembro de 2015)

A opinião de Ernesto (*apud* Carvalho *et al.* 2011, 145) é a seguinte: “Penso que essa oficina e as outras que se seguiram colocaram Ariel no centro da discussão e como ator político, reconfigurou alianças, casamentos se fizeram e se desfizeram. O vídeo ali se inseriu na comunidade e na vida das pessoas, catalisando situações.” De facto, pouco tempo depois, Ariel foi eleito cacique, cargo que desempenhou até março de 2016.

Em Koenju, Tiago e Ernesto conheceram Patrícia Ferreira, companheira de Ariel, com a qual também estabeleceram uma rápida relação de empatia e, eventualmente, de amizade. Patrícia acabou por participar na oficina, nomeadamente nas discussões durante a visualização das filmagens e operando a *perche* da câmara de Ariel. O seu nome Mbya é Para Yxapy e vem da morada de Tupã. A maioria das pessoas refere-se a ela como Patri apesar de ela ter dito no encontro de cineastas indígenas no ForumDoc.BH, em Belo Horizonte, que preferia ser chamada pelo nome Guarani, Pará Yxapy. Tal como Ariel, Patrícia é muito sensível, inteligente, curiosa e desejosa de conhecer e experimentar o mundo, apesar de ser um pouco mais introvertida. Segundo vários testemunhos, ela foi, em várias oficinas, o elemento conciliador entre a equipa do VNA e Ariel quando a dinâmica intensa de produção e as personalidades fortes dos envolvidos entravam em colisão.

Patrícia também nasceu na Argentina, em 1985, na aldeia Tamanduá e viveu na aldeia Kunhã Piru, na região de Aristóbulo Del Valle, ambas na província de Misiones. Patrícia tem dois irmãos, Aldo e Diego. Quando era muito novo, Diego adoeceu e quase

morreu. Depois de recuperar, pediu à mãe para ir viver para o outro lado do rio (Brasil) e a sua solicitação foi cumprida porque a posição de liminaridade extrema¹³⁵ pela qual tinha passado é considerada espiritualmente relevante para os Guarani. Porém, hoje em dia, arrepende-se. Além de Diego, sua mulher e filho, também moram em Koenju Dona Elza, mãe de Patrícia, que, em conjunto com a família de Ariel, formam uma das famílias extensas que vivem no interior da aldeia, uma zona já mais afastada da entrada. Leandro, irmão de Dona Elza, passa alguns períodos na aldeia. Tem duas filhas pequenas, Bela e Luana.

No Brasil, Patrícia estudou da 5ª à 8ª série na Escola Municipal José Cassiano (escola não indígena). Em 2003, foi escolhida pela comunidade para ingressar no programa de formação de professores Guarani das regiões sul e sudeste do Brasil, “*Kuaa Mbo’e – Conhecer, Ensinar*”, organizado pelas secretarias de Estado de Educação dos Estados de Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Espírito Santo e Rio de Janeiro, Ministério da Educação e FUNAI (Rosa 2015). Patrícia gosta de ser professora indígena, mas, em conversa comigo, admitiu que o seu desejo na altura era estudar Medicina. Além disso, contou-me que a formação foi um processo duro porque durante sete anos tinha de passar um mês fora da aldeia com aulas de manhã à noite. A carga de trabalho era elevada e era doloroso ficar longe da família, apesar de hoje em dia ter saudades dos colegas de curso. Por outro lado, ao longo deste período, acabou por se estabelecer uma distância entre ela e as amigas que tinha na aldeia. Num dos trabalhos que a professora Helena Alpini Rosa me disponibilizou, Patrícia escreveu que “[e]ste curso nos deixa ver o mundo dos dois lados, tanto para compreender a cultura ocidental e dar importância à cultura guarani”. O foco do texto é a pesquisa que a Patrícia realizou sobre a cerâmica Guarani,

[t]endo em vista, que a maioria dos jovens Guarani não conhecem a importância da herança cultural deixada pelos nossos ancestrais e por isso mesmo não valorizam e nem procuram resgatá-las ou fortalecê-las. Por isso resolvi buscar conhecimentos sobre o tema para poder transmiti-los aos meus alunos, buscando conhecer, valorizar e preservar o que ainda resta dos vestígios existentes que transmitem de forma visível como foi o dia a dia do nosso povo que habitou a região por vários séculos. Todo o trabalho requer pesquisa, estudo e fundamentação na busca de dados concretos, objetivando enriquecer nosso conhecimento. Para tanto, pretendo

¹³⁵ A ontologia dos corpos ameríndios assenta numa liminaridade constante.

apresentar este trabalho, oferecendo aos leitores uma amostra da cultura Guarani.

8.2. O contraplano: o palco de violência como ferida colonial do património

A segunda parte de *Mokoi Tekoá* tem início com o título “Tekoá Koenju” sob fundo negro e a legenda “Aldeia Alvorecer”, a partir do qual um *fade in* revela um enquadramento geral com uma casa ao nascer do sol. Mariano, personagem escolhido por Ariel para acompanhar neste espaço, sai de dentro da habitação, ainda meio estremunhado e iluminado pela luz dourada do alvorecer, lava a cara e prepara o mate (*ka'ay*). A seguir, caminha para a mata para verificar o estado das armadilhas e, ao constatar que não apanhou nada, comenta, num misto de desalento e revolta: “Tem muito pouco tatu, por isso não cai. (...) Quando tinha mata, a gente não só olhava mas pegava. (...) Assim não dá. A gente tinha que ter mais matas. Perdi o meu milho e na mata não pego nada. Então agora, tem que fazer cesto para vender.” Como corolário desta situação, nos planos seguintes, o filme acompanha diversos elementos femininos e masculinos, incluindo Mariano, Ariel e Patrícia, a produzir artesanato, como cestas (*ajaka*) e bichinhos (*vicho ra'anga*), que são miniaturas da fauna nativa. Segundo explicação de Ernesto (*apud* Carvalho *et al.* 2011, 143):

Precisávamos (...) de qualquer elemento que pudéssemos usar para ligar as duas partes do filme [Anhetenguá e Koenju], é quando Ariel entra como personagem, como elemento de diálogo entre estes dois espaços. Um outro elemento que funciona como costura era o artesanato. Dessa maneira, a questão de associação do filme era: não tem terra, faz artesanato para viver.

De acordo com a pesquisa de Valéria de Assis (2006) entre os Mbya no Rio Grande do Sul, estes começaram a produzir artesanato na Argentina a pedido dos *jurua*.¹³⁶ Por outro lado, Cadogan (1960, 136) indica que, para os Guarani do Paraguai, o artesanato já era a sua principal atividade económica na década de 1960. Assis argumenta que estes objetos foram selecionados de modo a se distinguirem na sua produção, forma e significados daqueles que circulam internamente ou possuem capacidades xamânicas (por exemplo, o banco ritual [*apyka*]) e, nesse sentido, são objetos objetivados (Appadurai 1986) e despersonalizados (Viveiros de Castro 2002a)

¹³⁶ De acordo com um informante, a pedido de um alemão que assegurou que conseguia vender grandes quantidades no seu país.

que possuem um valor meramente mercantil. Recorrendo à teoria da dádiva (Mauss 1988 [1925]; Gell 1998) e à concepção de convivialidade ameríndia assente na afinidade (Viveiros de Castro 2002a), a autora advoga que a via mercantil permite a obtenção de bens materiais do inimigo (o *jurua*) através de uma relação de não-vínculo.

Ao contrário de certos registos etnográficos clássicos (por exemplo, da *Enciclopaedia Cinematographica* de Göttingen [Costa 2012]), *Mokoi Tekoá* não dá especial atenção às diversas etapas da produção de artesanato. Pelo contrário, o filme centra-se nos diálogos que ocorrem durante o trabalho e que incluem discussões sobre os materiais e técnicas utilizadas, mas, principalmente, interlocuções sobre a cosmologia Guarani e a sua situação colonial. Neste contexto, o tema da relação com os turistas que compram o artesanato nas ruínas surge com frequência misturado com o sentido de humor ameríndio e a circulação constante do mate (*ka'ay*). Por exemplo, enquanto uma Guarani conclui um cesto grande, outros provocam-na num espírito de alegre picardia:

- Por quanto vai vender?
- Por quanto?...
- Por quantozinho?...
- Por 5.
- Não, por 10.
- É, porque você só sabe falar “cinco reais”!
- Eita ferro.
- Coisa grande você vende por cinco!
- É mais fácil de falar né?
- É mesmo.
- É só o que ela sabe.
- Dizer “cinco” é mais fácil.
- Cinco, cinco, cinco.

Contudo, como constatámos nos capítulos anteriores e será mais evidente no capítulo 9, a situação colonial é compreendida segundo a mentalidade da modernidade,

mas também da cosmologia Guarani. Um dos exemplos mais contundentes é a seguinte fala de uma artesã: “Os deuses já sabiam que a gente ia precisar vender artesanato, que as matas iam se acabar... Então por isso os deuses nos deram essa habilidade de seduzir os brancos com os bichinhos de madeira. Pra vender e não morrer de fome.” Este discurso demonstra como os Guarani são deterministas (Schaden 1974) e consideram que os deuses cuidam dos seus filhos apesar das provações da terra imperfeita em que vivem. Além disso, a ideia de “sedução” permite equacionar a produção de artesanato como uma “tecnologia de encantamento” (Gell 1998) com o intuito de capturar (o dinheiro de) os brancos. De facto, segundo um dos informantes de Assis (2006), os *vicho ra'anga* são produzidos principalmente com a madeira *kurupikay* que, além de mole e, portanto, fácil de modelar, parece estar relacionada com a divindade *Kurupi* (Cadogan 1950, 329) associada à sexualidade. Nesta mesma perspectiva, num dos meus primeiros dias em Koenju, um Guarani vendeu-me uma pequena coruja de madeira, argumentado que era boa para “atrair namorada”, apesar de não ser possível descurar neste caso a hipótese de se tratar de um mero discurso de venda. Assim, como argumentou Lúcia Hussak van Velthem em relação aos Wayana, apesar de as artes indígenas serem frequentemente concebidas como obras acrónicas e sem individualidade, o filme demonstra que estas expressam e são um veículo transformativo das mudanças do tempo:

As artes indígenas, enquanto produtos humanos, refletem não apenas as mudanças efetivadas no decorrer do tempo, mas constituem elas mesmas um arcabouço transformativo que faculta o surgimento de conceções, de perceções, de técnicas que proporcionam a essas sociedades os meios de adaptação a novas realidades. (...) As vias que conduzem a esta incorporação são representadas pela inovação individual, a possibilidade de aquisição de novos materiais ou o desaparecimento de matérias-primas tradicionais e ainda o surgimento de oportunidades de mercado, pois muitos grupos indígenas veem-se na contingência de comercializarem sua produção artística, muitas vezes em termos desvantajosos (...) As recriações nas artes indígenas contribuem efetivamente para que os grupos produtores possam redefinir a sua própria cultura e resistir social e politicamente aos impactos sofridos através dos contatos. (Velthem 2003, 55-56)

Após quinze minutos em Koenju, *Mokoi Tekoá* continua nas ruínas de São Miguel onde o tema do artesanato é desenvolvido em termos da sua etapa final – a venda. A primeira sequência é construída de um modo que se assemelha a uma cena de

guerra ou, mais especificamente, de invasão (dos brancos). Num plano muito geral vemos, ao longe, a catedral encarnada e alguns turistas com poucos pixéis de altura. Entretanto, de detrás da câmara, entram em campo vários alunos que, devido à perspectiva contrapicada e à relação de escala com as ruínas, parecem gigantes. Uma das meninas fala para um menino mais novo: “Flecha? Sabe quanto? Dez reais!” O exército de alunos afasta-se em direção às ruínas. Em contraplano, duas personagens Guarani dispõem o artesanato nas mantas (preparam-se para a guerra) e discutem os preços. A seguir, vão sendo introduzidas sequências de interação entre os Mbya e os turistas que demonstram uma tensão crescente até atingirem um clímax. Como exposto no capítulo anterior, esta montagem não pretende representar uma realidade “objetiva”, mas sim expor o real da ferida colonial, isto é, o trauma de vender artesanato a quem, em última análise, é responsável pela sua situação e ainda assim expressa juízos de valor negativos sobre os indígenas. Num primeiro momento, as perguntas são um pouco exasperantes, mas os Guarani parecem já estar habituados.

Turista: É utilizado para alguma coisa ou é só para...

Guarani: É só para brincar.

Turista: É só para brincar. A mesma coisa a flecha?

Guarani: É.

Turista: E vocês ainda caçam com flecha assim de verdade ou não?

Guarani: Agora não.

Turista: Não? [A turista afasta-se sem comprar nada.]

Mais tarde, a relação com os turistas torna-se mais penosa. Uma montagem rápida corta entre diversos não indígenas a fotografar os Guarani e uma mulher que irrompe cheia de energia pelo alpendre do Museu a perguntar:

Turista: Bora tirar uma foto com a senhora [Guarani que vende artesanato]?

Guarani [timidamente e quase inaudível]: Não.

Turista [esbravejando em várias direções]: Ah não! Não quer. Eu queria tanto! Qual é a origem de vocês? Tupi? Guarani?

Logo a seguir, um Mbya diz em guarani: “Comprem, não fiquem só tirando foto. Vocês não compram nada, só ficam tirando foto”, enquanto uma professora e vários alunos com câmara fotográfica rodeiam a sua esposa sentada no chão com uma filha e o

artesanato. O homem afasta-se, mas a professora decide segui-lo, quase persegui-lo, inquirindo instantemente: “Vocês são da onde? Daqui mesmo? Vocês moram aqui mesmo? Sim? São Guarani?” O Guarani vai respondendo a contragosto e entredentes. Esta sequência culmina com a altercação entre um professor de História e Ariel, narrada no capítulo anterior, em que aquele acusa os Guarani de um “comércio com a imagem” e o realizador chama à atenção que o seu povo está farto de ver a sua imagem ser explorada sem ser remunerado. Como temos constatado nesta tese e será desenvolvido mais à frente, a argumentação de Ariel não deve ser só compreendida em termos de direitos de imagem, mas também está relacionada com a apropriação da história e cultura dos Guarani na construção da identidade e património da região missionária, do Estado de Rio Grande do Sul e do Brasil.

A certa altura, *Mokoi Tekoá* produz uma crítica subtil ao justapor a venda de artesanato contemporâneo às obras de arte jesuítico-guarani expostas dentro do Museu das Missões do Sítio Arqueológico. Primeiro, um plano filmado a partir do interior deste mostra, através das paredes de vidro do edifício, três meninas *jurua* a comprarem um brinco com penas a uma Mbya-Guarani sentada no chão. A seguir, o filme corta para uma placa do Museu que indica “Favor não tocar nas imagens” e, num movimento de câmara suave, revela uma estátua produzida pelos Guarani no tempo das Missões. Assim, sinteticamente, a montagem confronta o valor e o estatuto conferidos pelo mundo ocidental à arte produzida pelos Guarani contemporâneos (o artesanato) e à arte produzida pelos Guarani no tempo das Missões (“segundo os ensinamentos dos Jesuítas”, uma vez que a exposição ainda se insere na alegoria da “utopia da civilização” [ver capítulo 5]). A primeira encontra-se “fora” (do espaço museológico), é regateada pelos turistas e a sua autenticidade é questionada (“É só para brincar.”). A segunda é exposta “dentro” do espaço do Museu e das categorias autónomas de “arte” e património (não pode ser tocada e não tem valor monetário porque possui um valor simbólico incomensurável) e é usada como um dos fundamentos da alegoria ocidental da “utopia da civilização”.

Esta crítica está relacionada com outra questão abordada por *Mokoi Tekoá*: a diferente valorização do “Guarani histórico” e do Guarani contemporâneo. Como argumenta Ariel a certa altura: “Os Guarani foram os protagonistas dessa história. Mas agora eles estão ali daquele jeito. A morte deles só tem valor na História... Ainda existimos, e os turistas veem os Guarani tentando vender no museu. Essa é a nossa

realidade.” O filme é exemplar a demonstrar esta situação. Os Guarani contemporâneos são apenas vistos como fantasmas da História, como remanescentes. Os turistas comercializam com eles, mas não os veem. O parque arqueológico permite que os Guarani vendam artesanato, mas não faz quase nenhuma menção à sua existência atual (situação recentemente alterada através da patrimonialização da *Tava* – ver capítulo 6). Os guias turísticos contam a História, mas ignoram o presente. Em suma, existe um fosso abissal entre os dois tempos que, implicitamente, nega a continuação cultural, histórica e identitária entre os Guarani do passado e do presente.

Esta clivagem assenta em diversos pressupostos e problemas de compreensão intermundos. Um dos mais perniciosos e que é destacado pelo filme é o fantasma profundamente enraizado (inclusive até, recentemente, na antropologia [Schaden 1974]) de que os Guarani são um povo “aculturado”. Apesar de entretanto invalidado pelas ciências sociais, o modelo da aculturação persiste no senso comum (Cesarino 2008; numa perspectiva mais vasta e complexa, ver Leal 2011). No contexto de venda de artesanato, esta questão associa-se também ao tema da autenticidade dos objetos, como, por exemplo, quando perguntam, com uma gravidade nostálgica, se o arco e a flecha ainda são usados para caçar. Assim, no olhar pesado e romântico dos turistas “modernos”, é possível ler o seguinte raciocínio: os Guarani já não caçam, portanto eles e a sua arte já não são autênticos. Esta situação é especialmente dolorosa para os Guarani porque assenta no paradoxo, exemplificado pela primeira fala de Mariano neste capítulo, de que eles já não podem caçar devido à situação colonial produzida pelos *jurua* que os criticam por já não caçarem. Além disso, a ideia de “aculturação” não faz sentido para muitos Mbya. Como Pierri (2013) demonstrou, para os Guarani, *Nhanderu* criou tudo no mundo, incluindo o livro falso para enganar os brancos (a *Bíblia*), os carros e o cinema. De um modo semelhante, Ariel disse-me que, apesar de existirem algumas lideranças “tradicionalistas”, o seu avô, liderança política e espiritual de grande prestígio, advogava que *Nhaderu* criou a electricidade e que por isso esta podia ser utilizada pelos brancos e pelos Guarani. De qualquer maneira, o discurso da “aculturação” acaba por ter um efeito pernicioso no sentimento identitário dos Guarani. Por exemplo, numa preleção citada no capítulo anterior, Juancito defende que: “É verdade que hoje estamos quase dominados pelos brancos. Mesmo assim não podemos esquecer a nossa cultura. Não podemos nos esquecer de tudo. Como os próprios brancos dizem: ‘Não troquem a sua cultura pela nossa!’” Outros, contudo, parecem considerar a

ideia meramente absurda, como num diálogo entre três Mbya registrado em Koenju:

- Estão dizendo que os índios não plantam.
- É, estão dizendo isso.
- Não plantam e estão esquecendo da sua cultura. Isso é o que dizem os brancos.
- Não esquecemos.
- É mesmo, não esquecemos. Temos TV, mas nem por isso estamos como os brancos! [risos] Que loucura!

Numa outra sequência, a ideia de autenticidade é criticada e colocada em oposição à agenda também ocidental do “meio ambiente”. No final do dia, Patrícia conta a Ariel que “[u]m branco perguntou porque os artesanatos eram caros. Perguntou se era pena de pássaro mesmo. (...) Quando eu falei que era só pena de galinha pintada, ele riu e falou: ‘Então não vou comprar.’” Ariel responde com um sorriso desafiante: “Por que você não perguntou se era pra sair matando passarinho só pra vender?” Em suma, como também constatamos no capítulo anterior, apesar do discurso da “aculturação”/“perda de cultura” poder influenciar os Mbya, eles possuem uma posição crítica, subversiva e autônoma em relação a este.

Mokoi Tekoá termina com a partida dos turistas e os Mbya a arrumarem o artesanato que não venderam. Em jeito de conclusão, mas também colocando uma questão que irá suscitar a continuação do INRC e dos filmes (e capítulos) seguintes, Ariel comenta:

Hoje eu percebi o que acontece aqui. É chocante mesmo. Experimenta vir sem vender e só ficar observando. Aí você vai ver como o rosto dos Mbya muda. (...) A gente não fica triste só porque não vende, é porque parece que a gente depende do dinheiro deles, que se eles não compram a gente morre de fome. Alguns também falam: “Por que vocês ficam aqui, onde mataram os seus antepassados?”

Paralelamente às sequências sobre artesanato, o filme alterna entre quadros sobre a história ocidental das Missões narrados pelos guias turísticos e, em contraplano, descrições sobre a violência desses tempos expostos pela voz de Mariano e outro Guarani. Ernesto (*apud* Carvalho *et al.* 2011, 147) explica que a recepção das pessoas da aldeia às narrativas dos guias foi dolorosa:

É difícil assistir àquele material, por que por mais que estejam bem intencionadas e

por mais que os Guarani já tenham escutado aquilo repetidas vezes, na edição, a cena revela o momento de encontro de um discurso sobre eles que é uma simplificação histórica extremamente violenta. Acho que é doloroso para as pessoas ficarem escutando aquela versão reduzida da história delas. Elas ficavam agoniadas.

De certo modo, estes momentos e outros episódios, como o confronto com o professor de História mencionado no capítulo anterior, também podem ser considerados como uma antropologia reversa (Wagner 1981), em que os Mbya realizam uma objetivação simétrica sobre os brancos. Esta intenção não parece ser meramente cinematográfica. Uma vez, Ariel defendeu que, em vez de estar a estudá-los (ou, como eu preferiria dizer, a estudar com eles), eu devia estar a pesquisar (ou a investigar na aceção brasileira?) o que os brancos, especialmente aqueles com quem os Mbya lidam, pensam sobre eles. De facto, as descrições dos guias incluídas no filme são profundamente reveladoras da imagem produzida pela sociedade colonial sobre os Guarani, especialmente através da “alegoria da utopia da civilização”. Como poderemos ver a seguir nos excertos das falas dos guias, os Guarani (do tempo das Missões) são descritos como crianças dóceis, curiosas, sem agência e não preparados para o trabalho, enquanto os jesuítas são representados como heróis que tiveram a dupla missão de “salvar” os indígenas dos bandeirantes e de si próprios através da evangelização e da “civilização”:

Guia 1: Então, a partir do Tratado de Tordesilhas, de 1494, que começa o desenvolvimento onde ambas as terras são divididas, né? Tanto os espanhóis, como os portugueses, eles queriam garantir a posse das terras. E utilizaram, então, principalmente Guarani, que ele é considerado mais dócil, extremamente curioso, para o trabalho escravo. E ele não estava preparado para isso.

Guia 2: A Espanha achou por bem então para civilizar a população que estava vivendo neste território neste continente onde eram milhares e milhares de índios... se utilizar dos padres jesuítas, né? Em 1609 eles iniciaram então com a primeira redução. O que é que é a redução? Seria reunir o povo, fixá-los na terra e a partir dali tirar o seu sustento

Guia 1: Então, unindo esses três objetivos, que era ocupar as terras, expandir o catolicismo e proteger os índios começou uma nova civilização, uma nova cultura, uma nova forma de viver.

Em contraplano, Mariano apresenta uma narrativa distinta. Logo no início da sequência nas ruínas, a câmara acompanha-o de manhã a chegar ao local enquanto fala:

Por aqui andaram os nossos parentes. Mas os brancos tiraram tudo da gente, e se apropriaram dessas ruínas que nossos parentes fizeram. Agora eles não querem dar pra gente o que é nosso. Eles têm ciúmes desse espaço. Nossos parentes construíram isso forçados pelos brancos, os padres Jesuítas. Eles forçaram os índios a trabalhar nisso.

Além de uma narrativa díspar, a relação da câmara Guarani com as ruínas também é completamente diferente das imagens ocidentais analisadas no capítulo 5, sendo possível argumentar que se trata de regimes de visualidade (Jay 1988) distintos. As imagens ocidentais tendem a representar a catedral de um modo imponente, majestoso, positivo, romântico e sobre-humano. Por outro lado, o olhar Mbya parece ser horizontal (como a comunicar de igual para igual), mais inquisitivo (os operadores de câmara filmam de diferentes perspectivas, inclusive a caminharem em cima das paredes a vários metros de altura) e humano (as imagens não são majestosas, mas instáveis e corpóreas, como no restante cinema relacional). Além disso, *Mokoi Tekoá* evidencia um tom e modo diferentes de os personagens Guarani se relacionarem com o espaço. Por exemplo, a certa altura, a câmara acompanha Mariano silencioso a caminhar através dos claustros e a olhar para as pedras e recantos como se estivesse a presenciar a memória no presente. Num determinado momento, ele espreita minuciosamente o interstício entre duas paredes que devem ter sido erigidas em momentos históricos diferentes. Logo a seguir, num outro plano sem Mariano, a câmara repete o movimento deste e tenta ver o invisível que se esconde nos intervalos da história. Por fim, Mariano profere:

É verdade, nossos parentes sofreram muito. Nossos parentes, trabalharam, enfrentaram sofrimento, pra deixar isso aqui na terra. Deixaram isso, e trabalharam tanto para que depois os brancos os matassem todos. Os brancos brigaram por causa disso aqui. Até das crianças eles cortavam os pescoços, foi assim. Os brancos fizeram isso com nossos parentes. Tudo isso é doloroso pra nós. Se pensarmos, dói até hoje.

Assim, em contraplano à historiografia oficial dos guias, Mariano explica que as ruínas foram construídas pelos Guarani e que os brancos foram principalmente agentes de ciúme, roubo, violência e morte. Contudo, as interpretações Guarani sobre este espaço presentes no filme ainda são reduzidas e esta perspectiva será principalmente desenvolvida no capítulo 10 a partir de *Tava, Casa de Pedra* (2012). Como explicado no capítulo 6, o encontro do CRESPIAL em São Miguel que deu origem ao pedido de registo das ruínas como bem cultural Guarani tinha ocorrido poucos meses antes do

início das filmagens de *Mokoi Tekoá* e, nos primeiros tempos, a equipa de antropólogos não conseguiu obter informação suficiente sobre este tema devido à pouca abertura deste povo à sociedade *jurua*. Tiago Tôrres advoga que *Mokoi Tekoá*, concluído em 2008 e que circulou por várias aldeias, incentivou e fez parte do movimento de reivindicação das ruínas pelos Guarani que possibilitou o desfecho do processo de patrimonialização. O primeiro filme foi um catalisador. A continuação do trabalho e interesse de Ariel e restante equipa Mbya e do VNA permitiu o desenvolvimento e aprofundamento da compreensão nativa das ruínas e a conclusão do processo de Património Cultural Imaterial (PCI).

Tendo em conta este contexto, podemos argumentar que o cinema Mbya-Guarani e o INRC/PCI expandiram a dissonância inerente ao património (Ashworth e Turnbridge 1996; Smith 2006). Segundo Ashworth e Turnbridge, o património é criado através de interpretação, que é necessariamente diferente para diversos grupos, identidades, classes, géneros, etc., e é, portanto, ontologicamente múltiplo e dissonante. Por esta razão, uma das principais funções do património não é a conservação mas a gestão destas dissonâncias, geralmente procurando produzir uma imagem confortável, harmoniosa e positiva. No capítulo 5, vimos que as Missões Jesuítico-Guarani foram interpretadas e apropriadas de diversas maneiras por diferentes agentes não indígenas e também como o IPHAN tentou reprimir estas relações e reeducar a população sobre o “valor” do património institucional (Harrison 2013; Byrne 2014). Como Ashworth e Turnbridge (1996, 21) explicam,

(...) all heritage is someone’s heritage and therefore logically not someone else’s: the original meaning of an inheritance implies the existence of disinheritance and by extension any creation of heritage from the past disinherits someone completely or partially, actively or potentially.

Contudo, no caso em análise, a inclusão das narrativas indígenas contemporâneas numa perspetiva de restituição e reparação pós-colonial, mais do que simplesmente expandir a dissonância, (re)introduziu uma violência e abismo políticos, ontológicos e cosmológicos significativos, isto é, difíceis de gerir. Como Rodney Harrison e Lotte Hughes (2009) sublinham, a gestão destas vozes múltiplas possui maior sucesso no contexto da construção da identidade nacional do que na relação com povos autóctones e ainda há pouca discussão sobre o que é e qual é o papel do “património pós-colonial”.

Num primeiro momento, a dissonância parece estar a ser gerida recorrendo ao conceito de multiculturalismo (apesar de o termo não ser frequentemente usado no Brasil), e, nesse sentido, podemos prosseguir a análise, iniciada no capítulo 5, sobre os paralelismos entre a gestão do património em sociedades plurais (Graham *et al.* 2007) e as políticas de multiculturalismo. Segundo Ian Ang (2005), o multiculturalismo (liberal) tem sido criticado por converter a diferença política, colonial, histórica e de poder numa diferença estética, que é utilizada em celebrações de cultura essencialistas, exóticas, folcloristas e de consumo, em vez de transformar a sociedade através da crítica cultural ao racismo institucional. Isto é, o multiculturalismo é “(...) a strategy of containment of resistance and revolt” (Ang 2005, 227), no mesmo sentido em que o património é “(...) the regulation and governance of memory, identity and sense of place (...)” (Smith 2006, 82). Assim, por um lado, como temos constatado e os autores citados também destacam, o património pode ser uma arena importante de reivindicação política e simbólica dos subalternos. Por outro lado, a adesão à mentalidade ocidental do património implica a inclusão na sociedade colonial e o anestesiamiento e a esterilização da diferença de poder através, entre outros, da estetização numa imagem positiva, folclorizada e consumível.

Um exemplo pertinente sobre este processo é como uma das narrativas incluídas em *Mokoi Tekoá* foi apropriada pela *meshwork* patrimonial em São Miguel (ver capítulo 5). No filme, Mariano conta que um Guarani tinha fugido dos bandeirantes (“como chamam agora”) e regressara ali quando já estava tudo tomado pelo mato. Sentou-se no pátio com algumas crianças e, ao final da tarde, ouviu o som de um sino. Quando foi ver se ainda estava alguém dentro da ruína, encontrou uma cobra grande que badalava o sino com a cauda e que comeu um dos meninos. O deus Tupã não gostou e transformou-se num relâmpago que atingiu o sino e matou a cobra, espalhando o sangue e a gordura. Segundo Mariano, estes fluidos corporais ainda podem ser vistos hoje em dia nas paredes das ruínas: “É aqui, olha as manchas lá. Algumas vezes, quando você olha, a gordura fica mais visível.”

Durante uma visita às ruínas, a guia Vera Dreilich da Silva contou-me que, atualmente, prefere contar a “versão” dos Guarani que tinha visto no documentário, em vez da “versão mesmo da lenda” que “não gosta de contar”, que “eu detesto”. Segundo o seu relato, a lenda (não indígena sobre indígenas) de *m’boiguaçu* narra que algumas mulheres Guarani se esconderam dentro da igreja durante a guerra. O mato foi

crescendo e uma cobra muito grande subiu até ao sino e não conseguiu descer. Então começou a badalá-lo constantemente levando as mulheres à loucura. Uma noite, uma mãe subiu à torre e alimentou o filho à cobra. Esta parou durante dois dias, mas, após este período, voltou a tocar incessantemente. A situação foi-se repetindo até que um dia o animal explodiu por comer tantas crianças. No sítio de internet do “Portal das Missões”, existe uma versão que começa com esta última narrativa, mas termina com a intervenção do deus Tupã para matar a cobra.¹³⁷ A mesma plataforma também inclui o excerto do vídeo de *Mokoi Tekoá* sobre o mito supramencionado.¹³⁸ Apesar de podermos argumentar que se trata apenas de duas versões de uma narrativa (que formam uma terceira), as duas histórias representam os Guarani de um modo bastante diferente. No caso da versão do filme, a criança é comida sem intervenção dos indígenas e a cobra é logo castigada pelo deus Tupã. Na versão que circula entre os *jurua*, as crianças são oferecidas pelas próprias mães Guarani no sentido de ganharem sossego. A abordagem da guia de preferir contar, hoje em dia, a narrativa indígena demonstra a gestão do património em que a dissonância constitui uma *meshwork* (isto é, um entrelaçado de ideias, imagens e discursos que se contaminam entre si) que, contudo, tende preferencialmente para uma imagem positiva e mais apetecível para turistas. Por outro lado, a violência colonial, do passado e contemporânea, continua invisível no discurso da guia.

Como mencionado anteriormente, Ariel e outros Guarani têm perfeita consciência dos paradoxos e armadilhas das políticas da “cultura” e do património. Por exemplo, numa conversa de café em São Miguel em que estavam presentes vários elementos da família de Ariel e Patrícia e alguns não indígenas, um representante local do EMATER/RS¹³⁹ advogou que os Guarani deviam realizar apresentações públicas do coral *jerojy* e outras práticas culturais na vila, como no tempo do cacique Floriano. Ariel discordou imediatamente e argumentou que isso seria apenas folclore e que não dava visibilidade à luta do seu povo contra a situação colonial. Num outro momento, também num café na vila, como forma de simultaneamente provocar Patrícia e os não indígenas (dois elementos do VNA e eu), Ariel defendeu ironicamente que ia iniciar um

¹³⁷ <http://www.portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/597/lenda-da-m-boi-guacu---cobra-grande-de-sao-miguel.html>, consultado a 21 de junho de 2018.

¹³⁸ <http://www.portaldasmissoes.com.br/videos/view/id/295/lenda-da-cobra-grande---guarani---tribo-mokoi-teko.html>, consultado a 21 de junho de 2018.

¹³⁹ Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural

processo de "revitalização cultural" (*sic*) para que caciques, como ele, pudessem voltar a ter duas mulheres... Nesse sentido, os Guarani não são e nunca foram meros recetores da mentalidade da modernidade e de políticas de cima para baixo. Eles cooptam-nas, modelam-nas e subvertem-nas quotidianamente (Scott 1990). Além disso, como concluímos no capítulo anterior e também se torna perceptível nesta secção sobre as ruínas, *Mokoi Tekoá* está menos relacionado com a objetivação da cultura e mais focado em tornar visível a ferida colonial.

Tendo em conta que o património é ontologicamente dissonante, alguns autores têm desenvolvido outros conceitos para os casos em que a domesticação da divergência através de uma imagem positiva e consensual é improvável. Por exemplo, Sharon MacDonald (2009, 1), a propósito de um estudo etnográfico sobre o legado nazi na cidade de Nuremberga, cunhou o termo "património difícil" para designar "(...) a past that is recognised as meaningful in the present but that is also contested and awkward for public reconciliation with a positive, self-affirming contemporary identity". Apesar de o património colonial não ser o seu objeto de estudo, a autora menciona que aquele também pode ser considerado problemático e até vergonhoso e, por isso, está a ser cada vez mais escondido nas reservas de museus. Nesse sentido, o património difícil rompe através do presente, da história e do *status quo* e coloca em causa a comunidade imaginada, isto é, é uma ferida, um trauma identitário. De um modo similar, Lynn Meskell (2002, 558) propôs o conceito de "património negativo" para designar "(...) a conflictual site that becomes the repository of negative memory in the collective imaginary". Segundo esta autora, o património negativo pode ser usado para funções didáticas (por exemplo, Auschwitz) ou ser obliterado física ou visualmente (por exemplo, estátuas dos regimes nazis e soviéticos e, acrescentaria eu, baseado na minha pesquisa de mestrado, corpos mortos de pessoas consideradas simbolicamente importantes pelo Estado, população e media, como o de Osama Bin Laden [Lacerda, 2013; 2016]).

Contudo, os conceitos até agora mencionados focam-se principalmente nos discursos e performances e ignoram ou subalternizam as emoções e o afeto que, como vimos no capítulo anterior, são fundamentais para compreender a experiência da ferida colonial. Estudos recentes têm vindo a enfatizar estas dimensões (Fabre 2013; Tolia-Kelly *et al.* 2017). Na obra editada *Heritage, Affect and Emotion: Politics, practices and infrastructures*, o capítulo de Divya P. Tolia-Kelly (2017) analisa a experiência de

um grupo Maori ao visitar o British Museum, em Londres. Recorrendo e subvertendo a ideia de “teatro da memória”, de Raphael Samuel (2012 [1994]), a autora advoga que, para aquele povo, o museu é um “teatro da dor”: “The museum acts as site of materializing the pain of epistemic violence, the rupture of genocide and the deadening of artefacts. (...) The museum space from critical postcolonial perspectives is considered as a *theatre of pain*” (Tolia-Kelly 2017, 33, *italico no original*). De um modo semelhante, Maria Tumarkin (2005, 13) cunhou o termo “traumascapes” para designar “(...) a distinctive category of place, transformed physically and psychically by suffering, part of a scar tissue that now stretches across the world”. Estas abordagens encontram ressonância nas perspectivas Guarani sobre as ruínas, como, por exemplo, na citação acima transcrita de Mariano: “Tudo isso é doloroso pra nós. Se pensarmos, dói até hoje.” Assim, os remanescentes de São Miguel podem ser compreendidos, por um lado, para os não indígenas, como um teatro da memória que serve para construir a(s) identidade(s) da sociedade colonial, ao mesmo tempo que são, para os Guarani, teatros de dor e “traumascapes”.

Apesar desta contextualização, considero que as várias conceptualizações teóricas apresentadas não abarcam a totalidade da experiência dos Mbya que entrevemos em *Mokoi Tekoá*. O que o filme indica é que as ruínas de São Miguel são um *palco de violência colonial* que sintetiza, corporaliza e visualiza a ferida colonial dos Guarani. Em primeiro lugar, não foi só São Miguel que foi expropriado aos Guarani. Todo o seu território foi tomado pelos *jurua* e eles foram atirados para as bermas das estradas e para reservas e terras indígenas diminutas. Nestas áreas é quase impossível viver segundo os preceitos de Nhanderu ou mesmo obter uma subsistência mínima. Consequentemente, os Mbya são obrigados a produzir artesanato para vender àqueles que são responsáveis pela usurpação da sua terra. Em segundo lugar, os Guarani que interessam aos *jurua*, à História e ao Património, são os Guarani do passado. Os atuais são desprezados e considerados como tendo passado por um suposto processo de aculturação de indígenas a indigentes. Este confronto extremamente desigual é avaliado pelos não indígenas segundo a sua perspectiva e a sua cultura e, assim, como diz o professor de História que aparece no filme, os Mbya são considerados sujos, pedintes, etc. A esta situação acresce a espoliação não só das ruínas, mas de vários elementos culturais e cosmológicos dos Guarani – como o conceito de Terra sem Mal, Sepé Tiaraju, o chimarrão, etc. – que são *reassemblados* para construir a identidade gaúcha,

do Estado de Rio Grande do Sul, do Brasil ou de vários movimentos sociais (ver capítulo 5). Além disso, em São Miguel e Santo Ângelo existem dentistas, hotéis, empresas de camionagem, etc. com o nome de Missões ou de Sepé Tiaraju, configurando não apenas uma situação de saturação patrimonial, mas também uma espécie de cerco patrimonial que rodeia e asfixia os Guarani. Isto é, não se trata apenas da incorreção que os Guarani só existiram no passado, é o erro de considerar que o colonialismo só existiu no passado. O colonialismo perdura hoje e o Sítio Arqueológico de São Miguel é um dos palcos mais visíveis desta situação. Por fim, – e começamos a entrar em ontologias diferentes sobre o patrimônio –, para os Guarani o passado e o presente não são necessariamente temporalidades distintas e estanques. As ruínas não são um teatro da memória porque, como Mariano demonstra, a violência e submissão que os Guarani sofreram no tempo dos jesuítas não faz apenas parte da dimensão da memória coletiva, mas encontra-se viva e corporalizada nos remanescentes (podemos até dizer que pode ser vista ou sentida – ver capítulo 10). Enquanto a mentalidade da modernidade objetiva as subjetividades, as ontologias ameríndias tendem a subjetivar os objetos (Viveiros de Castro 2015 [2009]). Nesse sentido, ao contrário daquela, para os Guarani é o intangível que engloba o tangível (Byrne 2014) ao contrário daquela. Em suma, as ruínas não são a objetivação de uma memória do passado, mas o testemunho vivo do passado no presente.

Porém, a perspectiva apresentada em *Mokoi Tekoá* não é necessariamente consensual entre os Guarani por dois motivos. Em primeiro lugar, nem todos os Mbya, talvez nem mesmo a maioria, querem participar nesta “guerra de imagens” (Gruzinski, 2001 [1990]) entre plano e contraplano. Como mencionado, o mais importante para este povo é seguir o *nhande reko* e através da meditação e outras práticas estético-éticas de convivialidade, comensalidade e corporalidade transcender a condição de *tekoaxy* e alcançar o estado de maturidade corporal (*aguyje*). Isto é, chegar a *Yvy Mara ãy* (a morada celeste imperecível), um lugar que Ariel (*apud* Carvalho *et al.* 2011, 154, itálico meu) definiu como “*um plano sem plano*”. Contudo, como também temos constatado, a situação colonial está a tornar este caminho quase impossível para os Guarani e, assim, a luta contra a ferida colonial encontra-se cada vez mais entrelaçada com a ferida ontológica. O processo do INRC e outros eventos mencionados conduziram a que as ruínas de São Miguel se encontrassem no centro desta interseção. Além disso, como veremos no capítulo 10, para certos Guarani, os remanescentes de São Miguel possuem

uma ontologia diferente e independente da historiografia ocidental. Todavia, para entendermos esta perspectiva, é primeiro necessário compreender as formas Guarani de conhecer o cosmo e reequacionar e expandir o conceito de património.

8.3. O plano sem plano: património e as feridas ontológica e cosmológica

No capítulo sobre os cinemas Xavante e Ashaninka argumentei que era possível estabelecer categorias nativas de património a partir daquilo que os realizadores e comunidades consideram importante preservar em filme no sentido de construir o futuro. Esta abordagem baseia-se principalmente nas propostas de Denis Byrne (2014) e Rodney Harrison (2015). Byrne cunhou o termo “counterheritage” para sublinhar que diversas populações no mundo reconhecem a importância de objetos do passado a partir de princípios diferentes do “valor” patrimonial ontologicamente ocidental e que aquelas concepções deviam ser reconhecidas, dando origem a uma expansão do conceito de património. De um modo paralelo, Harrison (2015) defende “an expanded field of heritage” (25) e “a new notion of heritage after nature/culture” (33) em que o património é compreendido como “a regime of care” (35) e “(...) in terms of ‘connectivity ontologies’ – modalities of becoming in which life and place combine to bind time and living beings into generations of continuities that work collaboratively to keep the past alive in the present and for the future” (27). Nesse sentido, nos próximos subcapítulos analiso as bases ontológicas e cosmológicas que os Mbya-Guarani valorizam na sua cinematografia com o intuito de construir o seu futuro. Não se trata, portanto, de identificar os traços culturais deste povo que podem ser selecionados (e adaptados) de modo a fazerem parte da categoria ocidental de património (ver capítulo 4), mas de expandir, decolonizar e ecologizar esta enquanto plataforma de diplomacia entre diferentes modos de existência (Latour 2013). Nesta perspectiva, proponho que o património, enquanto categoria nativa Mbya, pode ser compreendido através de práticas que se relacionam com três dimensões interdependentes: 1) construção de corpos alegres, bons e belos; 2) potencialização da comunidade Guarani; 3) manutenção/reconstrução constante do cosmo através de uma cosmopolítica animista (Ingold 2000) assente em conhecimentos e atividades que interligam humanos e extra-humanos. Como iremos constatar, estas práticas constroem futuros porque constituem as técnicas utilizadas, tanto no mundo Guarani, como no mundo-fílmico, para suplantar a ferida colonial, a ferida ontológica e a ferida cosmológica.

8.3.1. *Bicicletas de Nhanderu*: patrimônio e as feridas ontológica e colonial

Após o sucesso de *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, Duas aldeias, Uma caminhada*, o VNA organizou uma segunda oficina em Koenju que deu origem ao filme *Bicicletas de Nhanderu* (2011), um dos documentários indígenas produzidos por esta ONG mais premiados e apreciados pelo público ocidental e que ainda hoje é exibido com frequência. A associação não possuía financiamento específico para este projeto, mas Vincent conseguiu reformular o orçamento anual de modo a viabilizá-lo. Ao contrário das restantes oficinas, esta possuía uma ideia específica formulada por Ariel (que assumiu aqui plenamente o papel de autor): filmar a espiritualidade do seu povo. Como Tiago explica:

O *Bicicletas de Nhanderu* já é o Ariel que nos chamou. Já é o segundo filme. Então o legal é esse. O bacano. É Ariel que ficou... Depois que a gente se foi embora, ele ficou... a cabeça dele fermentando. E ele começou escrevendo para a gente muito que ele queria fazer um filme... sobre religiosidade Guarani. Era uma coisa genérica assim. E existia esse sonho, desse pajé de construir a casa de reza. E aí, para a construção da casa de reza, tinha a história da [larva] *ixó* para pegar, derrubar o palmito para pegar a larvinha que se come e as alimentações em torno da religiosidade, quer dizer, ele tava num interesse pela história, de contar uma história que fosse algo assim: quero mostrar o que é próprio e único dos Guarani, eu quero mostrar que a gente vive... que a gente tem essas comidas especiais. Era uma coisa que não deixava de ser assim meio televisiva no sentido de “curiosidades sobre o mundo Guarani”, o que é louvável por vários motivos, inclusive por ser um jovem demonstrando interesse na sua cultura. (Entrevista a Tiago Campos Tôres, 11 março 2015)

Segundo Ariel (*apud* Carvalho *et al.* 2011, 148):

Meu primeiro passo como cineasta foi em *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá (Duas aldeias, uma caminhada)*. Este foi um primeiro passo, mas não conseguimos falar quase nada sobre a espiritualidade. Mas, desde o começo, meu objetivo ao trabalhar com audiovisual, o meu sonho, era tentar mostrar toda a espiritualidade Guarani; qual a nossa visão sobre o universo, o sentido de nossa relação com o universo. Estou conseguindo isso devagar. Desde 2007, venho amadurecendo, me fortalecendo espiritualmente. Eu escuto muito o meu avô também. Acho importante não somente entender a técnica, gravar, filmar. Porque não adianta você entender

essas coisas e não entender quem é você.

Bicicletas de Nhanduru não possui necessariamente uma estrutura didática, uma vez que, como temos analisado, a metodologia das oficinas privilegia a ligação ao real, desconstruindo discursos essencialistas e reificantes. Por exemplo, as filmagens decorreram em novembro, mês durante o qual costuma chover muito porque *Tupã* chega para purificar as frutas e fomentar o florescimento das árvores. Um dia, um raio atingiu uma árvore na aldeia. Como desenvolve Ariel (*apud* Carvalho *et al.* 2011, 150),

(...) aquilo virou o assunto da aldeia: por que será que caiu um raio? *Tupã* está vindo? E o próprio [karai] Solano já havia falado que uma tempestade se aproximava. Todos na aldeia sabiam que era preciso uma grande tempestade para purificar as [frutas] guarirobas. Foi a partir dessas conversas que decidimos por onde começar o filme: *Tupã*, as tempestades. Para nós, quando vem *Tupã*, quando chove assim, não podemos fazer quase nada. Por algum motivo *Tupã* veio. E por algum motivo caiu um raio. O espírito do raio na árvore veio nos proteger? Assim começamos o filme.

Após um prelúdio de conversa com o *karai*, *Bicicletas* tem início com um plano muito geral em que se veem três casas, o céu carregado de nuvens negras e um raio que atravessa o firmamento e o enquadramento. Logo a seguir, surgem os títulos sobrepostos na imagem: “Vídeo nas Aldeias apresenta” e “*Bicicletas de Nhanduru*”. Enquanto na cinematografia ocidental os relâmpagos e a chuva costumam representar tristeza ou a antecipação de uma calamidade, para os Guarani os mesmos elementos indicam a presença de *Tupã* (ou dos seus filhos) e até a proximidade da Terra sem Males. Tal como os sonhos e outros sinais dos deuses, a intervenção de *Tupã* está aberta a várias interpretações que são discutidas na aldeia. No prelúdio, o *karai* já tinha explicado a Ariel: “Os *Tupã* são assim. Eles não vêm só para trazer 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...” Nesse sentido, a intervenção de *Tupã* parece também ter sido compreendida como uma “bênção” e proteção ao projeto cinematográfico de Ariel e é inserida na construção do mundo-filmico com esta aceção. Por outro lado, nem todos se sentem seguros com a vinda de *Tupã*. Uma Guarani conta a rir no filme que um dos homens se assustou com o raio e fugiu para a casa de reza para meditar (“E eu falei: ‘Só com um sustos desses para você procurar a casa de reza.’”). Na mesma perspectiva, um dos Mbya que vai ver a árvore atingida pelo raio comenta indeciso:

Câmara Guarani: Será que matou o espírito dela [árvore]?

Guarani: Não sei. Acho que ele só quis dar um susto, por isso não quebrou. Não foi um espírito ruim. Ele só estava bravo.

Além disso, o facto de Tupã ter tocado uma árvore originou uma vontade de obter um pedaço dessa madeira que passou a possuir potencialidade divina. Um dos Guarani menciona que queria levar um pedaço do pau para o seu filho e uma mulher também expressa interesse em fazer colares com aquele material para os familiares. A meio do filme, o realizador Jorge Morinico sai de dentro de uma casa e mostra para a câmara o colar que a sua avó acabou de fazer a partir da madeira atingida pelo raio. A importância do contacto parece estar presente mesmo no olhar. Quando um operador de câmara visita o local do incidente, ele faz um *zoom* que perscruta, quase toca, o local onde *Tupã* cortou a árvore. Noutro plano, um Guarani também olha demoradamente com atenção e em silêncio para um pedaço da árvore chamuscada pelos espíritos. O ciclo narrativo do raio de *Tupã* é concluído, quase no final do filme, com a sequência da colheita das frutas guarirobas lavadas pela chuva e a sua purificação pela *kunha karai*.

Além desta linha narrativa, o filme parece ser curiosamente estruturado através de um “dualismo em perpétuo desequilíbrio” (Levi Strauss 1993 [1991]): cenas sobre a espiritualidade Guarani alternam com sequências sobre as tentações e perigos que afastam os Guarani do caminho traçado por *Nhanderu*. As primeiras são corporalizadas pelos planos sobre o raio de *Tupã*, diálogos do *karai* Solano com Ariel e a construção da *opy* (casa de reza). As segundas incluem o desflorestamento da mata pelos *jurua*, a relação dos Mbya com estes e as festas “brancas” com álcool e jogo mencionadas no capítulo anterior. Contudo, não se trata de uma oposição dialética simples. Tal como no modelo do dualismo em perpétuo desequilíbrio (do qual a história Guarani dos “irmãos gémeos” é um exemplo [Pierri 2013]), o polo negativo também é produtivo e criativo. Além disso, estas duas dimensões cruzam-se com frequência nas personagens seguidas pelo filme. Por exemplo, o *karai* fala sobre a espiritualidade, mas também aparece a jogar e a beber na festa “branca” e os meninos Palermo e Neneco desobedecem aos adultos não obstante explicarem, pouco depois, que as árvores têm espíritos. Os Guarani são *tekoaxy* (seres imperfeitos) e é esta ontologia que torna a ferida ontológica tão difícil de superar. Como Solano explica a Ariel no filme:

Solano: Ser um Karai é uma coisa muito difícil. Porque se você sentir vontade de matar, ou de transar, ou... de comer demais... Se comer muita carne, você pode

virar onça. Mesmo se preparando para ir à morada de Deus, são muitas as tentações para os Karai. Mesmo os bons Karai podem acabar no mau caminho... tornarem-se mentirosos. São eles mesmos que levam seus trabalhos para o mal. Até os que ajudam no parto já não valem mais, porque querem dinheiro e isso não existe entre os guarani. Nós não devemos cobrar por coisas assim. É como Deus deixou. Nós... temos que trabalhar para nós mesmos a vida toda. Isso vale muito mais do que dinheiro. (...) Nós, os Mbya, convivemos num mundo de imperfeições. Nunca vamos ficar puros. Precisamos das nossas danças na casa de reza. Com as danças e o suor tiramos as impurezas do corpo. Só assim nosso corpo se vai limpando... pouco a pouco.

Ariel: Então isso quer dizer que é muito difícil ser Karai.

Solano: É. É muito difícil alcançar a terra sagrada. Acho que nem a geração do seu avô chegou a ver alguém alcançar. Nem sei se algum guarani já alcançou... Acho que ninguém chegou lá. Uma pessoa que ainda tenha desejo sexual nunca alcançará a terra sagrada. Se você já é uma pessoa elevada você perde o desejo sexual, seu pênis vai te servir só para urinar... [Ariel ri fora de campo] só para urinar. E aí você se assusta. [Solano ri com Ariel]

Ariel: Que é isso? Tá louco! Você vai se sentir um coitadinho.

Solano: Claro, quando as mulheres derem em cima de você. [Solano e Ariel riem.]

Um dos elementos que motivou a realização do filme e estrutura este é a construção da *opy* (casa de reza). Este processo surge nas falas do *karai*, *kunha karai* e outros *xeramōi* (líder espiritual idoso) e nos planos relativos à coleta de madeira, preparação dos materiais, entrelaçamento das palmeiras, etc. Enquanto a maioria das restantes casas de Koenju foram construídas por instituições governamentais e ONGs, a casa de reza foi erguida com materiais e técnicas tradicionais devido às propriedades agentivas destes. Como mencionado no capítulo 6, a *opy*, por vezes também designada por *yvy mbyte* (“meio da Terra”), é um elemento essencial para o estabelecimento de uma *tekoa*, constituindo a centralidade do mundo Mbya e sintetizando-o. Segundo Assis (2006, 184),

[o] centro do *teko 'a*/aldeia corresponde ao lugar onde se encontra a *opy*. Possuir um centro parece ser significativo para os Mbyá. O centro significa o eixo, o vértice, a base onde os demais elementos do mundo podem se mover. A palavra *opy* em sua tradução literal quer dizer casa central, *o* – casa e *py*, centro. Os significados destas raízes lingüísticas, *py*, centro e *y*, coluna, viga, eixo a partir do qual algo começa ou

se apóia, permitem entender a importância dessa idéia no pensamento e no cotidiano social do grupo.

É na *opy* que decorrem o *nhemongarai* (ritual de nomeação dos *nhe'ẽ* [almas-palavra]), os processos de cura e a comunicação mais intensa com o mundo divino. Além disso, Pissolato (2007) advoga que a reza-canto de um pajé possui efeitos não apenas naqueles que estão na *opy*, mas também nos que ficam em casa ou mesmo em outras aldeias distantes. Nesse sentido, a casa de reza potencializa a comunicação vertical com os deuses e também a horizontal entre os diversos *nhe'ẽ* espalhados pela terra. Em síntese,

(...) a *opy mbya* pode nos levar a uma imagem de totalização, que no plano do parentesco corresponderia à definição de uma coletividade de filhos de um mesmo “pai”, Nhanderu. As *opy* na Terra concentrariam os cuidados deste grande pai e difundiriam amplamente as capacidades por ele transmitidas. (Pissolato 2007, 305)

Ademais, como mencionado na introdução do capítulo 6, Hélène Clastres (1987, 11) defendeu que os Guarani “(...) conservaram uma tradição religiosa original com o maior empenho, porque nela, e só nela, encontraram ao mesmo tempo a razão e o meio de resistirem ao mundo dos brancos”. Isto é, a espiritualidade Guarani é importante para suplantarmos a ferida ontológica, mas também a ferida colonial. Nesse sentido, o *karai Solano* explica no filme:

Ainda não sei por que estou construindo esta casa [de reza]. Por algum motivo o Nhanderú mandou que eu a fizesse. Ele me pediu num sonho e estou me esforçando pra isso. (...) Temos de deixar de lado o jogo, a bebida... Vamos falar isso para todo o mundo. Pra ouvir realmente o Nhanderú, temos que parar com essas coisas. Só meditando todos juntos saberemos como agir. Se poucos meditarem, não ouviremos nada.

Em suma, a *opy* (e, portanto, a espiritualidade) é importante para este povo a diversos níveis: 1) na construção de um corpo alegre e belo (pela reza, mas também pela nomeação do *nhe'ẽ*); 2) na potencialização da comunidade através da construção em regime de mutirão e, principalmente, pela meditação que, em potência, influencia e une todos os Guarani; 3) no fortalecimento de uma cosmopolítica que entrelaça as *tekoa* e as moradas celestes.

8.3.2. *Para Reté*: construção de corpos belos, alegres e fortes

Em 2015 e 2016, acompanhei parte da filmagem e tradução do filme Mbya-Guarani *Para Reté* e fiz uma montagem de 15 minutos para entregar ao Governo de Pernambuco, responsável pelo edital público que financiou o projeto. Esta versão não deve circular para o exterior porque a ideia é filmar mais e produzir uma média ou longa-metragem. A origem deste projeto é difícil de determinar. Aparentemente, Vincent ou Ernesto sugeriram a realização de uma obra cinematográfica sobre as mães de Ariel e Patrícia, uma vez que ambas possuem o mesmo nome não indígena – Elza –, mas o projeto acabou por se centrar só na mãe da última. Além disso, a filha do casal de realizadores, Géssica, aproximava-se da puberdade e Patrícia estava preocupada em aprender os procedimentos corretos para este momento de liminaridade especialmente importante na ferida ontológica. Por fim, não é de ignorar a hipótese de a realizadora também ter sido influenciada pela pesquisa de doutoramento de Suzana Carvalheiro de Jesus que alguns anos antes tinha passado seis meses com o casal a estudar os modos de criar as crianças Guarani. Como Patrícia explica em *off* no início da montagem realizada por mim:

Pará Reté, minha mãe, carrega no nome as palavras mar e coragem. Olho para ela com atenção e curiosidade. Tento alcançar seus dias, sua espiritualidade, sua história. Aquilo que nos une e nos distancia como mulheres e como povo. Em breve, minha filha entrará em reclusão e nós lhe cortaremos os cabelos. Tento compreender aquilo que em nossa cultura desaparece ao mesmo tempo que resiste e se transforma.

Não obstante este propósito, as filmagens evidenciam um projeto que, além de se centrar nos conhecimentos de Dona Elza, também é sobre a amizade e os conflitos de três gerações de mulheres: Elza, Patrícia e Géssica. No festival ForumDoc.BH de 2015, Patrícia apresentou quatro sequências longas e falou sobre o processo para um público principalmente constituído por cineastas indígenas da América Latina. Apesar de as sequências não estarem editadas, o conjunto de planos foi recebido, com muito apreço, como se fosse um filme. Durante o debate, a realizadora explicou que fez o filme para se aproximar da mãe porque considera que os jovens, tal como ela, se estão a afastar dos mais velhos. Além disso, esclareceu que faz parte do Coletivo de Cinema Mbya-Guarani desde o início, mas que sentia falta do olhar e fala femininos: “Como é bom a mulher filmar a mulher.” Na sequência desta intervenção, um dos cineastas indígenas da

Argentina comentou que era uma obra que partia da família, mas que se expandia para o coletivo. O realizador Jair Kuikuro admitiu que tinha ficado muito impressionado com o filme e que o seu coletivo de cinema Kuikuro tinha, por isso, decidido incluir cineastas femininas no ano seguinte porque as mulheres têm mais facilidade de falar com pessoas do mesmo sexo.

Durante a projeção de filmes anteriores em festivais, Patrícia tinha ficado bastante próxima das mais recentes aquisições permanentes do VNA – Tita (Tatiana Soares de Almeida) e Ana Carvalho –, que foram elementos centrais de *Para Reté*. Por esta razão, a certa altura, nomeadamente na opinião de Vincent, o projeto foi idealizado como um “filme de mulheres”. Porém, pouco antes do início da produção, Ana engravidou e só pôde supervisionar a tradução e montagem em Olinda. Em seu lugar, foi o seu companheiro, Fernando Ancil, com formação em Belas Artes, que possuía experiência principalmente na área da fotografia, apesar de também ter participado em diversos projetos colaborativos em Belo Horizonte (MG). Por outro lado, o irmão de Patrícia, Aldo Ferreira, que era suposto ser um dos operadores de câmara, teve um filho com uma pesquisadora *jurua* e foi obrigado a arranjar um emprego em São Miguel (no bar da Pousada das Missões) para pagar a pensão de alimentos. Por isso, só conseguiu filmar alguns dias e a maioria dos planos, ao contrário da produção indígena típica do VNA, foram realizados por Fernando. Esta experiência fez-me propor a ideia de cinema relacional (ver capítulo 3) porque as diferenças entre as imagens de Fernando e Aldo são substanciais. O primeiro observa de fora, distante e com preocupação estética (produzindo planos de vários minutos completamente estáveis). O segundo filma de dentro, próximo das pessoas, em diálogo com elas e principalmente preocupado em capturar esta relação. De facto, numa das filmagens, Elza comenta para Aldo que gosta do Fernando, mas que prefere que seja o seu filho a filmá-la porque ele entende o que ela diz: “Eu me sinto mais à vontade quando um Mbya está filmando. (...) Eu me animo mais a falar. Porque se você fica falando em guarani ele não entende nada e não pode conversar com você.” Patrícia pareceu menos confiante com a câmara, mas, tal como no caso de Aldo, alguns dos seus planos são os mais fortes devido à proximidade linguística, cultural e de afinidade. De qualquer modo, após um período importante de aposta na visibilidade dos cineastas indígenas (em que era quase necessário provar que eram mesmo eles a filmar), este projeto pretende sublinhar e incentivar a colaboração entre indígenas e não indígenas. Nesse sentido, a proposta de realização da candidatura

ao edital esclarece que o filme “(...) será realizado numa parceria entre realizadores e técnicos indígenas e não-indígenas, fortalecendo o intercâmbio de técnicas e saberes entre os membros da equipe”. Pela mesma razão, na curta-metragem editada por mim, a equipa técnica foi identificada do seguinte modo: “Direção: Patrícia Ferreira em colaboração com Ana Carvalho, Fernando Ancil, Tatiana Almeida (Tita).”

Para Reté centra-se em aspetos do *nhande reko* mais associados à ideia de construção da pessoa. Já existe uma bibliografia relativamente extensa sobre este tema e, por isso, vou focar-me nas dimensões realçadas pelo processo cinematográfico. Durante o tempo em Koenju, as filmagens tinham início quando Patrícia e Géssica visitavam a mãe para o café da manhã antes de prosseguirem para a escola da aldeia. Porém, antes de o sol nascer, isto é, antes de *Nhanderu* aparecer, Dona Elza limpava o pátio em frente da casa para os deuses verem tudo bonito quando chegassem. O café da manhã é um período do dia muito importante para os Guarani porque é quando falam sobre os sonhos que tiveram e discutem em família os seus possíveis significados. Contudo, durante as filmagens, ninguém teve um sonho especialmente relevante para relatar, incluindo eu, não obstante as inquisições insistentes de Patrícia. Apesar disso, Dona Elza aproveitava este momento para ensinar Géssica a ser uma boa e bela Guarani. Num quadro que eu montei para a versão mais curta, a avó fala para a neta:

Deixa eu pentear seu cabelo. Minha mãe já falou que as mulheres tem que pentear os cabelos de manhã. Tem que escovar os cabelos para que os *Nhanderu* nos vejam belas. Temos que nos arrumar para que *Nhamandu* nos veja. Varrer o pátio da nossa casa antes do sol nascer pra que ele veja nossa casa limpa quando se levantar. Pela manhã, nos arrumamos e depois varremos o pátio. Antigamente as jovens faziam assim. Hoje em dia já não conseguem mais se levantar antes do sol nascer. E quem vai pra escola só se levanta na hora de sair. Você é muito lenta. Vai se transformar em um caracol se continuar assim. Vai se casar com um *jaxytá*. (...) Você tem que ser mais ativa. (...) Você tem que se levantar mais disposta. Parece que nem lavou o rosto.

De facto, pareceu-me que Dona Elza compreendia muito bem o poder da câmara. Em primeiro lugar, a partir de certa altura, ela vinha às vezes a casa da Patrícia alertar a equipa sobre determinadas atividades que ia realizar e que podiam interessar ao filme. Também começou a entender sozinha, ao assistir aos visionamentos diários das filmagens, que não devia se preocupar em sair de campo, olhar para a câmara ou terminar uma determinada ação, aspeto que não costuma ser sublinhado na metodologia

do VNA. Mas, acima de tudo, Dona Elza apreendeu que a atenção da câmara era uma maneira de comunicar os ensinamentos Guarani que eram frequentemente ignorados pelos mais novos, incluindo na sua família. Esta abordagem trouxe algumas dificuldades na montagem porque a maioria dos discursos interessantes faziam passar uma imagem de uma mulher rabugenta, o que não correspondia de todo à sua personalidade. Esta utilização variava segundo o recetor. No caso da fala para Géssica, ela preocupava-se que a neta se transformasse numa bela e alegre Guarani. Por outro lado, em conversa com o seu filho Aldo, Dona Elza sublinha, com ansiedade na voz, a importância dos laços familiares:

Às vezes eu penso como seria se eu saísse desta aldeia. Mesmo vocês já sendo grandes. Eu criei vocês porque gosto. Por isso ainda estou aqui. Por isso quero que vocês ajam da melhor maneira. Tem dias que não nos levantamos bem. Quando ficamos na cama. Só as mães vão poder te cuidar com carinho nessa altura. Só elas vão saber fazer o que você precisa. Eu penso em todas essas coisas por isso não quero abandoná-los. Por isso não vou de vez viver com sua avó. Por isso me conformo de vê-la só às vezes. Eu tenho vocês que ainda precisam de cuidados. E lá também os netos dela não ajudam muito, e ela continua lá. Ninguém leva lenha pra ela. Mesmo assim ela quer continuar lá. Sempre meditando pelos seus netos. Para que aqueles que estão em outros lugares estejam com saúde, por isso ela continua forte. Eu me sinto sozinha aqui, mas mesmo assim continuo aqui. No meio disso, seu tio [Leandro] trouxe suas filhas pra cá. Por isso eu tenho companhia e estou contente. E quando elas não estavam aqui, eu acordava de manhã e me sentia sozinha. Ninguém me visitava.

Nas duas citações de Dona Elza é possível identificar alguns elementos essenciais para os Guarani: o belo (desenvolvido no próximo capítulo), a força (em que o físico e o espiritual são indissociáveis) e, em consequência, o estar alegre (*vy'a*). De facto, Pissolato (2007) abre a sua monografia com a narração da estranheza que sentiu nos primeiros tempos na aldeia com a seguinte inquisição constante (e demasiado íntima para ela na altura): “*revy'a pa?*” (“você está alegre?”). A partir do seu trabalho etnográfico, a autora começou a compreender que a alegria está associada à satisfação do *nhe'ẽ* (alma-palavra) e, portanto, à saúde e à possibilidade de continuar nesta terra. A não realização deste afeto conduz ou subentende que o *nhe'ẽ* se está a afastar do corpo, isto é, que o Guarani está a morrer. Pissolato conclui que o “estar alegre” é um valor essencial Mbya e transversal a várias dimensões da vida. Por exemplo,

[t]odas as vezes que ouvi explicações sobre -nhembo'e ("rezar"), -jerure Nhanderupe ("pedir" a Nhanderu), -porandu Nhanderupe ("perguntar" ou tomar aconselhamento junto aos deuses), -poraei ("cantar"), -jeroky ("dançar"), o objetivo apontado para estas ações foi sempre a produção de saúde, alegria ou fortalecimento. Numa forma de expressão mais geral, dizem os Mbya que se reza "para [ter] saúde"(-exaĩ aguã), "para ficar alegre" (-vy'a aguã), "não acontecer nada" (mba'evei oiko e'y aguã). (Pissolato 2007, 303)

Além disso, etimológica e culturalmente, o "estar alegre" está relacionado ao "levantar" (vy) e caminhar, que é a condição de todas as coisas (dos animais às plantas) que estão vivas e querem continuar vivas. Por exemplo, os bebês são encorajados desde cedo a se levantarem e, quando o fazem, estão a indicar que os *nhe'ẽ* estão contentes e pretendem continuar na terra. Nesse sentido, a antropóloga também relaciona esta dimensão espiritual-afetiva à multilocalidade Mbya, uma vez que caminhar é um meio de estar alegre ou procurar um lugar em que se seja alegre. Como mencionado acima, uma componente importante de estar alegre é ter força que é enviada por *Nhanderu*. Segundo o livro *Guata Porã*, produzido por pesquisadores indígenas em colaboração com o CTI, o CGY e o IPHAN, "[é] o próprio *Nhanderu* que nos dá força para caminhar, para levantar, para conversar e pensar o que vamos fazer. Envolve tudo o que fazemos. Quando temos força e acreditamos que vem de *Nhanderu*, é que podemos fazer aquilo que nos propomos" (CTI 2015, nd).

Por outro lado, o mundo Guarani é um cosmo repleto de agencialidades perigosas e invisíveis ou dissimuladas que podem colocar em causa a sua alegria. Um destes elementos, transversais no contexto ameríndio, são os espíritos-donos (Fausto 2008) que os Mbya identificam pelo sufixo *ja* (Huyer 2015). Estes espíritos cuidam dos seus "representantes" na terra e podem atacar os homens se sentem aqueles ou eles próprios ameaçados. Quando um Mbya não está alegre e, portanto, o seu *nhe'ẽ* está afastado, o *ja* pode substituí-lo e conduzir à sua transformação noutra ser (isto é, mudar a perspectiva daquele corpo). Existem inúmeros tipos de *ja*, inclusive de animais, plantas e afetos: *xivyjá* (das onças), *yvyradjá* (das árvores) *takateydja* (dos ciúmes). Existe inclusive um *ja* da preguiça (*ateyja*) (Huyer 2015) que parece preocupar consideravelmente a Dona Elza na citação supramencionada da fala para a neta. Nesse sentido, a pessoa Mbya deve realizar o exercício constante de estar atenta ao seu estado e dos seus afins, tal como Pissolato experienciou no relato supramencionado e como a avó de Géssica expressa nas falas e ações de educação da neta. Assim, como afirma

Vicente Cretton Pereira (2014, 92), “(...) o que está constantemente sendo posto em questão é a sensibilidade de cada um em relação aos desejos e afetos que atingem o próprio corpo”, sendo que

(...) posturas como “não escutar” (-endu e’y), “se fazer errar á toa” (-nhembotavy rei), “ter preguiça” (-ate’y), “ter ciúme/mesquinhez” (-akâte’y), “ter raiva” (-vai), “estar triste/com saudades” (-vy’a e’y), entre outras, colocariam a pessoa numa posição vulnerável à ação maléfica e indesejada, de espíritos dos mortos, “donos”, animais, etc. A sabedoria parece ser, para os Mbya, menos um substantivo do que uma modalidade de proceder, possuindo assim uma função adjetiva (...) (Idem, 178-179).

Um dos episódios de *Para Reté* que exemplifica este *ethos* vigilante decorreu à noite em casa de Ariel e Patrícia. O plano é dominado pela luz fluorescente forte, paredes pintadas de verde e o chão coberto de azulejos castanhos. Géssica está sentada no chão a chorar e com o cabelo a cobrir a face. Dona Elza está a seu lado numa cadeira e Patrícia mais longe.

Dona Elza (para Géssica): Você não tem que ficar brava quando a gente te dá um conselho. Você tem que dizer pra você mesma: “de agora em diante não vou mais fazer isso”. Você não deve chorar por qualquer coisa. Você não devia ser tão mimada. Você tem que saber escutar os conselhos. E tentar sempre fazer bem quando sua mãe te manda fazer alguma coisa. Às vezes sua mãe fica brava porque você não fez a coisa certa. E se fizer direito ela não vai ficar brava, nem gritar com você. Se você ficar assim, vou te colocar um mês reclusa quando você menstruar. E já você vai ficar reclusa.

Patrícia: É verdade!

Dona Elza: E você também anda muito de bicicleta. As mais velhas falam que a bicicleta faz você menstruar mais rápido. Quando você anda de bicicleta nunca fala pra onde vai. Não é pra isso que você tem bicicleta. É pra quando sua mãe te manda buscar alguma coisa. É pra você não ir caminhando quando ela te manda buscar alguma coisa. Não é para ficar brincando. Agora você vai nos obedecer mais, Géssica? Vai nos obedecer mais? Quando sua mãe mandar? E quando você não souber fazer alguma coisa ou não entender, tem que perguntar. E quando eu te pedir para falar alguma coisa para alguém... e se você não entender tem que perguntar de novo. Tem que falar do jeito que nós pedimos pra você falar. (...) Obedecendo a gente agora, você vai saber o que fazer mesmo quando estiver sozinha. Você vai se

lembrar do que dissemos pra você não fazer. Você vai lembrar e não vai fazer mesmo estando sozinha. É só lembrar.

Patrícia: Ela é muito chorona.

Dona Elza: Não tem que ser assim. E depois você fala que Bela e a Luana é que são choronas. Você é pior que elas. E você já está grande para ser assim. Agora vou contar uma historinha. Era uma vez, um menino que era muito chorão e muito mimado. Chorava o tempo todo. Chorava, chorava, chorava. Por mais que sua mãe dissesse para ele não chorar. E ele continuava chorando. E então uma noite ele começou a chorar e seu pai disse pra mãe: “agora deixe ele chorar sozinho”. Assim, a mãe fingiu que estava dormindo. A criança começou a bater e a arranhar a mãe para ver se ela acordava. E mesmo assim a mãe continuava fingindo. Ele parou de chorar e continuou tentando acordar a mãe. Mesmo assim a mãe continuou fingindo. Então ele começou a mamar no peito da mãe. E mesmo assim a mãe continuava a fingir que dormia. Daí, o menino se levantou entre os pais. Se levantou e saiu caminhando pois ele já era grande, mas muito mimado. A Géssica é assim. E ele foi até a mesa onde havia carne de queixada. A carne estava em cima da mesa. Ele foi até lá e fez um barulho. A mãe se levantou e foi espiar para ver o que era. Ele tinha virado uma grande Jaguretê em cima da mesa. Aquele que era um menino chorão e mimado virou uma onça. A mãe voltou para dentro e contou para o marido. Ela disse: “se levante, o seu filho virou um monstro.” Aquele que era chorão. Ele era chorão e mimado porque ele era um animal. O pai foi olhar e se assustou. O pai disse para deixa-lo quieto, que esperasse o dia seguinte para irem embora. E então foram deitar, fingindo que não viram nada. Depois de algumas horas, o filho entrou novamente no quarto. De novo como um menino mimado, procurando o peito da mãe. A mãe continuou fingindo que estava dormindo e que não sabia de nada. O menino começou a mamar. Ele fazia som para ter a certeza de que a mãe dormia. E continuou a mamar. Amanheceu. O marido disse para a mulher: “vamos fugir.” E foram embora deixando para trás a criança. Aquele menino horrível. A criança ainda dormia quando os pais foram embora. Então foram embora. A Géssica como sempre está com o cabelo sobre o rosto. Eu fico com medo dela. [Dona Elza afasta os cabelos da frente da cara de Géssica] Então saíram quando o menino ainda dormia. Havia um rio enorme. Eles atravessaram o rio. Quando atravessaram o rio já era quase noite. E resolveram dormir na beira do rio mesmo. E quando se deitaram ouviram um choro do outro lado do rio. “Pai, me ajude a atravessar o rio.” O pai sentiu pena mesmo depois que viu o filho se transformando em onça. Ele sabia que ele havia virado uma onça. Ele disse: “tenho muita pena do meu filho por isso vou

ajuda-lo a cruzar o rio. “A mãe disse : “Não, ele vai nos devorar por tê-los deixado para trás.” “Acho que ele não nos vai comer.”, disse o pai. Vou até lá ajuda-lo. Então quando o pai foi buscá-lo, a mãe subiu numa árvore, amedrontada. Depois... O pai o colocou nas costas e cruzou o rio. A mãe já estava no alto da árvore. O pai e a criança chegaram até onde haviam feito uma fogueira. A mãe havia colocado um pedaço de lenha no seu lugar para fingir que ainda estava lá. Depois que cruzaram o rio, o menino seguiu caminhando. E quando chegou lá se transformou de novo em uma onça. E foi direito até onde a mãe estava, mas era só a lenha. Ainda bem que a mãe não estava lá. Ele então atacou o pai. E o matou. E o devorou. Estava com muita raiva, porque eles o deixaram para trás. Quando amanheceu, a mãe desceu da árvore e a criança não estava mais lá. Havia saído à sua procura. Ela desceu quando ele não estava mais lá. Por isso ela escapou de ser devorada pelo filho. Ele só conseguiu devorar o pai. Por isso, se a gente for muito mimado, a gente vira uma onça. De agora em diante não seja tão mimada e fale direito com a sua mãe se quiser alguma coisa. Não precisa falar chorando. Tem que falar direito. Se você vai fazer ou precisa de alguma coisa tem que falar direito. Você faz isso porque é muito mimada. É real essa transformação. Não é à toa que falam isso.

Como é possível constatar, os mitos também possuem uma função educativa. Segundo Viveiros de Castro (1986), os mitos fundamentam e explicam as ações dos ameríndios. No caso supramencionado, a narrativa surgiu de um modo espontâneo através do encontro com o real. Contudo, durante a produção de *Para Reté*, a Patrícia também encenou uma situação no sentido de a mãe contar algumas histórias à Géssica. O plano é geral e muito escuro, montado em cima de um tripé e quase só se ouve a voz de Dona Elza

Dona Elza: Que história vou contar pra vocês?

Géssica: Você deve contar o que você sabe.

Dona Elza: Quero contar o que vocês gostam de ouvir. Vou contar uma história de ovelha.

Géssica: Conta uma que você gostava quando era criança. Conta uma que você gostava de ouvir da tua mãe quando era criança. Minha bisa deve ter te contado histórias.

Dona Elza: Então vou contar a história de alguém que se transformou. Essa não é tão longa nem tão curta. Havia um homem e esse homem tinha dois filhos. (...) Ele meditava muito na casa de reza. Um dia Nhanderu falou para ele: Daqui a três dias,

ao meio dia, nós viremos te buscar. Não faça nada de errado neste dia. Eles iam levá-lo para a Terra sem mal. Depois de três dias, ao meio-dia, eles foram até a casa de reza. Já estavam prontos para levá-lo. Então o pai disse aos filhos: Estamos indo embora e só tem lugar para mim e a mãe de vocês. (...) Quero que vocês continuem meditando para que possam nos alcançar novamente. (...) Os filhos responderam: - Vamos ficar e continuaremos assim. - Cuidem uns dos outros. E quero que você escute seu irmão. E não faça nada do que dissemos para você não fazer. E não faça nada que possa te transformar em um animal. Você passou agora pela iniciação por isso estou te dizendo isso. Seu irmão sempre ia na mata. E sempre trazia uma caça. E sua irmã cozinhava a caça. Viviam apenas os dois. A menina saía para buscar água um pouco longe da casa. Ela enchia o balde e voltava pra casa sem olhar para os lados. Uma vez, o irmão saiu de novo para a mata e a menina foi buscar água. Quando ela voltou pra casa alguém disse: espere um pouco. Ela não respondeu e voltou correndo para casa. Voltou para casa sem olhar para trás. Daí em diante, sempre que saía para buscar água alguém lhe pedia para esperar um pouco. Era a voz de um homem que pedia que ela ficasse. Mas ela nunca ficava. Um dia ela comentou essa história com o seu irmão. - Cada vez que saio para buscar água alguém me pede para ficar. Mas nunca fico. Por isso não tenho mais coragem de sair para buscar água. Então hoje não irei para a mata. - Vou cuidar disso - disse o irmão. - Vou antes de você e me esconderei atrás de uma árvore. Quando a voz te chamar você deve ficar e olhar pra ver quem é. Ela esperou que o irmão saísse e foi atrás dele. Quando ele chegou perto da fonte, ouviu novamente a voz. - Espere um pouco. Mas a menina não olhou. Quando chegou onde estava o irmão ela parou e olhou. E ela viu um homem vindo em sua direção para pegá-la. Então o irmão saiu do seu esconderijo e o flechou. A flecha o atingiu na cintura. O homem caiu ferido. E foi se arrastando. Por onde passava deixava o rastro como de um trator. Foi arranhando a terra. A menina saiu correndo pra casa, enquanto o irmão seguia o homem. E depois? O homem era uma centopeia. Era uma centopeia. Ele continuava se arrastando. Depois de atravessar vários morros ele entrou num buraco. Como era uma centopeia, entrou no buraco. No buraco de um morro. Mas o menino não conseguiu matá-lo. O deixou escapar. Por sorte, a irmã não se deixou enganar por aquele homem. E eles continuaram meditando. Continuaram meditando como seus pais meditavam. Então um dia Nhanderu disse a eles: Amanhã, depois que o sol se por e se levantar novamente, eu quero que vocês façam uma caminhada. Quero que vocês façam essa caminhada onde estão os seus parentes para que eles saibam onde vocês vão. Dizem que nesse tempo, as colônias já existiam. Então os Guarani já participavam nas suas festas. Por isso Nhanderu pediu que eles passassem por lá.

Ele disse: vocês irão passar por onde há festas. Quando chegarem lá, alguém irá tirar sua irmã para dançar. Ela deve fingir que vai dançar. Mas não deverá dançar. Assim, depois do segundo dia eles saíram para fazer a caminhada. E chegaram onde ele disse que chegariam. Onde estava os Mbya. Quando chegou o fim do dia, eles já estavam prontos para dançar. Começaram a dançar e a menina estava sentada. Então, um homem veio convida-la para dançar. Assim que ela se levantou todas as pessoas caíram no chão. Todos desmaiaram. E os dois irmãos continuaram sua caminhada. E de lá alcançaram a Terra sem Mal. Eu só sei contar até aí.

Um outro momento importante em que foram discutidos os perigos do cosmo Guarani, incluindo os *jurua*, ocorreu durante uma conversa entre Dona Elza e a *kunha karai*. Porém, é pouco provável que esta sequência seja utilizada na montagem final. No dia em que a filmagem decorreu, Ariel tinha acabado de regressar de uma oficina de cinema indígena no Nordeste onde foi professor. Patrícia estava cheia de saudades e quis passar tempo com ele. Por esta razão, o quadro acabou por ser montado pelos não indígenas Tita e Fernando, que propuseram que as duas personagens falassem sentadas em cadeiras em frente da casa do *karai*. Quando a Patrícia viu as imagens durante o período de tradução ficou triste por não ter estado presente porque as mulheres não costumam ter aquele tipo de conversas naquele contexto e os Guarani iriam considerar aquilo falso. Normalmente, estes diálogos ocorrem quando as mulheres estão a cozinhar ou a realizar outras tarefas. De qualquer maneira, devido à pertinência do enunciado pelas duas mulheres, ela decidiu traduzir a sequência.

Kunha karai: Quando os karai fazem suas meditações eles meditam por todos nós. Para que descansem bem, sempre falo isso para os meus netos. Por isso dormimos bem e nos levantamos bem. Sempre meditam por nós. Hoje em dia não é mais como antigamente quando vamos na casa de reza. (...) Os pais levavam os seus filhos cada tarde no pátio da Opy. Para dançar. Eram assim. E amanheciam na Opy. Se alegravam na Opy. E agora acabou isso, cada vez mais difícil construir o Opy. Por isso nossos filhos estão assim. (...) Mas mesmo assim sempre tem um ser superior que sempre está nos protegendo, por isso nossos filhos estão bem. Estamos desse jeito mas nós nunca esquecemos do Nhanderu. Sempre que nós deitamos sempre meditamos para eles. Para que nossos parentes e nós estejamos bem. Por mais que ninguém nos ouça cantando, nós nunca esquecemos dele. (...) Quando deram o meu nome, me disseram: você vai ver todas as coisas boas e ruins na terra e mesmo assim, você será forte e corajosa. (...) Hoje em dia nossos filhos parecem que não ouvem mais nossos conselhos. Eu também falei com o meu neto Tataendy sobre

essas coisas. Falei para ele que não quero que ele aja de maneira errada. E por isso dou conselhos para ele. Tem que tentar seguir o conselho que nós damos. E quando se casam devem se casar com os guarani mesmo. Porque nós já estamos velhas e precisamos de alguém que nos ajude nas tarefas de casa. Tem mulheres guarani. Mesmo as mais feinhas dá para se casar com elas.

(...)

Dona Elza: E nós quando for avó, sempre vamos querer ouvir o nome verdadeiro [do *nhe'ê*] quando tem uma criança. São esses pequenos detalhes que hoje em dia os mais jovens não querem saber mais. (...) Porque sempre temos que dar nomes para as crianças.

Kunha karai: Só que os mais jovens não procuram mais saber disso. E essas coisas acontecem em toda parte.

Dona Elza: Como dizem “estamos tudo misturado.”

Kunha karai: Agora tem poucos que ainda se casam e tem filhos com mbya. A maioria tem filhos com os brancos. Mas mesmo assim estão recebendo os nomes. (...) Se vocês tiverem filhos com não indígenas é porque não tem amor pelo seu avô. Por que isso pode fazer com que o karai venha a falecer ou perder o seu conhecimento.

(...)

Kunha karai: Nossas comidas é que dão saúde para as crianças. Que se alimentam da nossa própria plantação. Não dá nenhum tipo de doença. A nossa plantação. E hoje em dia as crianças comem de tudo e essas coisas as deixam só com a barriga grande. E também quando nossa roça dava frutos, purificavam antes de comer. Purificavam todas as coisas. O mel... Todas as coisas novas eram purificadas. Hoje em dia só comemos e também as meninas que estão na reclusão, comem de tudo, e também aqueles que têm filhos recém-nascidos. Isso também mudou. E aquelas mulheres que estão em reclusão não podem comer alimentos com sal ou açúcar. Os pais não davam para elas comerem. Até saírem da reclusão. Antigamente era assim. Hoje essas coisas acontecem em todos os lugares. Não vemos mais alguém que pratique essas coisas. Antigamente quando estavam na reclusão, aprendiam a costurar, a tecer os cabelos para o seu avô. Comigo foi assim. Eu teci meu cabelo para meu pai.

Dona Elza: Você ainda sabe tecer os cabelos?

Kunha karai: Sim, eu sei.

Dona Elza: Então me ensine.

Kunha karai: É a coisa mais fácil!

Dona Elza: Me ensina quando eu cortar o cabelo da Gêssica na reclusão.

(...)

Kunha karai: Por isso as mulheres de antigamente são mais valentes. Sabem costurar bem... E quando saíam da reclusão não ficavam paradas, estavam sempre aprendendo. Aprendiam a pilar. E hoje em dia as meninas não sabem mais fazer nossa comida tradicional. Mas não é porque não comem, quando alguém faz todo mundo gosta. (...) Hoje em dia os pais já não sabem mais como criar bem os seus filhos.

Em suma, *Para Reté* é um projeto cinematográfico sobre a construção da pessoa que, segundo a ontologia ameríndia (Seeger *et al.* 1979; Overing e Passes 2000), é constituída através da modelação do corpo, entendido como um “feixe de afeções” (Viveiros de Castro 1996, 128). Neste contexto, a produção de parentesco requer a captura dos conhecimentos e forças dos deuses de modo a fortalecer os elementos da família extensa. Este processo fundamenta-se no fomento de certas práticas estético-éticas de convivialidade, comensalidade e corporalidade consideradas positivas segundo o *nhande reko* Guarani e os preceitos de *Nhanderu* e que, simultaneamente, afastam perigos como os espíritos maus e a possibilidade de se transformarem em onça ou outros animais. Em última instância, esta preocupação também está associada à necessidade animista de manter e promover o fluxo de conhecimentos e forças produtoras que permitam a continuação dos parentes, dos Mbya e do cosmo. A questão da “perda da cultura” não é, portanto, entendida como um dilema identitário, mas sim como uma ameaça à construção de pessoas belas, alegres e fortes, isto é, saudáveis e, tendo em conta a situação extrema atual, com o perigo de o mundo acabar.

8.3.3. Xondaro

Como é possível constatar, o património Mbya-Guarani é principalmente constituído por pequenas práticas interligadas (alimentação, caminhar, canto-meditação, relação ética interpessoal) relacionadas com o ultrapassar da ferida ontológica do seu povo, mas que não se coadunam com a monumentalidade e espetacularidade requeridas pela categoria ocidental de património. Contudo, existem alguns traços culturais que são

mais facilmente objetivados, isto é, selecionados e separados do seu contexto para servir como elementos simbólicos de etnicidade. Mas, mesmo nestes casos, a sua função nativa continua subjacente e não é possível destringir entre a eficácia simbólica da etnicidade e a eficácia xamânica.

Como mencionado no capítulo 6, após o processo do INRC em Koenju e mais algumas aldeias do Rio Grande do Sul, aquele foi expandido para outros Estados brasileiros através de uma parceria entre o IPHAN, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e a Comissão Guarani Yvyrupa (CGY). Recorrendo à metodologia do INRC, foram identificados “bens culturais” a serem estudados e dinamizados. Um dos elementos escolhidos foi o *xondaro*. Tendo em conta experiências frutíferas em que os próprios indígenas pesquisam a sua cultura (por exemplo, os Mbya com o cinema e o projeto de Dominique Gallois e do Instituto Iêpe com os Wajãpi), aqueles organismos desenvolveram um programa com duração de um ano de formação de pesquisadores indígenas para estudar o *xondaro* (“Pesquisadores Guarani no Processo de Transmissão de Saberes e Preservação do Patrimônio Cultural Guarani”). Além dos formadores *jurua* e dos alunos indígenas jovens, também esteve presente um *xeramoï* (líder espiritual idoso) que possuía conhecimento extenso sobre o tema em análise. O processo teve a duração de um ano e deu origem à publicação, direcionada ao público não indígena, *Xondaro Mbaraete, A Força do Xondaro* (CTI, CGY e IPHAN 2013), do qual é retirada a maior parte da informação exposta a seguir.

O *xondaro* é uma dança, mas também uma função social e uma forma de sublimação da ferida ontológica. A dança normalmente ocorre em frente da *opy* antes de entrar nesta e atrai meninos e adultos. Segundo o livro *A Força do Xondaro*,

[a] dança em si ensina muitas coisas, como se defender, ter agilidade, estar sempre atento para tudo e estar disposto à tudo. Os vários movimentos ajudam a ter o corpo mais ágil e leve, e também a ter mais saúde, principalmente através do suor que elimina as doenças e limpa a pessoa. Assim, ficamos mais alegres e mantemos nosso estado físico e espiritual. (CTI, CGY e IPHAN 2013, 26)

Por outro lado, *xondaro* também pode significar uma função social. O *xondaro porã* é responsável pelas demandas da comunidade, ajuda os *xeramoï* e, quando mais velho, aconselha as crianças. O *xondaro poxy* está mais envolvido na relação administrativa da comunidade e intervém nos conflitos internos. Antigamente, também era responsável pela defesa da aldeia face a inimigos. Hoje em dia, o *xondaro* também

pode ser aquele que luta contra a situação colonial do seu povo:

Como o Marcos Tupã falou: “Mesmo eu não praticando a dança do *xondaro*, me considero um *xondaro* porque eu defendo minha comunidade, meu povo e minha cultura” (...) Ele briga sim com os *jurua kuery* para defender nossa cultura, mas ele não está ali para agredi-los, mas sim conseguir benefícios para o povo guarani. (CTI, CGY e IPHAN 2013, 33)

A prática da dança do *xondaro* é uma etapa importante na formação dos meninos, uma vez que promove o equilíbrio físico e mental, a responsabilidade e o trabalho em grupo. A aprendizagem ocorre através da observação dos mais velhos, prática frequente, brincadeiras (como o *mangá* [peteca]), aconselhamentos e conhecimento que vem das moradas celestes. Alguns *xeramoï* também advogam que certos *poã* (remédios) fortalecem os *xondaro*. Por exemplo, as abelhas *mamangava* e *kyre'yimba* ajudam a fomentar a agilidade e a rapidez. Contudo, cada um deve sentir dentro de si a vontade de dançar e os mais velhos não ensinam uma certa coreografia, mas simplesmente ajudam a desenvolver o *xondaro* que os *nhe'ẽ* (alma-palavra) dos Guarani aprenderam com os *Nhanderu* antes de virem para a terra. Nesse sentido, não existe uma maneira de dançar *xondaro* e cada um tem o seu jeito. De facto, esta diferença parece ter resultado nalgumas fricções iniciais entre a equipa de formadores *jurua* (não indígenas) e o *xeramoï* quando aqueles tentavam identificar os movimentos característicos da dança:

Xeramoï: Você gosta de dançar forró?

[formadora *jurua*] Joana: Gosto.

X: E você tem irmã?

J: Tenho uma irmã e um irmão.

X: E eles gostam de dançar forró?

J: Não.

O xeramoï parou, coçou a cabeça, pensou e ignora.

X: E será que você vai dançar igual à sua irmã?

J: Se nós aprendermos com nossa mãe, sim! Se ela teve aula de forró com o mesmo professor que eu, sim...

X: Eu estou chateado com você! Você pergunta demais... Você acha que sua irmã vai dançar forró igual a você? Não, não vai. Tem um que pode dançar assim

[demonstrando, ele balançou o tronco de um lado para o outro], outro que vai dançar assim [com um pé na frente e outro atrás, alternava um no chão e outro fora, em pulos seguidos]. Não tem uma pessoa que vai dançar igual à outra, não é porque é irmão que vai dançar igual, cada um sente de um jeito e vai dançar de um jeito! Não existe um que vai dançar igual ao outro!

(Oliveira *et al.* 2014, 118)

Como os formadores sublinham, esta diferença não está baseada numa ideia de *embodiment* (por exemplo, Ingold 2013), mas na concepção que os *nhe'ẽ* aprenderam o *xondaro* nas moradas celestes de uma maneira individual com os diferentes *Nhanderu*. Porém, estes conhecimentos só se efetivam na terra se os Guarani tiverem vontade de aprender, isto é, de se lembrarem. Assim, a prática não é uma forma de aprender, mas de ir relembando. Nesse sentido, o *xondaro* requer e consome uma relação contínua entre as moradas celestes e a terrena. É, provavelmente, por esta razão que a dança inclui saltos, uma vez que, tal como outras práticas, a ideia de leveza e de se afastar do chão indica que se está mais próximo dos deuses. Em síntese:

Dançar *xondaro* é uma forma de mostrar que estamos felizes. Também pode ser uma forma de se comunicar com *nhanderu kuery*. Quando a dança é executada, ela expressa corporalmente e espiritualmente como estamos nos sentindo aqui na terra. Mostrar só na dança, sentir dentro de si, é uma forma de agradecimento sem usar a fala. Isso mostra que nós não usamos só a fala e sim mostramos o que sentimos no coração. Essa é uma forma de comunicação que há entre nós, um forma de expressar o que sentimos. (CTI, CGY e IPHAN 2013, 53)

Em suma, o *xondaro* parece cumprir três funções para os Guarani: 1) construção de um corpo leve, ágil e alegre; 2) fomento de comunidade através do fortalecimento de relações interpessoais; 3) desenvolvimento de uma cosmopolítica de comunicação entre as moradas celestes e a terra.

O *xondaro* aparece em *Mokoi Tekoá*, *Petei Jeguatá*, *Duas Aldeias*, *Uma Caminhada* e *Bicicletas de Nhanderu* apesar de o termo nunca ser mencionado. Em *Mokoi Tekoa*, a dança surge como forma de conclusão da primeira parte do filme situado na Tekoa Anhetenguá. A sequência começa com o *karai* Juancito a dançar sozinho à frente da *opy* com a luz do pôr do sol e o som do violão (*mbaraka*) e rabeça (*rave*). A seguir junta-se um jovem que, a certa altura, desafia dois meninos sentados em bancos: “Vamos nessa, crianças.” Entretanto chegam mais pessoas. O cacique Cirilo

senta-se numa cadeira com o seu cocar e a fumar a *petynga* (cachimbo) e Ariel descalça-se e, de tronco nu, entra na roda do *xondaro*, que começa a evidenciar movimentos mais complexos. Após este momento, a câmara passa a fazer parte da roda e os planos ganham o ponto de vista de um executor de *xondaro*. Os enquadramentos ficam mais instáveis e em constante deslocamento circular, culminando numa experiência próxima do *ciné-transe* (Rouch 2003 [1973]). A certa altura, a música para e os corpos cansados, mas mais leves e alegres, desaceleram. Ariel levanta os braços e exclama “Com a graça do Pai!”, expressão repetida pelos demais. Após alguns segundos, Juancito comenta: “Podia ser sempre assim! Pra que todos vissem como é. Essa dança nos faz tanta falta.” *Fade* para negro e início da segunda parte do filme na Tekoa Koenju.

Em *Bicicletas de Nhanderu*, o *xondaro* surge no final do documentário. Após Palermo sair da escola (“matando aula”), ele vai ver como está a decorrer o mutirão para a construção da *opy*. No local, adultos e crianças misturam água e terra barrenta para adicionar à estrutura de madeira da casa de reza e construir as paredes. Ao mesmo tempo que fazem o trabalho, adultos e especialmente crianças vão brincando: saltam em direção à câmara, sujam a cara uns dos outros com terra, atiram pequenas bolas de barro, etc. Há um espírito de festa e alegria. Mantendo a sua estrutura de dualismo em perpétuo desequilíbrio, o filme corta para a fala supracitada do *karai* Solano a dizer que não sabe porque está a construir esta casa e que, apesar de meditar pouco e cometer erros, *Nhanderu* continua a olhar por ele. Logo a seguir, começa a música com o violão (*mbaraka*) e a rabeca (*rave*) e a dança do *xondaro* em que a roda é constituída principalmente por meninos e meninas (mas também Patrícia e Dona Elza). No centro, um *xondaro* adulto empunha um pequeno pau que coloca no trajeto da roda a poucos centímetros do chão de modo a que as crianças não arrastem os pés e tenham de pular. Por fim, a roda alinha-se em frente da *kunha karai*, ainda saltitando ao som da música, para pedir a sua bênção: “Que o sol nos abençoe amanhã assim como nos abençoou hoje. Que amanhã ele nos acorde de novo. Bom descanso.”

Assim, por um lado, a inclusão do *xondaro* nos filmes pode ser compreendida como um instrumento de etnicidade no sentido em que demonstra o modo de viver dos Guarani, apesar de o traço cultural nunca ser explicado por palavras, nem a designação ser sequer enunciada. Por outro lado, o momento em que o *xondaro* surge parece ser mais relevante do que a sua função de etnicidade. Em *Mokoi Tekoá*, a dança ocorre no

final da primeira parte, em que há uma reflexão e experiência profunda da ferida colonial, e em *Bicicletas* aparece na conclusão do filme que, como vimos, reflete sobre o entrelaçamento entre a ferida colonial e a ferida ontológica deste povo. Nesse sentido, o *xondaro* é utilizado principalmente como um instrumento para, na vida e no cinema, superar as feridas Guarani, isto é, como forma de seguir os ensinamentos de *Nhanderu*, ser feliz nesta terra imperfeita e, eventualmente, superar a condição precível do seu corpo e ir viver nas moradas celestes. Em suma, os traços culturais incluídos nos filmes (supostamente objetivados) não possuem só uma eficácia simbólica, mas também uma força efetiva e transformadora. Tanto na vida, como no cinema.

8.3.4. A música como cosmopolítica

A música é um elemento fundamental do mundo Guarani, nomeadamente, como vimos, no *xondaro*, e marca presença frequente na sua cinematografia. Por exemplo, em *Mokoi Tekoa* podemos encontrá-la na sequência de abertura de *aguyje* (ver capítulo 7), nas performances do coral *jerojy* na aldeia e cidade, no *xondaro*, no desfecho da última sequência (som de flautas não diegético) e nos créditos finais. Além disso, também surgem músicas com outras origens, difundidas por rádios e televisões. Como mencionado no capítulo anterior, Patrícia considera importante que o cinema do seu povo inclua música tradicional, mas advoga que aquele seria falso se não abarcasse canções ocidentais que se ouvem com frequência na aldeia. Em conversa com Ariel, este defendeu, mais do que uma vez, que os antropólogos deviam estudar a música que os Guarani ouvem porque ele considera que esta tende a ser a mesma em diferentes aldeias e tinha que haver uma razão para isso. Quando perguntei se se referia à música tradicional ou ocidental, ele não pareceu considerar a pergunta relevante. Na minha segunda estadia em Tekoa Koenju, uma das canções mais difundidas, por vezes em constante repetição, era “Volta”, do grupo *Pancadão RLM show*, uma espécie de forró elétrico cantado em português por um conjunto de Guarani de Santa Catarina que chegou a visitar a aldeia enquanto eu lá estava.

De facto, quando comparado com a restante cinematografia indígena do VNA, os filmes Mbya-Guarani distinguem-se por incluírem música ocidental. Uma outra exceção é *Sangradouro* (2009), do Xavante Divino Tserewahú, apesar de, neste caso, aquela ser incluída para refletir sobre a influência da sociedade colonial. Nas obras

Guarani, a música ocidental surge entrelaçada com o restante modo de ser Guarani sem ser considerada inusitada ou como um problema. Pelo contrário, como demonstrado no capítulo anterior, os elementos supostamente ocidentais e Guarani surgem justapostos como forma de questionar discursos essencialistas, reificantes e de aculturação. Além disso, o cinema Guarani também se distingue de outros filmes do VNA por incluir mais tempo de música e utilizar esta como elo de ligação entre sequências diferentes, isto é, como se o som ligasse diferentes geografias e nos transportasse entre elas.

Nas restantes obras indígenas do VNA, a música está quase só presente nos momentos de ritual e é mais estritamente diegética, apesar de, por vezes, poderem aparecer breves apontamentos musicais não diegéticos, especialmente na conclusão e créditos finais. Esta opção parece estar relacionada com a tentativa de construir um cinema ameríndio distinto que não caia em alguns artifícios utilizados por filmes ocidentais sobre povos indígenas que recorrem com frequência à música para idealizar um mundo romântico. Outra razão possível é a agencialidade perigosa da dimensão musical. Por exemplo, quando estive com os Ashaninka, Vincent gravou os cânticos entoados à noite durante um ritual de *ayahuasca*. Alguns dias depois perguntou a Isaac Pinhanta se poderia usar as melodias como separadores dos diversos capítulos do filme que ele e Wewito estavam a realizar sobre a história da aldeia. Apesar de Isaac ser o menos espiritual dos irmãos e nem participar nos rituais de *ayahuasca*, a sua expressão demonstrou um imediato temor. Pouco depois explicou que talvez pudesse usar, mas não todas, porque o filme poderia ficar demasiado potente e atrair espíritos perigosos.

De qualquer forma, como mencionei, a música entre os Guarani é omnipresente e parece, num primeiro momento, cumprir a função de os alegrar. Esta tanto pode ser a música do coral da aldeia, como canções ocidentais. Por outro lado, o canto-reza realizado na *opy* (proibido de ser registado em vídeo) possui capacidades agentivas mais diretamente relacionadas com *Nhanderu* e não é necessariamente da autoria dos Guarani. Esta música é algo que os deuses “fazem descer” (*mboguejy*) na *opy* com o intuito de fornecer alegria e saúde aos presentes e, potencialmente, a toda a humanidade Mbya. Mais uma vez, o património Mbya é importante a nível pessoal (do corpo), da comunidade e da continuação do fluxo de conhecimentos e forças do cosmo. Como explica Pissolato (2008, 46), “[a] reza (...) fortalece física e espiritualmente seus participantes e dizem os Mbya que eles só continuam como etnia até hoje por que a fazem, isto é, ‘não esqueceram [a relação com] Nhanderu’”.

De qualquer forma, a agencialidade da música não parece estar restrita à *opy*. Como temos vindo a constatar, todos os elementos do cosmo podem ser subjetivados e, nesse sentido, ter agência. Uma noite, quando Ariel não estava em Koenju, ouvi Patrícia entoar um canto muito suave e bonito no seu quarto. No dia seguinte, perguntei-lhe se estava a cantar para Ariel regressar em breve, uma vez que sabia que ela estava com saudades. Patrícia respondeu que não e pareceu não querer desenvolver o assunto. Porém, pouco depois, acrescentou que, de certa maneira, eu tinha razão. O canto era para que toda a comunidade estivesse bem e o regresso de Ariel seria uma maneira de obter esse objetivo.

A música também possui uma função importante a nível da comunicação interétnica e luta contra a situação colonial. Como vimos no capítulo 6, ao longo da década de 1990, várias comunidades Guaraní iniciaram uma abertura à sociedade envolvente através da performance de certos traços culturais, especialmente apresentações de corais, como forma de afirmação identitária e reivindicação política. Na viragem do século, alguns destes grupos começaram a gravar CD com o apoio de diversas ONGs e organismos públicos (Arnt 2010, 39). Em São Miguel, a situação foi similar. Logo em 1996, quando os Mbya-Guarani ainda viviam na zona da Fonte Missioneira, foi constituído um grupo de canto e danças que, nos anos seguintes, realizou apresentações públicas frequentes nas ruínas e no Museu do Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo, mas também na escola estadual Antônio Sepp, na câmara de vereadores do município, nos hotéis e na Associação dos Funcionários de São Miguel (AFUSAM) (Arnt 2010, 33). Em 2002, foi criado em Tekoa Koenju o primeiro Coral *Jerojy* Guaraní, constituído por meninos e meninas da aldeia, que, no ano seguinte, gravou um álbum com o apoio do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) (Arnt 2010, 39).

Em *Mokoi Tekoa*, aparecem os corais de Anhetegua e Koenju. Este canta em mbya: “Na nossa aldeia já não temos taquaras boas, já não temos árvores boas, para fazer as nossas casas de reza, para a gente ficar feliz.” Como podemos constatar, estas breves palavras entrelaçam a ferida colonial e a ferida ontológica, uma vez que sem território e mata já não podem construir a *opy* para serem alegres, comunicarem com *Nhanderu* e superarem as imperfeições desta terra. O coral de Anhetenguá entoa uma mensagem similar: “Queremos as nossas terras de volta para construir as nossas casas de reza, para construir as nossas casas de reza.” Contudo, neste caso, a meio da música,

o filme *Mokoi Tekoa* corta para o coral a executar o mesmo cântico num evento multicultural numa cidade em Santa Catarina. Neste novo contexto, as palavras perdem significado e transformam-se em mero folclore ou manifestação artística. A letra (não traduzida para português como nas legendas do filme) abandona a política, a dor, o sofrimento, precisamente onde é mais importante os Guarani serem ouvidos e compreendidos, isto é, junto dos *jurua*. A maioria dos visitantes vão passando sem prestar atenção, algumas pessoas agarradas às grades ouvem a música, mas não percebem a letra, um Guarani fotografa os seus parentes e um hippie dança muito compenetrado, provavelmente imaginando que se trata de um canto espiritual. E, em certa medida até com razão... Talvez a música também possua agencialidade xamânica naquele contexto.

No capítulo de Jonathan D. Hill, do livro *Pacificando o Branco*, o autor, que estudou os Wakuenái, defende que, para este povo, “(...) musicalizar o outro é (...) uma maneira de lidar com as contradições que derivam do processo simultâneo de ganhar e perder poder” (Hill 2002, 348). Nesse sentido, a música é um instrumento de cosmopolítica que é utilizado para transformar diversas relações sociopolíticas, nomeadamente com afins, mortos, etc., e também no contacto com a sociedade colonial. Desta forma,

[a]s família wakuenái de San Miguel, ao 'musicalizar' sua mobilização social, transformaram-se, assim, de vítimas passivas da exploração dos brancos, em agentes capazes de redefinir o contexto político interétnico, por meio das relações de exclusão e inclusão inerentes ao pudáli [cerimónias de troca] e dos poderes que lhes são associados, poderes estes que permitem aos xamãs e donos de cânticos abrir musicalmente a sociedade e o cosmo. (Hill 2002, 360)

Existem indícios de que a compreensão da música utilizada pelos Guarani em contacto interétnico é similar. No folheto publicado com o CD *Tekó Guarani*, produzido pelo coral *jerojy* da aldeia de Anhetenguá, sob orientação do condutor, professor e cacique José Cirilo (*Kuaray Nheery*), este advoga que

[p]ara produzir os cantos, Deus dá a palavra para mim, o som do canto também é dado por Deus. Esses cânticos vêm de Deus... Eles falam da mata, da natureza, dos animais, da água da terra, de tudo o que foi criado por Deus. É Deus que dá a experiência para mim! E minha mãe me dá educação para viver e respeitar estas experiências... Deus é que me traz essas experiências, elas nunca terminarão. (...)

Os cânticos foram gravados no CD, foram dados por Deus para que o apresentemos ao mundo do branco e é por isso que eles emocionam as pessoas do povo branco. (...) Agora nós temos esperança de que o mundo sempre existirá, por isso o canto é enviado para nós. Esses cânticos devem ser respeitados e valorizados pelos brancos que devem crer na mensagem trazida por eles. Para isso, Nãnderu deu autorização para que mostrássemos tais cantos ao branco. Também são cânticos sagrados pois eles vêm pela natureza (...). (Cirilo *apud* Arnt 2010, 64)

Em síntese, segundo a perspectiva Guarani, a música não é apenas um traço cultural objetivado e utilizado como símbolo de afirmação e reivindicação identitária. A música é antes um instrumento de cosmopolítica de comunicação e transformação de relações entre indígenas e Outros (outros indígenas, extra-humanos e não indígenas). Neste processo, os Guarani são principalmente mediadores dos deuses ou, como diz o *karai* Solano no filme com o mesmo nome, “bicicletas de Nhanderu”.

8.4. Decologizar o património e o futuro

Em conclusão, para os Guarani o património pode ser: a) contraplano e símbolo de afirmação étnica (cultura entre aspas); b) meio de construir corpos belos, fortes e alegres; c) instrumento de fortalecimento da comunidade Guarani; e d) arena de uma cosmopolítica animista que fomenta a comunicação, manutenção e transformação entre a terra e as moradas celestes, isto é, do cosmo. No primeiro caso, o património surge como uma plataforma criada pela sociedade colonial em que avanços recentes, como a categoria de património cultural imaterial permitem que certos grupos subalternos afirmem as suas narrativas. Por um lado, trata-se de um desenvolvimento importante, uma vez que permite a expressão de outros discursos, memórias e identidades que, até recentemente, eram suprimidos ou mesmo perseguidos e aniquilados. Por outro lado, esta abordagem continua a basear-se na ontologia da categoria ocidental de património e os traços culturais dos grupos subalternos são escolhidos e transformados de modo a se adaptarem àquela e comunicarem uma imagem tendencialmente positiva e conciliadora de uma nação “pós-colonial”.

No sentido de ultrapassar estas limitações (cosmo)políticas, tentei identificar os princípios de uma suposta categoria Guarani de património através do cruzamento da etnografia deste povo e da análise dos filmes de modo a determinar os aspetos culturais que este povo considera mais importantes para construir o futuro. Apesar deste

exercício, ressalvo que só o diálogo entre os diversos sujeitos Guarani poderá decidir o que é o seu patrimônio. A maioria das práticas identificadas está associada com o propósito de serem alegres nesta terra imperfeita e de transcenderem a condição de *tekoaxy* de modo a alcançarem o estado de maturidade corporal (*aguyje*) na *Yvy Mara ãy* (a morada celeste imperecível). Estas práticas atuam a três níveis interdependentes. Em primeiro lugar, na construção do corpo, nomeadamente na fomentação da alegria e força, na proteção dos desejos perigosos do cosmo e na transformação em *Nhanderu Mirim*. Em segundo lugar, a maioria destes conhecimentos são individuais, mas implicam a produção de relações interpessoais (dança, meditação, etc.) com outros Guarani que estejam empenhados no mesmo processo, produzindo, assim, a “comunidade” ou “humanidade” Mbya. Por exemplo, como mencionado antes, poucos Guarani chegarão à Terra sem Males, mas estes só o conseguirão fazer se todos os outros estiverem investidos nesta empreitada. Neste contexto, a comunidade não é o grupo de indivíduos detentores de um determinado patrimônio, mas sim o grupo de Guarani que estão empenhados e sincronizados na continuação do patrimônio do seu povo. Por fim, estas práticas também estão preocupadas em construir e reconstruir o cosmo através do fluxo de conhecimentos e forças entre humanos e extra-humanos. Apesar de viverem nesta segunda terra imperfeita, os deuses, ou pelo menos Tupã, continuam empenhados em preservá-la para os Guarani. Neste contexto, seguir e mimetizar as ações dos deuses não parece estar só relacionado com o objetivo de ser alegre e chegar à Terra sem Males, mas também com a manutenção do cosmo. Isto é, as práticas culturais valorizadas pelos Guarani são importantes para construir o seu futuro e o futuro do mundo. Como Cirilo mencionou uma vez, se os Guarani não continuassem a meditar, o céu já teria caído – uma perspetiva que encontra ressonâncias com outras cosmologias animistas ameríndias (Kopenawa e Albert 2013 [2010]; Danowski, Viveiros de Castro 2017 [2014]). Assim, como advoga Suzana Cavaleiro de Jesus (2015, 25),

[o] que se torna então primordial nesta relação que une humanos, não humanos, deuses, semideuses e demais categorias de “Outros” é a manutenção deste cosmos enquanto unidade. Esta é uma tarefa complexa, cabendo às pessoas mbya uma série de responsabilidades que garantem a permanência do *nhande reko* neste contexto *teko achy* [terra imperfeita].

Além disso, as práticas culturais dos Guarani possuem outras diferenças em

relação à categoria ocidental de património que, contudo, também já foram identificadas como fricções (Tsing 2005) em diferentes geografias. Em primeiro lugar, a interdependência e o carácter relacional das três dimensões do património (pessoa, comunidade, cosmo) implicam uma compreensão holística daquele conceito que se opõe à obsessão da modernidade em estabelecer categorias, bens culturais, classificações e listas. Em segundo lugar, os regimes de propriedade e de autoria do património Guarani também são diferentes da conceção moderna, uma vez que os conhecimentos e práticas foram criadas pelos deuses e os Mbya apenas as mimetizam ou as relembram, isto é, eles são mediadores ou “bicicletas”. Além disso, apesar de existirem aspetos transversais, os ensinamentos são considerados como individuais (sem serem necessariamente contraditórios entre si). Nalguns casos, como vimos em relação ao *xondaro*, os conhecimentos são transmitidos aos *nhe'ẽ* pelos deuses ainda nas moradas celestes. Noutros casos, é considerado que os *nhe'ẽ* oriundos de determinados deuses possuem uma predisposição maior para determinadas atividades. A comunidade não é, portanto, proprietária, mas sim mediadora. Assim, o património Guarani não é só constituído pelos humanos, mas sim por uma *assemblagem* de humanos e extra-humanos (Guarani, animais, *ja*, deuses, etc.) (Harrison 2015).

Outra fricção relevante é ao nível da agencialidade. Enquanto na categoria ocidental do património, os traços culturais são compreendidos principalmente como símbolos de memória e identidade, para os Guarani, certos elementos tangíveis ou intangíveis podem ser subjetivados (ou serem mediadores de subjetividade) e, nesse sentido, possuem agência (ver capítulo 9). De facto, estes elementos são importantes pela sua capacidade agencial. Esta situação não impede, contudo, que em contextos interétnicos os regimes de agência e de símbolo não possam coexistir enquanto equívocos produtivos (Viveiros de Castro 2004b).

Em suma, a expansão do conceito ocidental de património de modo a englobar estas novas perspetivas Guarani parece ser um movimento mais produtivo e ético do que tentar adaptar de um modo bastante forçado certos traços culturais deste povo a uma categoria construída noutras geografias. Não se trata, portanto, somente de gerir um património dissonante, mas de reequacionar a própria categoria, isto é, decologizando-a (decolonização + ecologização). Esta abordagem não é só importante para os povos indígenas, mas também para assegurar a continuação do cosmo numa nova era geológica, o antropoceno. Como advoga Bruno Latour (2013), neste contexto o

objetivo não deve ser modernizar (organizar, classificar, racionalizar o mundo), mas fomentar a coabitação de um número crescente de valores e conhecimentos num ecossistema mais rico.

“Tomorrow,” those who have stopped being resolutely modern murmur, “we’re going to have to take into account even more entanglements involving beings that will conflate the order of Nature with the order of Society; tomorrow even more than yesterday we’re going to feel ourselves bound by an even greater number of constraints imposed by ever more numerous and more diverse beings.” From this point on, the past has an altered form, since it is no more archaic that what lies ahead. As for the future, it has been shattered to bits. We shall no longer be able to emancipate ourselves the way we could before. An entirely new situation: behind us, attachments; ahead of us, ever more attachments. Suspension of the “modernization front.” End of emancipation as the only possible destiny. And what is worse: “we” no longer know *who* we are, nor of course *where* we are, we who had believed we were modern . . . End of modernization. End of story. Time to start over. (Latour 2013, 10)

No capítulo seguinte, realizo uma reflexão paralela na área do cinema com o intuito de compreender como a prática de filmar encontra ressonâncias nas ontologia e cosmologia Guarani. Por fim, no capítulo 10, cruzo estas reflexões de modo a analisar as ruínas de São Miguel e o filme *Tava, Casa de Pedra* pelo olhar deste povo e enquanto cosmopolítica entre Guarani, extra-humanos e não indígenas no sentido de construir, manter e decologizar um futuro comum.

9. Por um plano sem plano: animismo, xamanismo e cinema Mbya-Guarani

Em conversa com Ariel, perguntei-lhe se considerava que a categoria “cinema indígena” existia e, em caso afirmativo, com que significado. Ele respondeu que os vários povos indígenas partilham certas lutas, mas que cada caso é diferente, o que se reflete no cinema. Em relação à filmografia Mbya-Guarani, o realizador defendeu: “Eu acho que o filme Guarani é tudo um pouco misturado, assim, ao mesmo tempo; é um documentário de luta política e, ao mesmo tempo, espiritual, eu acho isto... Tem sempre uma mistura muito forte, assim... E que diverte, também (...)”.¹⁴⁰

Assim, após uma análise filmográfica no capítulo 7 centrada na questão da luta política, nesta secção examino em que sentido é que esta produção é espiritual ou, mais concretamente, como é que estabelece ressonâncias e/ou fricções com a espiritualidade Guarani. As evidências recolhidas são reduzidas, em processo e dissonantes, mas lançam questões sobre o modo de conhecer o cosmo e estabelecer relações com outros que considero pertinentes para esta tese. É também importante sublinhar que, apesar das categorias “política” e “espiritualidade” poderem apresentar alguma autonomia (relevante em termos analíticos), estas nunca são completamente independentes, como o próprio Ariel defende (“é tudo um pouco misturado”). Conforme tem sido defendido ao longo desta tese, a política, enquanto luta contra a sociedade colonial através da guerra ou da apropriação das armas da modernidade (por exemplo, cinema e património), é importante para assegurar e afirmar os direitos dos povos indígenas, mas também para propiciar a preservação, continuação e regeneração da caminhada espiritual Guarani. Mesmo o conflito interno pode ter origem em perspetivas divergentes sobre como seguir os ensinamentos de *Nhanderu*. Por outro lado, como temos visto e desenvolverei neste capítulo, o combate político também é realizado com o recurso aos instrumentos da espiritualidade Guarani.

É importante sublinhar que o termo “espiritualidade” coloca alguns problemas epistemológicos. A expressão é utilizada com frequência por Ariel, mas é menos comum nas falas dos restantes Mbya com quem convivi. Ademais, não se trata de uma categoria nativa, isto é, não é uma tradução direta de um termo deste povo (assim como cultura, património, identidade ou natureza também não o são, mas surgem como

¹⁴⁰ Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 26 de março de 2015.

formas de diplomacia intermundos no diálogo interétnico). Na aceção de Ariel, a expressão parece identificar a meditação e outras práticas estético-éticas de convivialidade, comensalidade e corporalidade que possuem como objetivo o bem-viver e a sublimação da condição de *tekoaxy* de modo a alcançar o estado de maturidade corporal (*aguyje*) na *Yvy Mara ñy* (a morada celeste imperecível). Na antropologia, este complexo metafísico tem sido traduzido por religiosidade (Schaden 1974), *ethos*, bem-viver (Pissolato 2007) e, mais recentemente, espiritualidade (Mello 2001; Chamorro 2008). A expressão Mbya *nhande reko* (literalmente, “nosso [inclusivo] modo de viver”) é utilizada com regularidade pelos próprios e na comunicação interétnica, mas não possui uma carga transcendente como a palavra “espiritual” e é mais frequentemente traduzida (de um modo equivocado) por “cultura”. De certo modo, como proposto no capítulo anterior, podemos argumentar que aqueles preceitos são a base do património Mbya porque, por um lado, compõem o conhecimento mais importante para construir o seu futuro e, por outro, representam elementos de afirmação étnica (apesar de a sua intangibilidade ser problemática num contexto dominado pela valorização de traços diacríticos tangíveis, visuais e faustosos, como os grandes rituais do Xingu). Em paralelo, na modernidade (não só tardia), a espiritualidade tem designado uma procura pela transcendência, normalmente através de práticas religiosas não canónicas que são muitas vezes apropriadas de uma maneira fragmentária de cosmologias indígenas. Hoje em dia, as livrarias possuem várias estantes sobre espiritualidade(s) ou ciências esotéricas e o tema trespassa o quotidiano dos modernos que nunca o foram. Nesse sentido, a adoção do termo espiritualidade parece ser um modo prático de traduzir um conjunto vasto de princípios Guarani (potencialmente, toda a cosmologia), mas é também uma estratégia para os valorizar segundo a metafísica dos modernos e estabelecer relações de diplomacia e cumplicidade (ou mesmo de afinidade, segundo a lógica ameríndia) com estes. Porém, esta tradução estabelece alguns equívocos perigosos. Como Bruno Latour sublinha, a espiritualidade na Constituição Moderna foi transformada em algo do foro íntimo que permite criticar a dominação da ciência e da sociedade, sem que Deus intervenha nestes domínios. Assim, “[t]ornava-se possível, para os modernos, serem ao mesmo tempo laicos e piedosos” (Latour 1994 [1991], 39). Por outro lado, como temos constatado e iremos analisar mais profundamente neste capítulo, para os Guarani, o conhecimento, a espiritualidade e a política estão interligadas, isto é, não são autónomas como na modernidade.

9.1. Cinema e animismo

Como já mencionei, o avô de Ariel, falecido pouco depois da minha última estadia em Koenju, é uma referência muito importante para o realizador e surgiu frequentemente nas conversas informais. Ariel indicou várias vezes que gostava muito de o filmar e de aprender com ele. Chegou mesmo a dizer que o trabalho mais significativo que eu poderia fazer para os Guarani era ir viver e estudar com ele. Por esta razão, durante uma entrevista, perguntei-lhe se ele sentia uma diferença quando estava com o seu avô com e sem câmara. A resposta evidencia um raciocínio em processo que inclui evidências relacionadas com o tema do animismo e cinema.¹⁴¹

Eu acho que a câmara me acorda um pouquinho, né? O que talvez estava dormindo dentro de mim, assim, talvez. (...) Eu vejo o meu avô, né? Converso com o meu avô. Sem a câmara. E depois eu converso com o meu avô com a câmara e talvez naquele momento não é tão importante mas mais importante se torna quando eu estou vendo o material assim e sinto mais necessidade de novo conversar com ele. Acho que de alguma forma a câmara consegue... Apesar de que é uma máquina, né? Uma ferramenta, uma máquina, não tem alma, não tem nada. Mas de alguma forma eu acho que a câmara guarda um pouquinho também de espírito que depois somente acorda assim em você. E cada vez mais parece que eu sinto necessidade de estar com o meu avô, filmar ele, a fala. Isso é importante, assim, da câmara. Que a câmara não é somente uma ferramenta, uma máquina. Não. Que quando a câmara está comigo, estou filmando o meu avô, ela se transforma em outra coisa, se transforma num ser também, um ser... Talvez. *Quando o meu avô está falando alguma coisa forte sobre espiritualidade, a câmara se transforma também num ser espiritual.* (Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 10 de março de 2016)

O termo animismo é, porventura, tão antigo quanto a antropologia, mas, atualmente, possui diversas apropriações dependendo das escolas, enquadramentos teóricos e autores. Durante as décadas de 1970 e 1980, o conceito foi relegado para segundo plano ou mesmo desacreditado, uma vez que a sua utilização simples podia estabelecer uma dicotomia colonial entre o mundo ocidental e os povos ditos primitivos. Contudo, nas últimas décadas, após o ultrapassar da fase mais aguda do trauma colonial

¹⁴¹ O cinema é entendido aqui enquanto performance de produção de filmes. Ver capítulo 2 para uma análise sobre as relações entre imagem indexical e animismo.

da antropologia e com a vontade desta de voltar a “reencantar” o mundo, o animismo tem ressurgido, reanimando antigas teorias e propondo novas perspectivas.

Em *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom* (1871), E. B. Tylor introduziu o termo “animismo” para descrever a crença em espíritos (“belief in spirits”). A obra reúne um *corpus* de informação significativo, recolhido por outros, para defender a teoria, dentro do enquadramento evolucionista dominante na altura, segundo a qual a religião é uma tentativa (errónea) da humanidade de explicar o mundo que seria suplantada pelas ciências (ou Ciência, no sentido de Stengers [2010 (1996)]), única epistemologia capaz de produzir conhecimento “verdadeiro” (Segal 2013). A proposta teórica de Tylor foi contestada e marginalizada, mas o vocábulo “animismo” perdurou para designar culturas e pessoas que atribuem vida e personalidade a animais, vegetais, minerais e elementos invisíveis, nalguns casos, como oposição a religiões monoteístas e politeístas. Várias décadas mais tarde, Claude Lévi-Strauss escreveu sobre o totemismo (1975 [1962]) que, na sua aceção, incorporava alguns aspetos do que Tylor denominou por animismo. Segundo a perspectiva deste etnólogo francês, os indígenas reconheciam a distinção entre cultura e natureza, mas recorriam a esta para pensar simbolicamente a sociedade.

Na mesma altura, Irving Hallowell (1960) publicou o texto “Ojibwa Ontology, Behavior, and World View” que foi marcante para uma reconceptualização do animismo. Hallowell reequacionou o termo enquanto “visão do mundo” (world view”) em vez de religião, cultura ou *ethos*. Para o autor, uma visão do mundo é a conceção que determinado grupo possui das propriedades e personagens do seu cosmo e que responde às questões metafísicas de “Quem sou eu?”, “Entre o que é que eu me movo?”, “Quais são as minhas relações com estes elementos?”. O antropólogo relacionou este conceito com a ideia de construção de pessoa (uma área ainda pouco desenvolvida na altura) e advogou que existia uma diferença fundamental, a este nível, entre a modernidade e o povo indígena Ojibwa que tinha estudado. No primeiro caso, existe uma divisão entre humanos e extra-humanos e a categoria pessoa é necessariamente humana. Para os Ojibwa, a pessoa é uma categoria que inclui humanos pessoas, animais pessoas, vento pessoa, etc. Como Paul Radin escreveu no texto que Hallowell usou como epígrafe:

It is, I believe, a fact that future investigations will thoroughly confirm, that the

[North American] Indian does not make the separation into personal as contrasted with impersonal, corporeal with impersonal, in our sense at all. What he seems to be interested in is the question of existence, of reality; and *everything that is perceived by the sense, thought of, felt and dreamt of, exists*. (Radin *apud* Hallowell 1960, 18, itálico meu)

Halloweel narra um episódio que ficou famoso na antropologia e que é particularmente relevante para o nosso estudo de caso. O vocabulário Ojibwa indica que alguns objetos são animados e outros não, do mesmo modo que as línguas latinas classificam palavras como masculinas ou femininas. Naquele contexto, as pedras são gramaticalmente animadas. Um dia, o antropólogo perguntou a um velho Ojibwa se todas as pedras que viam estavam vivas. Depois de pensar um pouco, este respondeu: “Não! Mas *algumas* sim.” Esta resposta e outros dados recolhidos levaram Halloweel a defender que os Ojibwa não são dogmaticamente animistas, isto é, eles não classificam objetos de um modo determinista em animados e não animados. Em vez disso, a estrutura gramatical serve como forma de constituir um “cognitive set” de objetos que possuem, *a priori*, a potencialidade de serem animados em determinadas circunstâncias e que só a experiência ou relatos de outros podem avaliar.

No seguimento desta proposta e recorrendo à sua etnografia com os Nayaka, uma comunidade de caçadores-recolectores do sul da Índia, Nurit Bird-David (1999) decidiu revisitar a noção de animismo com o objetivo de compreender o conceito nativo de *devaru*. O seu artigo parte de premissas fenomenológicas (especialmente Gibson 1986) em que o ambiente não é dividido dicotomicamente entre humanos e mundo físico (compreendendo a divisão natureza/cultura como uma elaboração da modernidade) e de teorias da construção da pessoa, como a de Marilyn Strathern (1988), que defende que certas populações da Oceânia não são individuais, mas dividuais, isto é, que as pessoas são um compósito de relações. Bird-David advoga que os *devaru* não são espíritos (porque a visão de mundo daquele povo não assenta no dualismo moderno entre espírito e corpo), nem seres sobrenaturais (porque a divisão natureza/cultura não faz parte da ontologia deste povo), e acaba por optar pelo neologismo “superpessoas” (“superpersons”) – pessoas com poderes extra (“persons with extra powers”). Além disso, a autora defende que o animismo dos caçadores-recolectores não constitui um

modo equivocado de conhecer o mundo, mas sim uma epistemologia relacional.¹⁴²

As I understand it, this common experience of sharing space, things, and actions contextualized Nayaka's knowledge of each other: they individuated each other. They gradually got to know not how each talked but how each *talked with* fellows, not how each worked but how each *worked with* fellows, not how each shared but how each *shared with* fellows, etc. They got to know not other Nayaka in themselves but Nayaka *as they interrelated with* each other, Nayaka-in-relatedness with fellow Nayaka. (Bird-David 1999, 72, itálico no original)

Nesse sentido, os Nayaka também constituem relações com outros entes do seu cosmo que, apesar de reconhecerem como elementos discretos, são absorvidos numa unidade relacional, isto é, numa “we-ness”. Neste contexto, as superpessoas *devaru* são identificadas por termos de parentesco como avó, avô, “grande” mãe e pai. Em suma, e este é o ponto fenomenológico e distintivo da proposta de Bird-David, os Nayaka estabelecem relações com outros seres não porque os consideram pessoas *a priori*, mas porque, quando o fazem, eles os constituem como pessoas: “We do not first personify other entities and then socialize with them but personify them *as, when, and because* we socialize with them” (78, itálico no original). Contudo, seguindo os preceitos fenomenológicos, Bird-David advoga que esta conceptualização não é uma divisão estrita entre modernos e não modernos. A epistemologia relacional é um modelo global (com especificidades culturais) e também existe entre os primeiros, mas não tem sido valorizada neste contexto como forma de conhecer o mundo.

Tim Ingold (2000) critica a proposta de Bird-David porque considera que para os povos animistas não existe uma distinção entre cultura e natureza e, portanto, não faz sentido que as relações entre humanos sirvam como metáfora para as relações com os restantes elementos do cosmo. Só existe um mundo, povoado por diferentes tipos de pessoas. Numa perspetiva também fenomenológica, mas com um objetivo mais amplo, Ingold distingue entre totemismo e animismo. Desde logo, o autor chama a atenção para o perigo de se cair em reificações ao adotar “ismos” e defende que aqueles não são sistemas doutrinários coerentes, mas modos de relação imanentes da prática quotidiana. Nesse sentido, a ontologia do totemismo assenta no pressuposto de que as formas de vida estão fixadas nas características da terra, enquanto para o animismo a vida existe

¹⁴² Ver também o capítulo 3 sobre cinema relacional.

num fluxo livre em que ela própria é generativa. Neste caso, o cosmo é constituído por vários elementos que produzem, predam e transmitem a energia de vida uns aos outros, originando uma rede de interdependência complexa. É nesse sentido que, como vimos no capítulo anterior, em última instância, o património Guarani e, porventura de outros povos ameríndios, pode ser compreendido como a base para uma contínua construção e transformação do cosmo, isto é, da rede de transmissão de energia. Em síntese, “(...) life, in the animic ontology, is not an emanation but a generation of being, in a world that is not preordained but incipient, forever on the verge of the actual” (113).

Nos comentários ao artigo de Bird-David, Viveiros de Castro¹⁴³ argumenta que a autora se equivocou ao confundir, de um modo tipicamente moderno, ontologia e epistemologia (convertendo a primeira na segunda):

Anthropologists persist in thinking that in order to explain a non-Western ontology we must derive it from (or reduce it to) an epistemology. Animism is surely an ontology, concerned with being and not with how we come to know it. (...) In order to prove that animism is not a (mistaken) cultural epistemology, Bird-David must argue that it is a natural human attitude. In so doing, she manages to culturalize and particularize the “modernist project” but only at the price of a prior naturalization and universalization of the animist stance. Thus the relational epistemology is ontologized but in terms of a concept of human nature which is firmly situated within the modernist privileging of epistemology. (Viveiros de Castro *apud* Bird-David 1999, 79-80)

Viveiros de Castro e Philippe Descola têm vindo a desenvolver propostas sobre a ontologia do animismo numa perspectiva pós-estruturalista. Em *Par-delà Nature et Culture*, Descola (2013 [2005]) procede a uma análise de várias ontologias (de um modo simétrico, examinando desde os Jivaro a Newton) que advoga que podem ser definidas a partir dos conceitos de interioridade e fisicalidade. Esta fórmula permite uma combinação limitada de interseções que dá origem a quatro ontologias: animismo

¹⁴³ Viveiros de Castro (*apud* Bird-David 1999, 80, *italico no original*) também faz uma crítica contundente e, na minha opinião, pertinente, sobre a relação equivocada entre a sua proposta de uma epistemologia (fenomenológica) relacional e a proposta (pós-estruturalista) da pessoa dividida de Strathern: “Strathernian relations *separate*, while Bird-David’s relatednesses are predicated on the *absorption* of difference by commonalities and togethernesses. There is here, then, in contrast to Strathern’s usage, an implicit assumption that the fundamental or prototypical mode of relation is “we-ness” as sameness.”

(interioridades similares, fisicalidades diferentes); totemismo (interioridades e fisicalidades similares); naturalismo (interioridades diferentes, fisicalidades similares); analogismo (interioridades e fisicalidade diferentes). Segundo esta proposta, os modernos (ontologia naturalista) consideram que os humanos e extra-humanos são diferentes em termos de “interioridades” (os últimos não têm alma, espírito, mente, raciocínio, etc.), mas que ambos partilham a mesma fisicalidade (átomos, ADN, células, eventualmente, tecidos, órgãos, etc.). Por outro lado, os animistas, como os povos ameríndios, concebem que os humanos e (alguns) extra-humanos partilham uma interioridade (uma alma), mas possuem corpos diferentes, isto é, fisicalidades distintas. Como consequência, a ontologia naturalista assenta em metáforas (isto é, numa conexão estabelecida por similaridades físicas entre termos, apesar das diferenças de interioridade), enquanto a animista se funda em metonímias (isto é, em conexões determinadas por similaridades entre relações apesar das diferenças a nível de fisicalidade).

Paralelamente, Viveiros de Castro tem-se dedicado à compreensão do que denominou de “perspetivismo ameríndio” (a partir de contribuições iniciais decisivas, entre outras, de Aparecida Vilaça [1992] e Tânia Stolze Lima [1996; 2005]). As cosmologias das terras baixas partilham a ideia de um tempo mítico em que várias espécies eram indistintas e possuíam uma essência humana comum que se diferenciou em termos corporais (enquanto feixe de afetos), mas mantendo uma perspetiva humana. Assim, a onça ou um espírito predador veem-se como humanos e veem os humanos como presas, enquanto outros animais caçados pelos indígenas também possuem uma perspetiva humana, mas veem os humanos como onça ou espíritos predadores. Os xamãs seriam os únicos sujeitos capazes de viajar entre estas várias “roupas” sem perderem o seu ponto de vista. Consequentemente, o antropólogo advoga que este mundo, em vez de ser pensado de um modo multicultural, é conceptualizado como multinatural. Segundo o autor, o animismo estabelece uma continuidade metafísica entre humanos e certos não-humanos, enquanto o perspetivismo determina uma descontinuidade física. É contudo importante ressaltar que a subjetividade dos extra-humanos pressupõe uma escala, uma vez que nem todos os animais possuem o mesmo grau de subjetividade e a ênfase costuma ser nos grandes predadores.

Apesar de este modelo ter sido largamente aceite e aplicado em trabalhos etnográficos recentes, é importante sublinhar que ele não explica completamente os

universos ameríndios repletos de intencionalidade, como, por exemplo, os donos mestre (Fausto 2008) e certos espíritos. Em relação aos objetos (como as câmaras de vídeo em análise), no artigo seminal “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, Viveiros de Castro (1996) advogou que a espiritualização daqueles, ou das plantas e dos meteoros, é uma derivação secundária da espiritualização dos animais, isto é, do modelo do perspectivismo ameríndio. Porém, alguns anos mais tarde, o autor desenvolveu este fenómeno em maior profundidade em “Exchanging perspectives. The transformation of objects into subjects in amerindian ontologies” (Viveiros de Castro 2004a). Neste texto, o etnólogo considera que, enquanto na ontologia naturalista um sujeito é um objeto insuficientemente analisado, na cosmologia animista ameríndia um objeto é um sujeito incompletamente interpretado. Como corolário, um objeto ou é “expandido” até um sujeito completo ou é compreendido como relacionado com um sujeito. Curiosamente, citando Alfred Gell (1998), Viveiros de Castro contradiz em parte a sua crítica a Bird-David e sublinha a importância do contexto e universo de relações em que os objetos se encontram para serem subjetivados:

“Social agents” can be drawn from categories which are as different as chalk and cheese (...) because “social agency” is not defined in terms of “basic” biological attributes (such as inanimate thing vs. incarnate person) but is relational - it does not matter, in ascribing “social agent” status, what a thing (or a person) “is” in itself; what matters is where it stands in a network of social relations. All that may be necessary for stocks and stones to become “social agents” (...) is that there should be actual human persons/agents “in the neighbourhood” of these inert objects. (Gell *apud* Viveiros de Castro 2004a, 470)

A relevância desta perspectiva também está relacionada com as ideias de transformação e produção no mundo ameríndio. Nas terras baixas da América do Sul, o conceito de criação *ex nihilo* é praticamente inexistente. Tudo é transformado ou roubado (predado) de outro. Os animais transformaram-se de uma humanidade universal inicial, o fogo foi roubado do jaguar, o milho do rato, etc. Nesse sentido, Viveiros de Castro afirma sarcasticamente que a origem e a essência da cultura é a aculturação. Em suma, enquanto o modelo moderno é o da *poiesis* (criação, produção, invenção, isto é, a imposição de uma ideia mental sobre matéria inerte), o ameríndio é o

da *praxis* (transformação, transferência, troca – sem a qual o mundo não existe).¹⁴⁴ O corolário do modelo de troca é que o Outro é necessariamente um sujeito.

The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood (Santos-Granero 2009) desenvolve estas questões com maior detalhe etnográfico. Na introdução, Fernando Santos-Granero sublinha que a vida social dos objetos tem sido pouco estudada nas cosmologias ameríndias, nomeadamente nos trabalhos sobre perspectivismo que se têm centrado na relação entre humanos e animais. O autor opõe-se a esta abordagem e defende que as “coisas” (“things”) – entendidas como objetos construídos por humanos e extra-humanos, mas também músicas, nomes e fenómenos naturais – possuem um papel determinante neste contexto etnográfico. Santos-Granero (2009, 6) advoga que os povos ameríndios, além de perspectivistas, são construtivistas e que “(...) people and objects share the same ‘symbolic frame of fabrication’. They are simultaneously things and embodied social relations”. Assim, de um modo similar à proposta de Viveiros de Castro acima mencionada, Santos-Granero (8) defende que no mundo ameríndio “(...) it is craftsmanship rather than childbearing that provides the model for all creative acts”. Seguindo esta linha de raciocínio, no mesmo livro supracitado, Joana Miller (2009) advoga que uma teoria dos objetos deve ser uma teoria da pessoa. Como temos evidenciado ao longo da tese, os corpos são o elemento diferenciador da pessoa neste contexto etnográfico. O corpo tem de ser moldado, física e socialmente, incluindo através da captura de afetos de outros entes do cosmo, de modo a se transformar numa pessoa boa, bela e alegre. Do mesmo modo, os objetos (e nomes, cantos, etc.) têm de ser constantemente transformados através de relações sociais, com recurso, por exemplo, a rituais. Assim, a subjetividade não pressupõe a existência de uma alma e nem toda a agência possui uma intencionalidade. A este nível, Santos-Granero considera que existem cinco tipos de objetos: objetos sem propriedades animistas; objetos que se originam por autotransformação; objetos elaborados por metamorfose; objetos produzidos por *mimesis*; objetos transformados por “ensoulment”. Neste último caso, o antropólogo refere-se a coisas que se tornaram subjetivadas através do contacto direto com a alma, vitalidade ou afeto de humanos ou extra-humanos, segundo os princípios de contacto ou contágio de James G. Frazer (1982 [1890]).

¹⁴⁴ Viveiros de Castro advoga que este é o significado original de *praxis*.

Tendo em conta este enquadramento, podemos analisar a citação de Ariel sobre filmar o seu avô em maior detalhe. Num primeiro momento, o realizador reconhece que a câmara possui uma agencialidade sobre ele (“me acorda um pouquinho (...) o que talvez estava dormindo dentro de mim”). No capítulo 7, vimos como David MacDougall (2006) defende, numa perspetiva fenomenológica, que filmar é uma forma de enquadrar o mundo, intensificar a visão e organizar a experiência. Contudo, nesta fala, Ariel relaciona o ato de filmar com outros catalisadores (meditação, caminhar, *xondaro*, etc.) da boa ciência Guarani da procura do conhecimento que é enviado por *Nhanderu* através do *nhe'ẽ* (por isso está “dentro de mim”) ou por meio de outros sinais percecionados no mundo. Contudo, logo depois, o cineasta declara que tal não é possível porque a câmara não possui subjetividade (“não tem alma”). Nesta breve contradição encontramos ecos do episódio narrado por Hallowell em que, para os Ojibwa, nem todas as pedras possuem agencialidade, mas algumas sim. De facto, a seguir, Ariel admite que, em certas circunstâncias especiais, “a câmara se transforma também num ser espiritual”. No contexto da conversa, estas condições estão relacionadas com o avô, mas podemos argumentar que se referem, mais amplamente, a momentos em que o tema é a espiritualidade. Nesse sentido, a câmara não se transforma num sujeito completo, mas é antes um objeto relacionado entre dois sujeitos que atravessa um processo de “ensoulment”, isto é, que é contaminado pela circulação do princípio vital (conhecimento/palavra – ver mais adiante neste capítulo) entre dois sujeitos completos. Em suma, a câmara não é um ser animado, ela é transformada num ser espiritualizado quando em relação entre dois sujeitos. Este ato não parece ser uma transformação final, mas antes um processo relacional que necessita de ser constantemente reconstruído.

De certo modo, já tínhamos encontrado um exemplo semelhante quando analisámos as cenas de *Bicicletas de Nhanderu* sobre o pedaço de madeira tocado por Tupã (capítulo 8). Neste caso, um elemento foi espiritualizado (ou ainda mais espiritualizado, já que as árvores também possuem espírito), isto é, sofreu um processo de “ensoulment” pelo contacto de uma divindade. Ao contrário da câmara, este evento parece ter transformado o objeto de um modo mais permanente, o que leva as pessoas da aldeia a quererem vê-lo, tocá-lo e fazer colares de modo a transmitir as suas propriedades vitais a si e à sua família extensa. Por fim, é mais uma vez importante sublinhar como a câmara é inserida num conjunto de técnicas de descoberta e de

circulação de conhecimento. Nesse sentido, a obtenção de conhecimento não tem como objetivo ser arquivado num filme ou num livro, mas sim ser circulado de modo a garantir a construção de pessoas boas, belas e alegres e a revitalização do cosmo.

9.2. Cinema e xamanismo

O conceito de animismo está relacionado com o do xamanismo. Este termo tem origem numa outra área geográfica (Sibéria¹⁴⁵), mas é utilizado em contextos díspares e distantes. Mircea Eliade (1964 [1951]) tentou encontrar um denominador comum para as várias expressões do xamanismo existentes no mundo, mas a sua análise foi bastante criticada. No contexto específico ameríndio, Neil L. Whitehead e Robin Wright (1999) argumentam que o termo tem sobrevivido devido à existência de vários rituais que, apesar de não serem iguais, apresentam semelhanças e analogias. Os autores não excluem desta homogeneização e difusão a influência de missionários e outros agentes coloniais (ver Gow [1999] sobre o caso específico da *ayahuasca* na Amazônia ocidental). Numa perspetiva similar, Jean Matteson Langdon (1996) tentou identificar as características transversais ao xamanismo nas terras baixas da América do Sul (que possuem sobreposições com algumas atributos do animismo identificados acima): um cosmo com diversos níveis em que o visível pressupõe o invisível; uma rede complexa de energia produtora e reprodutora em fluxo; a possibilidade de pessoas e coisas se transformarem noutras; o xamã como ser poderoso (a palavra Tupi “pajé” está, inclusive, relacionada com poder) e enquanto mediador entre mundos que age maioritariamente em benefício do seu povo (uma perspetiva dissonante com diversos autores – ver, por exemplo, Whitehead e Wright 2004); recurso a técnicas de êxtase, como tabaco e plantas psicoativas, mas também sonhos, danças, cantos, etc.

Tendo em conta esta heterogeneidade, Nicholas Thomas e Caroline Humphrey (1999) defendem que, tal como *casta*, *tabu* e *mana*, o xamanismo é uma construção académica constituída para representar o inverso do racionalismo ocidental. Apesar da pertinência desta crítica, no contexto ameríndio, Viveiros de Castro (2004a, 468) desenvolve aquela dicotomia de um modo produtivo que elucida certas questões em

¹⁴⁵ Relacionado etnograficamente com a América devido às migrações que ocorreram através do Estreito de Bering, levando, inclusive, Carlos Fausto (2004) a comentar que se trata de uma das exportações de maior sucesso daquela região.

análise:

Shamanism is a form of acting that presupposes a mode of knowing, a particular ideal of knowledge. That ideal is, in many respects, the exact opposite of the objectivist folk epistemology of our tradition. In the latter, the category of the object supplies the telos: to know is to objectify— that is, to be able to distinguish what is inherent to the object from what belongs to the knowing subject and has been unduly (or inevitably) projected into the object. To know, then, is to *desubjectify*, to make explicit the subject's partial presence in the object so as to reduce it to an ideal minimum. In objectivist epistemology, subjects as much as objects are seen as the result of a process of objectification. The subject constitutes/recognizes itself in the objects it produces, and the subject knows itself objectively when it comes to see itself from the outside as an "it." Objectification is the name of our game; what is not objectified remains unreal and abstract. The form of the other is *the thing*.

No contexto Mbya-Guarani, recorro ao termo xamanismo para denominar um conjunto de práticas associadas à cura e à “produção de conhecimento” (Pissolato 2007, 319) e, portanto, essenciais para a sublimação da sua condição perecível nesta terra imperfeita. Esta *praxis* está relacionada com o que os Guarani e não indígenas têm denominado de religiosidade e, mais recentemente, espiritualidade. Como temos visto, ainda mais que noutros povos indígenas, estes vetores são uma preocupação quotidiana, transversal e partilhada por todos os Guarani, apesar de alguns poderem ser mais proficientes em determinados aspetos devido às especificidades do seu *nhe'ẽ* e idade. De facto, Pissolato argumenta que a teoria Mbya da agência humana está relacionada com a procura de entendimento. Viver é procurar compreender o mundo e o agir deve ser instruído (a partir do *nhe'ẽ*, dos conhecimentos dos mais velhos, da relação com *Nhanderu*, etc.). Assim, “(...) o processo de produzir entendimentos é a atividade mais fundamental dos humanos em geral, atividade que permeia os eventos mais diversos da vida. Trata-se de uma ciência que articula pessoa e parentesco, autonomia e autoridade” (*ibidem*).

Stephen Hugh-Jones (1999) propôs que o xamanismo em diversos contextos ameríndios é dual: horizontal e vertical. O último está associado ao conhecimento esotérico transmitido dentro de uma pequena elite, enquanto o segundo é mais igualitário, isto é, potencialmente transversal a toda a comunidade, e está mais centrado no “fazer” do que no “dizer”. Além disso, os pajés associados ao xamanismo horizontal são considerados mais moralmente ambíguos e, por isso, possuem um estatuto e

prestígio sociais relativamente baixos. Hugh-Jones advoga que o xamanismo vertical é mais frequente nas sociedades estratificadas, como as do Rio Negro, onde ele trabalhou durante várias décadas. Quando os dois vetores coexistem, o autor considera que não são simplesmente complementares, mas antes contraditórios e produtores de tensão política. A divisão estabelecida por Hugh-Jones parece ter sido apropriada de um modo equivocado por Pissolato (2007) e Daniel Pierri (2013), apesar de esta nova classificação ser mais interessante para o contexto em estudo. Para estes autores, o xamanismo vertical está associado às capacidades fornecidas pelas divindades, enquanto o horizontal se liga às relações estabelecidas com os elementos que habitam o mundo terreno ou estão mais próximos deste, como espíritos-donos (elementos responsáveis por tudo o que existe no mundo, inclusive, como vimos no capítulo 9, humores negativos), animais e mesmo pessoas.

Como temos vindo a constatar, a relação com as divindades pode ser estabelecida em qualquer momento (apesar de existirem situações ideais) através de diversas práticas, como a dieta, o sonho, o belo caminhar e a meditação. Contudo, este conhecimento obtido dos deuses está aberto a interpretações. Por exemplo, durante o café da manhã, os Mbya juntam-se em torno do fogo de chão e discutem os sonhos que tiveram com o intuito de tentar compreender o seu significado. Em relação à meditação, Ariel defende que

[n]ão existe uma regra, um padrão de meditação. Eu acho que medito algumas vezes... Tipo quando fico em casa ou a trabalhar. Quando chega a época do plantio e limpar o roçado. Depois colher e não deixar que o mato tome conta. Eu acho que isso, para mim, é um modo de meditação. E com isso, eu vou aprendendo e durante a noite eu vou fazendo isso. Vou indo pescar, vou indo trazer lenha. Fazendo esforço físico. Isso me eleva muito espiritualmente. Por exemplo, chego, durmo cedo e aí os meus sonhos também já mudam. Eu presto mais atenção aos sonhos. Tudo é mais bonito, então, você começa a admirar mais as crianças, ver o mundo... Eu acho que isso é uma forma de meditação. E claro que existe uma parte que você tem que ir mais vezes à *opy* [casa de reza]. Isso já quando você vai evoluindo. É importante mas a meditação não tem que ser necessariamente na *opy*, casa de reza. Até os cantos você pode... não precisa de ter uma casa de reza para cantar os cantos sagrados. Essa é nossa casa, debaixo da árvore, aqui. (Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 30 de março de 2016)

Esta breve introdução ao xamanismo Guaraní enquanto forma de conhecimento

serve para equacionar como a realização de filmes encontra ressonâncias com aquela cosmovisão. Nenhum dos interlocutores estabeleceu uma relação direta, mas existem algumas evidências que me permitem equacionar esta conexão. Em primeiro lugar, a prática de cinema direto com a câmara à mão parece produzir uma concentração semelhante à necessária para a obtenção de conhecimento espiritual. Mesmo quando o operador está parado durante, por exemplo, uma entrevista, a câmara não está esquecida em cima de um tripé, mas, pelo contrário, requer uma atenção (e tensão muscular) contínua de modo a obter um enquadramento estável. Nesse sentido, encontramos paralelos com as práticas de obtenção de conhecimento e do bem-viver, como o caminhar, o *xondaro* e até, recorrendo à última citação de Ariel, outras atividades de “esforço físico” que o realizador considera como parte da meditação. De facto, em vez de um “ciné-transe” (Rouch 2003 [1973]), poderemos advogar que a filmografia Mbya-Guarani assenta numa “cine-meditação” ou “cine-xamanismo”. Esta relação não parece ser direta e imediata. Tendo em conta a segunda fala de Ariel neste capítulo e a cosmologia Mbya até agora analisada, a atividade cinematográfica encontra ressonâncias com a meditação quando é exercida enquanto meio relacional espiritual, isto é, no sentido de fomentar o bem-viver e a sublimação da condição *tekoaxy* dos Guarani e sua comunidade (que, em última instância, inclui todo o povo).

Além disso, o ato de filmar e a visualização das imagens e filmes produz uma discussão e reflexão interna profunda que pode ser compreendida em termos sociais e políticos (ver capítulo 3), mas também espirituais. Como supramencionado, durante o café da manhã, os Guarani debatem com a sua família extensa os sinais que os deuses enviaram nos sonhos. De um modo semelhante, o raio que atingiu a árvore durante a realização de *Bicicletas de Nhanderu* gerou uma discussão intensa na aldeia sobre as intenções de Tupã. O mundo Mbya, para além de uma dicotomia simples entre visível e invisível, está repleto de sinais das divindades e espíritos e a sua compreensão é a ciência mais importante para este povo. Assim, a câmara encontra ressonâncias neste mundo como instrumento catalisador de descoberta e discussão interna do conhecimento transmitido por Nhanderu.

Existem outros elementos espirituais que influenciam os filmes. A personalidade dos Mbya é definida pelo seu *nhe'ẽ* que é enviado por um dos deuses da sua morada

celeste e que determina a vida das pessoas na terra.¹⁴⁶ Nesse sentido, os Guarani são em parte divinos e esta condição informa o seu etnocentrismo (Ladeira 2007 [1992]). *Nhe'ẽ* é frequentemente traduzido por “alma-palavra” na literatura (ver mais à frente), mas alguns Mbya e antropólogos têm começado a preferir o recurso à palavra “espírito” (CTI 2015) com o intuito de se afastarem da herança hermenêutica iniciada pelos jesuítas e, portanto, marcada pela ontologia da modernidade. Uma criança nasce porque existem *nhe'ẽ* enviados para a terra com determinadas incumbências (ajudar um tio, trazer alegria para a sua família, defender o seu povo dos não indígenas, etc.) Os deuses que enviam os *nhe'ẽ* são *Nhamandu*, *Karai*, *Jakaira* e *Tupã* e as suas moradas estão localizadas nos pontos cardeais. Cada um possui um conjunto de conhecimentos e características que transmitem ao *nhe'ẽ*. Os de *Tupã* são fortes, lutadores, mas também mais irascíveis; os de *Jaikara* são considerados frágeis, puros e espirituais e, por isso, propensos a se especializarem no xamanismo (mas são enviados cada vez menos por não conseguirem sobreviver às condições progressivamente piores desta terra imperfeita); os de *Karai* são ágeis, habilidosos e emotivos; os de *Nhamandu* (deus sol) são calmos e possuem e procuram a sabedoria. Segundo Pissolato (2007, 219),

[e]m princípio pode-se dizer que, desde que toma assento, *nhe'ẽ* já carrega consigo uma sabedoria. (...) Por outro lado, o saber de *nhe'ẽ* é produto da trajetória da pessoa, corresponde a uma produção continuada, repetida de sabedoria, que envolve diretamente o que poderíamos chamar uma ciência da interpretação.

O nome do *nhe'ẽ* é revelado por este ao *karai* ou *kunha karai* através da meditação e uso da *petyngua* (cachimbo). O ritual de nomeação *nhemongarai* é realizado na *opy* quando as crianças têm por volta de dois anos, isto é, quando o *nhe'ẽ* já assentou no corpo e este começou a caminhar erguido. A cerimónia não possui uma data específica mas deve ocorrer durante a *ara pyau* (tempo primeiro, original, traduzível por primavera/verão) e inclui a utilização de erva-mate (*ka'a*) e de milho verdadeiro (*avaxi ete*) para produzir pequenos bolos (*mbojape*). O nome é constituído por duas palavras em que a primeira está relacionada com a morada de origem e a segunda com as

¹⁴⁶ Notar que certos autores defendem que a pessoa Mbya é constituída por uma alma dual, isto é, uma alma divina e uma alma terrena construída pelas paixões na vida na terra (Cadogan 1997 [1959]), ou uma alma múltipla (Pierri 2013). Por outro lado, Pissolato (2007, 209) defende que, apesar da transversalidade desta questão na literatura etnográfica sobre os coletivos Tupi Guarani, no caso dos Mbya não existiria uma distinção nítida durante a vida, ocorrendo esta apenas após a morte, “momento que muitos costumam traduzir como aquele que divide a pessoa na ‘alma que vai’ e o ‘(ex)corpo que fica (na Terra)’”.

características particulares da pessoa. O nome Mbya não é apenas uma identificação, faz parte da pessoa. Uma nomeação incorreta pode levar à doença e/ou tristeza que só são curadas através da revelação do verdadeiro nome por outro *karai*, por vezes vários anos mais tarde.

O nome Mbya de Ariel Ortega é Kuaray Poty que significa “raios de sol” e que o seu *nhe'ẽ* veio da morada de *Nhamandu*, deus do sol e sabedoria. Durante a pesquisa que realizou para o filme *Tava, Casa de Pedra* (ver próximo capítulo), o seu avô sublinhou aquele facto e mencionou que talvez essa fosse a razão por que andava a fazer filmes sobre aquele tema, isto é, à procura de conhecimento. Nesse sentido, tal como vimos antes, por exemplo em relação ao *xondaro*, a sabedoria não é algo que se adquire nesta terra (como nas ciências exatas, naturais ou sociais), mas que se aprende de *Nhanderu* ou se traz das moradas celestes e se relembra na terra. Em suma, este vetor sublinha mais uma vez como a atividade cinematográfica encontra ressonâncias produtivas com a caminhada espiritual dos Guarani em busca do conhecimento dos deuses.

Contudo, como vimos no capítulo anterior em relação ao *xondaro*, esse conhecimento e a procura deste não devem ser forçados. A pessoa aprende a dançar quando e se quiser. A pessoa entra na casa de reza quando e se quiser. Segundo Schaden (1974, 60),

[o] extraordinário respeito à personalidade e à vontade individual, desde a mais tenra infância, torna praticamente impossível o processo educativo no sentido de repressão. As tendências da criança nada mais são, na opinião do Guarani, do que manifestações de sua natureza inata.

Este *ethos* Guarani é um motivo de frequente fricções com o mundo ocidental, como, por exemplo, na escola ou quando têm de procurar um emprego. Pelos relatos coligidos, também é uma fonte de atrito durante a produção cinematográfica. Ernesto, Tiago e Vincent só podem ficar na aldeia durante algumas semanas devido a restrições financeiras e tentam que este período seja o mais produtivo possível. Por outro lado, a boa ciência do conhecimento Guarani requer determinados preceitos (como a vontade do *nhe'ẽ*, mas também outros fatores analisados mais à frente) que são incompatíveis com aquela lógica. Em suma, os filmes são produzidos através de uma diplomacia intermundos em diversos planos, incluindo a nível epistemológico.

De qualquer modo, apesar destes atritos, Ariel parece acolher com agrado esta

fricção (Tsing 2005) produtiva entre mundos. Quando lhe perguntei como queria ser nomeado na tese, ele respondeu “Ariel Kuruay Ortega”, que é o nome com que vai assinar o próximo filme e que usa no *Facebook*. Esta designação artística ou profissional é uma hibridização dos seus nomes Mbya e não indígena e pode ser compreendida como uma afirmação da condição do seu cinema que, como ele menciona na primeira fala desta tese, é “tudo um pouco misturado” – são filmes políticos e espirituais, Guarani e não indígenas, para dentro e para fora.

Além disso, Ariel explicou-me (traduziu?) a nomeação dos *nhe'ẽ* de um modo curioso. Segundo este, o *nhemongarai* é o corolário de uma espécie de estudo psicológico da personalidade das crianças que, como mencionado no capítulo anterior, são quotidianamente observadas pela família. É nesse sentido, e talvez também devido a uma vontade de constantemente desenvolver a sua ciência do conhecimento, mais do que devido a uma ilusória inserção na comunidade, que os Guarani nomeiam com frequência os *jurua* com que convivem. Por exemplo, Ariel disse que eu devia ser Karai Mirim. O segundo nome indica frágil, pequeno e sagrado, o que não pareceu reunir consenso entre outros Guarani com que conversei. Por outro lado, Ariel admitiu que nunca tinham encontrado um nome Mbya para Ernesto de Carvalho, do VNA, porque este possui uma personalidade idiossincrática e não existe nenhum Guarani parecido com ele que possa servir como modelo. De qualquer modo, muitos Mbya consideram que os *jurua* não possuem *nhe'ẽ* e, portanto, não são filhos de *Nhanderu* e constituem uma “humanidade” com uma origem diferente (Pierri 2013).

Como sublinhado por Cadogan em *Ayvu Rapyta, as Palavras Sagradas* (1997 [1959]), o conceito de *nhe'ẽ* está associado à noção de linguagem (*ayvu*). Nesta coletânea de narrativas míticas, *ayvu* é a primeira criação do deus demiurgo e constitui o fundamento do ser Mbya. Segundo Kleyton Rattes (2014, 183), “[a] Palavra é divina e é a essência da humanidade, porque se liga ao modo de conhecer, gerar, criar, desdobrar de Ñamandú”. É por esta razão que *nhe'ẽ* tem sido traduzido como “alma-palavra”, isto é, como espírito constituído por palavras divinas que são o princípio vital/conhecimento que deve participar escrupulosamente no fluxo da vida em nomes, cantos, falas, etc. Nesse sentido, quem tem *nhe'ẽ* (“alma-palavra”) pode estabelecer comunicação com os deuses e alcançar a sua sabedoria. Como desenvolve Graciela Chamorro,

[a] palavra, o nome, a oração, o canto, a invocação medicinal, a profecia, a exortação político-religiosa, todas estas formas de dizer-se” (*ñembo'é*) são a forma

privilegiada da religião guarani. O guarani é religioso porque se faz palavra e, ao se fazer palavra, participa dos Primeiros Pais, pais das almas-palavra. A religião guarani é uma religião da palavra inspirada. (Chamorro *apud* Pissolato 2007, 217)

A origem divina da palavra significa que esta possui poder transformador e requer responsabilidade. Na apresentação pública de alguns excertos de *Para Reté* durante o ForumDoc.BH de 2015, Patrícia sublinhou que sua mãe lhe lembra constantemente que as palavras são sagradas e devem ser ditas com cuidado. Por outro lado, as palavras espirituais, isto é, aquelas que vêm da sabedoria de Nhanderu, possuem certos requisitos xamânicos como o sentir inspirado, o silêncio, o caminhar, etc. Por exemplo, no final da minha segunda estadia em Koenju, o tempo começava a escassear e eu não estava a conseguir entrevistar Ariel porque ele dizia que não se sentia inspirado ou estava a viajar para outros lugares. Um dia, ao final da tarde, quando Ernesto esteve na aldeia para discutir a produção do filme seguinte, fomos todos juntos fazer uma longa caminhada. Quando regressámos a casa, Ariel disse que se sentia leve e deitou-se satisfeito na rede. Pouco depois, perguntou se eu queria entrevistá-lo naquele momento. Respondi-lhe que, como já estava escuro e íamos jantar em breve, talvez fosse melhor esperar por outro dia. Eu temia que a refeição apressasse e encurtasse a conversa, fazendo-me perder a oportunidade de desenvolver algumas questões com mais profundidade. Ariel acatou, mas, pouco depois, disse: “Não. Vamos fazer agora.” Ele sentia-se leve devido à caminhada e, assim, o seu discurso seria inspirado. No final da entrevista, ele comentou que “[e]u estou [estava] sentindo que é [era] o momento de falar.”

Como supramencionado, a produção cinematográfica origina fricções entre as abordagens Guarani e não indígenas. Um dos principais fatores é o tempo. Durante a apresentação do filme *Tava, A Casa de Pedra* no início da reunião organizada no IPHAN em São Paulo para discutir o projeto museológico do futuro Museu das Missões, Ariel defendeu que “[s]e tiver nova oportunidade de fazer o filme, eu queria filmar mais. Mostrar mais a caminhada! O tempo do Guarani! (...) Esse filme a gente fez com um tempo não indígena, ocidental. Meio rápido. Mas tinha que fazer com um tempo Guarani.” Contudo, esta questão não é uma simples romantização de um tempo não ocidental. Como veremos, o tempo é importante para proporcionar a capacidade de ver, ouvir, sentir, transmitir o conhecimento e essas faculdades tanto podem ser propiciadas através de atividades que conferem a leveza do corpo, como pelo esperar

em silêncio. No livro *Xondaro Mbaraete: A Força do Xondaro*, os pesquisadores Guarani assumem a alteridade da sua abordagem metodológica que lança algumas pistas para este debate:

O método que usamos para fazer entrevistas foi bem diferente do que os jurua costumam fazer, porque eles seguem uma regra, como fazer perguntas específicas, e ter um tempo determinado. Mas nós guarani temos o nosso jeito de fazer uma entrevista, por exemplo: chegamos cautelosos e não fazemos pergunta diretas, primeiro deixamos a pessoa bem à vontade, oferecemos *petyngua* (cachimbo) ou *ka'ay* (chimarrão) para que a pessoa se sinta bem. Assim deixamos a conversa fluir da maneira que a pessoa fale da vida dela, das experiências, e então começamos a desenvolver a entrevista. (CTI 2013, 14, nota 4)

Ao discutir a produção do filme *Bicicletas de Nhanderu*, Ariel defende uma abordagem semelhante, mas desenvolve um pouco mais as razões:

Para alcançar este invisível no filme [*Bicicletas de Nhanderu*], torná-lo visível, é preciso ficar em silêncio. Para os Guarani o silêncio é sagrado. Isso eu não entendia quando era criança. Eu ia com o meu avô numa outra aldeia longe, onde estava também um líder espiritual muito importante. Meu avô foi visitar. Chegando na aldeia, não cumprimentou, não deu a mão. Sentou-se num banquinho pequeno. Eu também me sentei. (...) Ficaram em silêncio mais ou menos uma hora. Meu avô sabia, é claro. Depois o Karáí saiu com outro cachimbo e ficou mais um tempo. Não ficaram olhando um para o outro, ficaram assim como o Solano fica, fumando cachimbo, apenas depois viraram um para o outro. Primeiro, o dono da casa perguntou com aquelas belas palavras sem pontuação, parece uma canção, é uma saudação que pergunta por tudo, todas aquelas coisas que aconteceram nos últimos tempos, mas bem rápido. Ele como que entra em êxtase, vai pronunciando as palavras, todas as belas palavras poéticas, e eu acho que ali que eu entendi a importância do silêncio. Sempre que se chega num lugar, deve-se ficar em silêncio. Ouvir o barulho do silêncio. No filme este silêncio também é importante. (Ariel *apud* Carvalho *et al.* 2011, 149)

Assim, segundo Ariel, o silêncio é necessário para transformar o invisível em visível. Só com a espera, é possível ouvir “o barulho do silêncio”, que podemos interpretar, de um modo mais amplo, como o conhecimento de *Nhanderu* oscilando entre o visível e o invisível. Isto é, o “esforço físico” da meditação (que como vimos acima inclui a caminhada e outras atividades) e o silêncio são processos transformadores do corpo (e do cinema?) que permitem ver o que antes não era visível.

As “belas palavras” (*ayvu porã*) designam uma forma de falar mbya arcaica, poética apenas dominada por alguns mais velhos. Segundo as recolhas de Pierri (2013, 137), trata-se da linguagem utilizada pelos deuses nas suas moradas. Ariel, Patrícia e Aldo disseram que só compreendiam uma parte deste vocabulário e, por essa razão, tiveram dificuldade em traduzir algumas expressões das entrevistas que constituíam o filme *Tava, Casa de Pedra* (2012). Ao mesmo tempo, também demonstraram uma grande vontade de as aprenderem. Tendo em conta estas questões, o estudo etnológico sobre este tema é reduzido. Pierri (2013, 138) fornece alguns exemplos que sublinham o seu carácter poético e metafórico. Assim, em vez de utilizar o verbo comer (*u*), a linguagem dos deuses recorre à ideia de alcançar ou suspender (*upi'i*), originando a frase “*Aupi'i ta kaguijy*” (“Vou comer/suspender o *kaguijy*”). No quotidiano, o interior da caixa torácica, onde se encontra o conhecimento, é designada por *py'a* (e traduzida no diálogo interétnico por “coração” – ver mais à frente), enquanto a expressão das belas palavras é *yvarupa* que literalmente significa “suporte do céu”. Além disso, o etnólogo também menciona que vários Guarani expressam ansiedade por se estarem a esquecer dos nomes verdadeiros dos animais, isto é, a sua designação na linguagem dos deuses.

A adjetivação das palavras divinas como belas (*porã*) reflete uma preocupação com esta qualidade que trespassa diversos planos da vida dos Guarani e de outros povos ameríndios. Como vimos no capítulo 3, Joana Overing (1989) advoga que os povos ameríndios se centram numa “estética de produção”. Neste contexto, a estética não deve ser entendida no sentido ocidental kantiano, mas como valorização positiva das relações sociais, isto é, uma estética intimamente associada a uma ética e a um *ethos*, frequentemente traduzido como bom ou belo viver:

(...) it is only by acknowledging aesthetics in the broader sense of its meaning, where beauty in daily practice is understood as an expression of moral and political value, that anthropologists can begin to perceive the characteristics and affective conditions of everyday social life in Amazonia, and indigenous reasonings about them. (Overing e Passes 2000, 18)

Como desenvolvido no capítulo 2, para os Xikrin, do tronco linguístico Jê, a noção de beleza (*mejx*) é utilizada em objetos e corpos, mas também em elementos intangíveis, como nomes, constituindo um vetor essencial da estética, ética e ontologia deste povo. Nesse sentido, a beleza “(...) designa um conjunto de valores essenciais aos

Xikrin. Produzir ou obter coisas, pessoas e comunidades (...) *mejx* parece ser a finalidade última da ação xikrin no mundo, que se revela tanto no plano individual como no coletivo” (Gordon 2011, 209). Além disso, a beleza não é inerente às coisas, mas é construída através de relações, frequentemente mediadas por rituais.

Segundo Aristóteles Barcelos Neto (2002), para os Wauja, do troco linguístico Arauak, os rituais *apapaatai* são uma experiência de reelaboração/reprodução da identidade e alteridade entre este povo e os Outros monstruosos que funciona como uma “terapia estética” em que a cura ocorre através da restauração da beleza. O antropólogo, que levou materiais ocidentais para alguns xamãs deste povo desenharem, considera que a beleza conferida a determinados animais está relacionada com a proximidade ontológica com os Wauja (o sapo cururu é considerado feio, enquanto a maioria das aves são belas) e encontra o seu expoente máximo nos “corpos”/“roupas” dos monstros *apapaatai*. Por essa razão, a estética deste povo é maximizante, isto é, quanto maior, mais próximo dos monstros criadores. Curiosamente, em oposição aos Wauja, os Guarani consideram o termo polissêmico *mirim* (pequeno, criança, mas também divino) como a qualidade estética e ética preferida pelos deuses que, portanto, tentam emular no seu modo de vida. Tendo em conta este contexto de produção e transfiguração, Overing e Passes (2000) chamam à atenção que a maioria dos povos ameríndios concebem o cosmo como um lugar violento e perigoso e que a transformação desses elementos em forças boas e belas permite a saúde e a fertilidade das pessoas e da comunidade, mas que também pode originar algo “feio”, isto é, uma força destrutiva.

O termo *porã* surge com frequência associado à espiritualidade e xamanismo Guarani e é normalmente traduzido por belo. Pissolato (2008) analisou dois contextos em que o fazer bem/bonito (*japo porã*) é importante: no bem-estar quotidiano entre pessoas que se relacionam; e no ritual de reza, especificamente no canto-dança. A autora advoga que, em ambos os casos, a beleza é uma qualidade divina que deve ser procurada pelos Guarani. Isto é,

(...) viver como humanos envolve um sentido do belo, qualidade originalmente pertencente ao mundo dos deuses, mas que deve ser constantemente apropriada e atualizada nas condutas humanas, sem o que a existência das pessoas mbya torna-se, no limite, insustentável. (Pissolato 2008, 36)

Num sentido mais restrito, *porã* pode ser traduzido como “bonito” ou “agradável” e Pissolato reconhece esta utilização para adjetivar, por exemplo, um cesto

bem feito (*ajaka porã*). Numa aceção mais alargada, o termo está associado ao *ethos* Guarani do bem-viver e do agir instruído. Nesse sentido, Cadogan (1997 [1959]) traduziu *arandu porã* e *arando vai* como, respetivamente, a boa e má ciência do viver Guarani e Pissolato (2008) menciona a sua utilização para afirmar que se ficou alegre (*orovy'a porã*) ou que se está bem (*iko porã*). Ainda nesta perspetiva, “fazer bem/bonito” (*japo porã*) identifica o modo correto Guarani de viver e opõem-se a *japo vai* (“fazer mal/feio”), que é associado à injúria e à feitiçaria. Assim, o belo é produto e produtor do bom viver Guarani. Como Ariel menciona na citação sobre meditação: “Por exemplo, chego, durmo cedo e aí os meus sonhos também já mudam. Eu presto mais atenção aos sonhos. Tudo é mais *bonito*, então, você começa a admirar mais as crianças, ver o mundo...” Além disso, numa relação mais próxima com as divindades, o termo é utilizado para identificar as comidas deixadas pelos deuses para os Guarani (*tembi'u porã*), o caminho (*tape porã*) prescrito por aqueles para superarem a condição de *tekoaxy* e, acima de tudo, as “belas palavras” (*ayvu porã*). Em síntese, o belo é o modo de vida estético-ético dos deuses e, por isso, constitui o ideal dos Guarani. Porém, aquele não é apenas reproduzido ou copiado pelos Mbya. O belo é divino, é inspirado pelos deuses e aproxima os Guarani das moradas celestes. Nesse sentido, o belo só pode ser produzido em relação. Em relação entre pessoas, mas também com as forças divinas e perigosas do cosmo.

As palavras belo e bonito surgiram com frequência nas conversas informais com os realizadores. Num primeiro momento, interpretei estas valorizações de um modo ocidental, mas não conseguia identificar um denominador comum em termos de elementos formais. Contudo, quando comecei a considerar a dimensão ética e espiritual inerente à estética Guarani, principiei a compreender como o belo se revela no cinema Mbya-Guarani. A um primeiro nível, há, de facto, uma preocupação transversal ao cinema indígena em “fazer bem”, assim como se faz bem um cesto. É difícil explicar isto, mas tanto a minha experiência enquanto formador como conversas com outros formadores não indígenas e realizadores indígenas evidenciam que existe um cuidado, isto é, uma preocupação estético-ética com o profilmico (o que está em frente da câmara). Claro que não se aplica a todos os alunos, mas é sem dúvida superior à encontrada no mundo ocidental. Para os povos ameríndios, não parece fazer sentido pegar imagens de qualquer maneira e de qualquer coisa.

O segundo aspeto está associado à ideia do cinema relacional e do *ethos*

Guarani. Os Mbya filmam, acima de tudo, relações. A relação com a mãe, com as crianças, com o xamã. Como Viveiros de Castro (2004a) advoga, a epistemologia ocidental objetiva o sujeito, enquanto o conhecimento ameríndio se baseia na subjetivação do mundo. Assim, as imagens belas são aquelas que estão cheias de sujeito e em que a relação entre operador e profilmico é que constrói o filme. Por exemplo, no capítulo anterior, opus as filmagens obtidas pelo não indígena Fernando Ancil e o Guarani Aldo Ferreira. Ambos procuravam o belo. Mas no primeiro caso, esse caminho decorria através de enquadramentos agradáveis, estáveis e com boa luz, enquanto para o segundo era constituído por momentos próximos da mãe e de outros elementos da aldeia. Além disso, como Ariel menciona na primeira citação deste capítulo, o cinema Mbya é político e espiritual, mas também diverte, isto é, reflete e proporciona o *ethos* Guarani da procura da alegria do bem-viver. Nesta aceção, as imagens belas são aquelas que possuem e produzem alegria.

O último aspeto da importância do belo já foi sublinhado neste capítulo: o cinema é uma arma política, mas também uma forma de aproximação à sabedoria divina. Assim, as imagens belas são aquelas que revelam o que antes não era visível e participam na caminhada espiritual dos Guarani. Este conhecimento não tem de ser grandioso como na Ciência ocidental (Stengers 2010 [1996]). Pelo contrário, o pequeno é que é divino (*mirim*). Nesse sentido, o cinema Mbya-Guarani é caracterizado por ser um respigador de pequenos indícios que requerem concentração para apreender e que não constituem uma grande verdade absoluta. Como veremos no próximo capítulo, esta característica é principalmente relevante em *Tava, Casa de Pedra*. Depois de assistirmos ao filme, não chegamos a nenhuma conclusão final. A obra é antes um desacelerar do tempo através do silêncio e das belas palavras que surgem em diversas geografias e que poderão permitir ao espectador, se assim o quiser e estiver preparado para tal, realizar a sua própria caminhada espiritual.

Outro termo frequente no vocabulário Mbya que pode produzir equívocos, mas que é pertinente para a nossa análise sobre produção filmica, é *ete*, normalmente traduzido por “verdadeiro”. A ideia de verdadeiro é comum nas autodenominações dos povos ameríndios (Lévi-Strauss 1973 [1952]). Como mencionado no início do capítulo 7, Pierrri encontrou alguns usos daquele termo nas autodenominações Mbya (*nhande mbya ete'i kuery* [nós, os verdadeiros mbya]). De um modo paralelo, o vocábulo é, por vezes, acrescentado aos nomes de deuses e donos-espíritos como intensificador (por

exemplo, *Nhanderu Ete* [“nosso Pai verdadeiro”]).

Contudo, no caso Guarani, o termo *ete* parece implicar uma valorização que, tal como com a palavra *porã*, se relaciona com o conhecimento divino. Um dos seus usos mais comuns é para denominar o “milho verdadeiro” (*avaxi ete’i*), uma variante especialmente colorida desta gramínea que é utilizada no ritual de nomeação (*nhemongarai*). Além disso, o vocábulo também é utilizado para os restantes alimentos que os deuses deixaram para os Guarani (por exemplo, *tembiu ete’i* [mel verdadeiro]). Como vimos acima, as belas palavras (a linguagem dos deuses) possuem denominações diferentes para designar os verdadeiros nomes dos animais (Pierri 2013). Tendo em conta este enquadramento, *ete* parece significar o que é divino (que existe nas moradas dos deuses ou foi deixado por estes na terra para os Guarani) e, portanto, é aquilo que deve ser seguido no modo de vida verdadeiro deste povo.

Um tema que se encontra nas falas quotidianas e nos mitos e se relaciona com a verdade é o “acreditar” (*jerovia*) ou não nas afirmações de um parente mais velho ou do *karai* (Pissolato 2008). Como supramencionado, os sonhos estão abertos a interpretações e o sujeito pode acreditar ou não nas propostas apresentadas, mesmo que sejam dos mais velhos. Contudo, se por um lado, existe uma abertura à verdade dentro de um *ethos* de moderação e de evitamento de conflitos, também existe uma preocupação em a determinar, uma vez que ela aproxima os Guarani dos deuses. Por exemplo, em *Bicicletas de Nhanderu*, o *karai* Solano considerava importante construir uma *opy* em Koenju porque: “Agora os falsos Karaí, que fumam cachimbo só pra enganar as pessoas, não vão ter coragem de mentir lá dentro.”

Neste contexto, Assis (2006) chama à atenção para a expressão *añete*, que significa concordar e que é utilizada com frequência nas reuniões políticas. Segundo a autora, enquanto o orador discursa, as restantes pessoas ouvem com atenção em silêncio, mas quando aquele faz uma pausa para sublinhar uma conclusão parcial, os outros anuem com a expressão *añete* (“É verdade!”). Por outro lado, a palavra pode ser utilizada com ironia, nomeadamente na relação com os *jurua*, como forma de expressar concordância apesar de se pensar o oposto. Esta estratégia possui pontos de contacto com a ideia de “fazer *jacore*”, que Suzana Cavalheiro de Jesus (2015) encontrou entre os Guarani que vendem artesanato nas ruínas e que pode ser traduzida por “enganar” ou “fingir”. Alguns exemplos incluem as mulheres que fingem que não falam português e fazem piadas em *mbya* sobre os turistas. Os alunos da escola também utilizam o termo

como forma de dizer que a frequentam mas não são submetidos àquela. Nesse sentido, esta atitude surge enquanto estratégia de resistência e como forma de evitar conflitos, no tempo dos Jesuítas e também hoje em dia.

Como analisado no capítulo 7, a expressão “verdade” surgiu com frequência nas entrevistas em português efetuadas com os realizadores Mbya. Além dessas citações, Patrícia também afirmou na apresentação de *No Caminho com Mário* (2014), no FórumDoc.BH em 2015, que “[e]m cada filme, a gente descobre a verdade possível”. Naquela secção da tese, analisei o termo “verdade” como expressão de afirmação identitária e correção de preconceitos e injustiças dos *jurua*. Contudo, tendo em conta o acima exposto sobre a ideia de verdade na cosmologia Guarani e a afirmação de Ariel que os filmes Mbya são políticos e espirituais – sendo cada vez mais claro que não é possível separar estas duas em categorias estanques – advogo que é possível aprofundar a utilização daquele conceito no cinema Guarani. Na epistemologia dos modernos, a verdade é construída pelos humanos e não humanos (Latour, 1994 [1991]) através da objetivação da realidade. A verdade não é só externa, ela é externalizada. No contexto Guarani, a verdade é a sabedoria dos deuses e só pode ser adquirida parcialmente (porque as pessoas são seres imperfeitos numa terra imperfeita) e através da boa e bela conduta dos Mbya. Segundo esta perspectiva, as diferentes posições de Ariel e Cirilo adquirem outros significados. O primeiro parece acreditar no cinema como meio de descobrir e fazer circular essa verdade/conhecimento divino sem necessitar de traduzir os indícios de *Nhanderu* em conclusões. De certo modo, como outras evidências confirmam, Ariel acredita na potência democrática do xamanismo horizontal (na aceção de Hugh Jones 1999), isto é, na capacidade de todos, se assim o quiserem e estiverem dispostos a tal, fazerem a sua interpretação dos indícios e realizarem a sua própria caminhada espiritual. Por outro lado, Cirilo prefere algo mais próximo do xamanismo vertical ao considerar que os indícios devem primeiro ser discutidos por todos, mas especialmente pelos mais velhos, de modo a se determinar qual é, de facto, a verdade. Assim, podemos compreender a tensão política entre Ariel e Cirilo também como oriunda das fricções inerentes à coexistência dos xamanismos horizontal e vertical.

Mas como é que *Nhanderu* transmite o conhecimento? Ele é visto, ouvido, sentido de uma outra maneira? É diferente para os xamãs e restantes Guarani? De facto, apesar da explosão de estudos sobre perspectivismo ameríndio, ainda há pouca reflexão sobre as categorias dos sentidos neste contexto, nomeadamente da visão, como o

próprio Viveiros de Castro [2008] admite). Mesmo a um nível mais global, uma antropologia dos sentidos ou sensorial só se estabeleceu nas décadas de 1980 e 1990 (Howes 1991; Stoller 1989; 1997) e a sua relativamente reduzida produção tem-se centrado em três temas principais: relação entre percepção e sentidos; crítica do ocularcentrismo e das cinco categorias dos sentidos da modernidade; percepção enquanto conhecimento corpóreo (Pink 2009).

Um dos primeiros estudos sistemáticos a analisar estas questões nas terras baixas da América do Sul foi o de Anthony Seeger (2015 [2004]), com os Suya/Kisêdjê. Tendo em conta o foco da sua pesquisa, o antropólogo sublinha a importância da audição. Tal como outros componentes que temos vindo a analisar neste capítulo, este sentido também está relacionado com qualidades estético-éticas: “Os Kisêdjê afirmavam que quem ouvia bem também sabia, entendia e agia apropriadamente. Os verbos *ouvir (mba)* e *comportar-se moralmente (anhi mba)* são muito próximos, o último assemelhando-se a uma forma reflexiva” (Seeger 2015 [2004], 165, *italico no original*). Os cantos e a sua agencialidade, assim como os tipos de fala e adornos labiais, são, portanto, um corolário deste modelo.

Segundo Neto (2002), para os Wauja, a visão e a audição possuem uma complementaridade importante, especialmente nos processos de cura. Além da vida social quotidiana, a visão é importante, em termos xamânicos, para ver o que possui “alto valor estético” e para perscrutar o pouco visível ou invisível, nomeadamente por aqueles que adquiriram essas capacidades (xamãs) ou estão em estado de liminaridade (por exemplo, doença). O sonho é o dispositivo mais frequente de acesso ao conhecimento, enquanto o transe é o mais intenso e revelador. Nesse sentido, o autor considera erróneo estabelecer uma dicotomia estanque entre visível e invisível – forças e seres fluem, revelam-se e desaparecem entre estes dois campos dependendo da sua intencionalidade e da disposição dos corpos que os percecionam. De qualquer modo, “(...) quanto maior é o ocultamente visual, maiores são o poder, o perigo e a importância da coisa ocultada” (208) e, portanto,

(...) a visão é o sentido do poder acusador, muitas vezes manifestando-se de forma política. (...) Essa visão perfeita e acurada a serviço do bem estar do doente e do faccionismo político é adquirida graças às relações amistosas que os xamãs mantêm com os seus «*apapaatai* auxiliares» e ao prolongado e intenso uso do tabaco (*hoká*), a substância fundamental da atividade xamânica. (209)

No caso específico da cura de doenças, a visão é importante para o diagnóstico (“ver : descobrir : revelar” [234]) enquanto a audição é indispensável para a cura, uma vez que, tal como os Kisêdjê, a música estabelece um canal de comunicação com os seres extra-humanos. Nesse sentido, “(...) a realização de uma sessão de cantos xamânicos (*pukayekene*) tem por objetivo tirar enormes quantidades de «feitiços» do corpo do doente (...) as músicas *pukayekene* agem como extratores dos objetos patológicos” (*ibidem*).

Num artigo em parte especulativo, Peter Gow reflete sobre a *ayahuasca* enquanto “cinema da floresta”, como é designado jocosamente por alguns povos da região do Alto Ucayali, no leste do Peru. O *ayahuasca* é consumido como forma de tratar doenças e como modo de fornecer saúde, apesar de o seu efeito psicoativo ser o mais conhecido. Segundo Gow (1995, 44-45, *italico no original*),

(...) comenta-se muito a semelhança entre as experiências visuais do cinema e do *ayahuasca*. A droga sempre é tomada no escuro, e as complexas alucinações visuais são o aspeto mais importante da sensação de quem a ingere. As alucinações *hacem ver*, “fazem ver”: tanto as origens da doença, como objetos de feitiçaria brilhando no corpo de um doente, países distantes, parentes mortos ou distantes etc. Os nativos dizem: “*Con ayahuasca, se ve de todo*”. Seria até melhor dizer que com *ayahuasca* tudo se torna visível: um dos efeitos mais fortes é que os seres poderosos, normalmente invisíveis, tornam-se visíveis.

Como Gow desenvolve mais à frente, a floresta é uma cidade repleta de pessoas não humanas poderosas que produzem formas visuais enquanto imanência do seu conhecimento. Este só pode ser obtido pelos humanos através do consumo da *ayahuasca* e, assim, “(...) a floresta como interior é interiorizada no corpo, que desta maneira transcende sua capacidade sensorial cotidiana para permitir ao sujeito acesso visual direto à verdadeira natureza da aparência visível, como as cidades e os corpos dos seres poderosos” (46). Tendo em conta este enquadramento, Gow considera que *ayahuasca* e cinema são similares. Em ambos os casos, as imagens são entendidas como tendo origem exterior ao sujeito e uma existência autónoma (isto é, não podem ser controladas pelas pessoas a não ser, no contexto do *ayahuasca*, por um xamã treinado). “Assim, o *ayahuasca* é uma planta da floresta que permite o acesso à verdadeira identidade visual da floresta, como o cinema, um produto estrangeiro, permite acesso visual a países distantes, ao ‘lado de fora’” (47).

Nas narrativas míticas Mbya recolhidas por Léon Cadogan ([1959] 1997), o conhecimento está associado à visão e, aparentemente de um modo secundário, à audição. No início da narrativa ainda não existia sol, só escuridão, e o reflexo da sabedoria divina do primeiro e verdadeiro pai, Ñande Ru Papa Tenonde, era o órgão da visão e da audição que servia para a sua iluminação.

Nuestro Padre último-ultimo primero

para su propio cuerpo creó las

tinieblas primigenias.

Las divinas plantas de los pies,

el pequeño asiento redondo,

en medio de las tinieblas primigenias

los creó, en el curso de su evolución.

El reflejo de la divina sabiduría

(órgano de la vista)

el divino oye-lo-todo

(órgano del oído)

las divinas palmas de la mano con

la vara insignia,

las divinas palmas de las manos

con las ramas floridas (dedos y uñas),

las creó Ñamanduï, en el curso de su evolución,

en medio de las tinieblas primigenias.

(Cadogan 1997 [1959], 14)

Segundo Rattes (2014, 183), “[t]extualmente, a sabedoria divina é ligada a uma noção corpórea que se estende, dobra desdobrando no mundo e, ao assim proceder, o engendra”. Isto é, as trevas e a sabedoria são extensões do corpo do Primeiro Pai, entendido enquanto um múltiplo em que a visão e a audição são um reflexo da sua sabedoria.

Os filmes Mbya-Guarani e a minha experiência etnográfica incluem alguns dados a este respeito, apesar de, na altura, não terem sido um foco da minha pesquisa. A descrição dos sonhos parece ser principalmente visual. O sonho que Cirilo teve com Sepé Tiaraju, descrito no capítulo 6, recorre apenas a imagens. De um modo

semelhante, o sonho que Ariel conta em *Bicicletas de Nhanderu*, em que a ele e Patrícia são servidas sandes com facas, também não menciona qualquer som ou elemento de outros sentidos. Na última estadia em Koenju, Ariel também me contou um sonho que teve imediatamente antes de ser destituído do lugar de cacique que segue o mesmo modelo. Ele estava num rio cheio de pregos e pegava neles enquanto toda a gente na aldeia o observava. Ariel interpretou esta experiência como uma mensagem que ele devia abandonar a política e seguir, como o seu avô, o caminho da espiritualidade (onde também se insere o cinema). Por outro lado, Pissolato, que teve uma experiência etnográfica mais longa, advoga que os sonhos e, em sentido mais lato, o conhecimento também podem ser uma “impressão físico-emocional”:

A noção de conhecimento merece atenção. O verbo “saber” (-kuaa) compreende não apenas uma dimensão da memória da experiência vivida ou do que foi “contado” (-mombe’u) por outras pessoas, mas também impressões que ganham forma emocional e física que podem vir em sonhos ou outras formas de comunicações originadas pelos deuses. Algo que “vem no sonho” pode não se transformar necessariamente em conteúdo interpretado com clareza, mas impressão físico-emocional de um acontecimento por vir. Um mal-estar que deixa a pessoa sem ânimo para conversar, brincar com as crianças que vivem próximas a ela, “pensando longe” - como dizia Nino, em Araponga, num período em que pensava em se mudar para uma aldeia em Santa Catarina - pode ser reconhecido como algo que se está sabendo (intuindo) sobre a atual condição ou eventos prováveis, conhecimento que, por sua vez, pode e deve levar a pessoa em foco a encaminhamentos diversos de sua vida. No caso de fazê-la tomar decisões que resultem em estados renovados de ânimo, que a alegrem, são entendidos como um “bom conhecimento” ou diz-se que “sabe[-se] bem” (-kuaa porã). (Pissolato 2008, 43)

Por outro lado, na produção de *Para Reté* (ver capítulo anterior) e *Tava, Casa de Pedra* (ver próximo capítulo), a audição (das belas palavras, do conselho, dos mitos, dos cantos, etc.) aparece como um vetor primordial. Nesse sentido, é importante relembrar que Pissolato (2007) associa a noção de sabedoria (inerentemente xamânica no contexto Guarani) à audição através de expressões como *endu* (ouvir), *ayvu* (falar) e *mongeta* (aconselhar). É importante ouvir os mais velhos e é importante (estar aberto para) ouvir *Nhanderu*. De qualquer modo, ver e ouvir também surgem combinados, como explicitado num depoimento do velho *xeramõi* (líder espiritual idoso) Adolfo sobre as razões da caminhada espiritual Guarani (*guata porã*), recolhido durante a pesquisa para

o filme *Tava*: “Eu vou contar. Porque os brancos não entendem. (...) Já que estão filmando, vou dizer a verdade. Eu faço essa caminhada. Tento ver alguma coisa, um sinal de Nhanderu. Eu quero ouvir as palavras dele. Eu venho em busca disso (...)” Isto é, talvez a comunicação com *Nhanderu* ocorra por sinestesia, sem ser possível fazer uma distinção tão clara como os modernos desejam. Contudo, uma conversa entre Ariel e o *karai* Solano no início de *Bicicletas de Nhanderu* (2011) transporta esta proposição mais longe:

Ariel: E como falam estes seres? Você somente ouve ou também pode vê-los?

Solano: Os espíritos?

Ariel: Sim!

Solano: Essas coisas... 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 um... Nós somos uma... bicicleta dos deuses. Verdade. Nada mais do que isso.

Esta fala dá origem ao nome do filme – *Bicicletas de Nhanderu* – e possui duas acepções parcialmente justapostas. Em primeiro lugar, porque os Guarani não só idealizam seguir o modo de vida dos deuses, como consideram que a sua vida é em grande parte determinada por estes (Schaden 1974). Mas, mais do que isso, existe uma ligação corpórea e espiritual entre os *Nhanderu* e os Guarani uma vez que os *nhe'ẽ* são uma parte daqueles. Nesta perspectiva, o saber não é necessariamente visual ou auditivo, mas sim corpóreo, como Rettes menciona a propósito das narrativas míticas e Pissolato a partir da sua experiência etnográfica. De certo modo, é um conhecimento sensorial semelhante à dor que sentimos num braço ou um arrepio de espinha ou mesmo a sensação de relembrar uma memória marcante. Apesar de podermos utilizar as expressões “ouvir o corpo” ou “ver uma ferida no corpo” (e, de facto, vemos a ferida), o conhecimento desta experiência transcende (e coloca em causa) o simples recurso a um dos cinco sentidos definidos no Ocidente.

Algumas conversas com Patrícia e Ariel apontam numa direção semelhante. Após a visualização conjunta do filme *Tava*, Patrícia afirmou que, às vezes, ia para as ruínas e tentava perceber o que se tinha passado. Quando lhe perguntei se se estava a referir a estudar livros e documentos, ela respondeu prontamente que não. Que era só estar e sentir. Alguns dias mais tarde, no seguimento da conversa com Patrícia, mas um pouco equivocado, perguntei a Ariel se os Guarani iam às ruínas meditar. Ariel

respondeu que “[n]ão, não meditar, assim... mas ver, tentar sentir algum espírito, alguma coisa, sim. Alguma conexão, mas não... É. Mas não seria meditar, meditar.”¹⁴⁷ Nesta fala realço a palavra sentir, que na nossa língua dá origem ao termo “sentidos”. Contudo, de certo modo contrariando a Grande Divisão cartesiana, sentir pode ser físico ou emocional – “senti uma dor na perna” ou “sinto-me triste”. Nesse sentido, a noção “sentir” é talvez a tradução menos equivocada do modo como os Guarani adquirem o conhecimento de *Nhanderu*.

Em síntese, segundo a tradução de Cadogan das narrativas míticas, a audição e a visão são um reflexo da sabedoria divina, apesar da interpretação de Rettes sublinhar o aspecto corpóreo em sentido lato. O trabalho etnográfico de Pissolato e os filmes *Tava* e *Para Reté* destacam a importância do ouvir a sabedoria. Por outro lado, a comunicação xamânica com os deuses evidencia uma perspectiva mais sinestésica ou, mais uma vez, corpórea. Mais do que ver ou ouvir, saber é sentir. Um sentir, recorrendo à nossa ontologia marcada pela Grande Divisão, físico e emocional. Esta perspectiva relaciona-se com a ideia de uma cinema constituído por afetos (ver capítulo 8) que revela as feridas colonial e ontológica. Contudo, como começamos a compreender, não se trata só de conhecer o trauma, mas também de caminhar para a sua superação. Sentir o cinema é procurar a sublimação.

9.3. A agência xamânica do cinema

Como temos vindo a constatar, para os Mbya, o conhecimento (pelo menos, o divino – se é que existe outro) possui agência para além do diálogo racional da modernidade. Se “o xamanismo é a continuação da guerra por outros meios” (Viveiros de Castro 1986, 630), como é que o xamanismo do cinema intervém na luta política?

Durante a minha pesquisa encontrei algumas vezes a expressão “tocar o coração” do *jurua*. Numa entrevista com um dos elementos do IPHAN sobre o processo de patrimonialização da Tava, ela explicou que “(...) havia um movimento deles, Guarani, de revelar alguns aspetos do seu mundo, que eles diziam: ‘ah, é pra tocar o coração do *jurua*, pra sensibilizar’ (...).”¹⁴⁸ De um modo semelhante, durante a

¹⁴⁷ Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 30 de março de 2016.

¹⁴⁸ Entrevista a Beatriz Muniz Freire, 20 de março de 2015.

apresentação de alguns planos do futuro filme *Para Reté*, no ForumDoc.BH, em 2015, Patrícia afirmou que:

Para os Guarani, o sonho e a palavra são muito importantes. A palavra tem que tocar o coração das pessoas. Gostava de ter esse dom. A minha avó diz que poucas pessoas têm esse dom das palavras que tocam o coração. Quero filmar mais para incluir a questão da palavra na transformação da [minha filha] Gêssica em mulher pela avó.

Num primeiro momento, a expressão “tocar o coração” parece indicar o intuito de comover emocionalmente os *jurua*, uma vez que, desde a Grande Divisão da Modernidade, o cérebro tem sido considerado (não só enquanto metáfora) como o órgão do pensamento racional e o coração das emoções. Contudo, como supramencionado, “coração” é uma tradução da palavra Mbya que designa o interior da caixa da torácica (*py’a*) onde, segundo este povo, se encontra o conhecimento. Nas narrativas sobre a criação do mundo recolhidas por Cadogan (1997 [1959]), no início dos tempos, antes de existir sol, *Nhamandu*, primeiro e verdadeiro pai, vivia iluminado pela luz do seu próprio coração, que continha a sabedoria da sua divindade.¹⁴⁹ De facto, é frequente denominar esta divindade como *Nhamandu de Coração Grande* (Jesus 2015, 96). De um modo paralelo, Assis (2006, 138, itálico no original) também menciona que: “Um verdadeiro sábio/*iñarandu ete i* é aquele que faz circular o conhecimento, tornando-se assim uma pessoa com *py’aguasu, mbaraete*/que tem coração grande.” Como temos vindo a constatar, a sabedoria possui diversas funções, mas, conforme é transversal a vários povos ameríndios, é especialmente importante na cura de doenças, como explicou o *xeramõi* Adolfo quando foi entrevistado por Ariel e Patrícia para o filme *Tava*:

Ele [*Nhanderu*] confia ao Karaí o poder pra que ele cure os doentes. E por isso que não há muitos que fumam e tem a proteção dele. "É por isso que eu ilumino o seu coração, porque você ama e cuida para salvar de todo o mal eu vejo o seu coração cheio de amor, por isso te ilumino porque você faz esse trabalho, você é o peão, mas você deve aprender através de nós, você deve se lembrar de nós". Pensando nisso que eles curam os doentes, os que fumam cachimbo. Eles tiram a doença que tem no

¹⁴⁹ “Nuestro padre Ñamandu, el Primero, antes de haber creado, en el curso de su evolución, su futuro paraíso, El no vió tinieblas: aunque el Sol aún no existiera, El existía iluminado por el reflejo de su propio corazón; hacía que le sirviese de sol la sabiduría contenida dentro de su propia divinidad.” (Cadogan 1997 [1959], 15)

corpo, é isso que os brancos não veem isso, por isso eles não se importam. E tem Karaís que vão pelo mal caminho, bebem, e por isso os próprios Karaís não sabem muito, às vezes. Os que fumam de verdade estão se acabando. Há alguns ainda, mas eles bebem, ficam bêbados, vivem como tatu. E quando eles saram, eles fumam de novo, mas de onde vem essa sabedoria? É o que eu penso.

Regressando à fala de Patrícia no ForumDoc.BH, compreendemos que a sabedoria que “toca o coração” atua através da palavra e que pode ter outras funções significativas, como transformar o corpo da sua filha em mulher. Num outro relato também recolhido por Ariel e Patrícia para o filme *Tava*, o Mbya Avelino Gimenez – Kuaray desenvolve algumas das funções dessa sabedoria (incluindo “tocar o coração” dos brancos) e sublinha a missão determinista conferida por *Nhanderu* aos *nhe'ẽ* que vêm para a terra:

Quando os Nhanderu te enviou aqui na terra, ele te deu o dom de falar, cada um temos um dom que ele nos deu. Pois é ele que te dá o que falar, saber das coisas e pra se defender com a palavra. Tem alguns que sabe o que os outros não sabe, porque Nhanderu mesmo nos fez assim. E tem alguns que vieram só pra viver na nossa cultura que não quer nada dos brancos. Outros não fala muito, só sabem se importa em como deve viver. Por exemplo, se eu vier da morada de Tupã eu só vou saber das coisas que Tupã quer que eu saiba ou saber só coisas da minha vida. Até posso saber de tudo. E tem algumas que sabe das duas coisas. Porque Nhanderu fez assim. Somos o que Nhanderu quer que sejamos. Não adianta só saber falar, o Nhanderu tem fazer com que você fale, pra isso Nhanderu tem que te dar esse dom. Assim que nos fez Nhanderu. *Alguns vieram com esse dom de saber falar para os brancos. Alguns não sabem falar com eles, pra sensibilizar eles. Outros já sabem tocar o coração deles.* Todos nós sabemos falar através de Nhanderu. Todos nós sabemos, através de Tupã, mas se você não vai à Opy mas se lembra dele, eles ainda vão te ajudar a falar com os brancos, mesmo que você não vá à Opy. E tem alguns que só pensam em pedir forças pra Nhanderu para ajudar seus filhos, ficam só fazendo isso. Os Nhanderu é que nos fazem assim. Assim que é. Esse dom que temos, de pensar, de falar, de saber das coisas, foi Nhanderu que nos deu, tudo isso é através dele.

Esta perspectiva pode ser relacionada com a ideia de compaixão/piedade que é transversal ao mundo ameríndio. Como Taylor e Viveiros de Castro explicam:

L'incorporation d'autrui constitue, certes la toile de fond du monde des animés, la tendance gouvernant par défaut de leurs relations. Cependant, le «désir de l'autre»

peut s'affirmer dans toute une gamme de relations affectives, jusqu'à verser dans le contraire de la prédation, à savoir la pitié. Celle-ci est une suspension de l'animosité cannibale qui fait d'autrui une viande consommable. La compassion – un affect très souvent évoqué, sous des noms variables, dans le discours amoureux ou dans les énoncés adressés à des esprits – traduit la perception, parfois involontaire, d'une identité possible entre le sujet et autrui. La pitié implique donc aussi une transformation dans l'appréhension de la forme du corps d'autrui: au lieu de voir son gibier avec un corps d'animal, le chasseur ou le guerrier saisi de compassion prendra subitement conscience d'avoir affaire à un corps humain (Taylor e Viveiros de Castro 2006, 174).

No contexto Mbya, Pierri (2013) advoga que a compaixão ou a piedade com os animais é considerada perigosa porque pode levar à sua transformação nestes (*jepota*), um processo que afeta principalmente os sujeitos distraídos ou em situação de liminaridade. Inversamente, a meditação, o bom viver e outras práticas Guarani possuem como objetivo apelar à piedade dos deuses de modo a que estes não se esqueçam deles e os transformem em *Nhanderu Mirim*, seres imperecíveis que moram na Terra sem Males. Em síntese, o eixo horizontal (com os espíritos-donos) é dominado pela predação e pela vingança, enquanto o eixo vertical (relação com os deuses) é regido pela piedade.¹⁵⁰ Trata-se, portanto, de uma transformação estrutural da lógica ameríndia de predação (Viveiros de Castro 2002a) em pregação.

Nesse sentido, podemos compreender o “tocar o coração” do *jurua* não como um pedido de compaixão, mas, pelo contrário, como um ato de compaixão dos Mbya para com os brancos. Os Guarani vivem num corpo perecível e numa terra imperfeita, mas ao menos possuem uma ascendência divina e o acesso, mesmo que parcial, ao conhecimento das moradas celestes. Pelo contrário, para muitos Mbya, os *jurua* não possuem essa consanguinidade com os deuses e nem sequer conhecem *Nhanderu* (quanto muito, como veremos no próximo capítulo, conhecem um dos deuses, Jesus). Assim, podemos considerar que os Guarani assumem com os *jurua* o sentimento de piedade que *Nhanderu* expressa por eles. Isto é, se a compaixão das divindades com os Mbya lhe permite tornarem-se seres imperecíveis, a piedade dos Guarani com os *jurua*

¹⁵⁰ A argumentação de Pierri é também uma crítica ao artigo “Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (século XVI-XX)”, de Carlos Fausto (2005), que defende que entre este povo ocorreu uma “desguarificação”, isto é, uma perda da lógica ameríndia da predação devido à influência missioneira.

poderá transformar estes naqueles, ou, numa proposição mais próxima do perspectivismo ameríndio, permitir-lhes incorporar o ponto de vista dos Mbya. Em suma, “tocar o coração” dos *jurua* é um ato de piedade dos Mbya com aqueles no sentido de transformar o seu conhecimento e, necessariamente, o seu corpo entendido enquanto feixe de afetos.

Porém, este processo é perigoso. Se, como os relatos recolhidos por Pierri mencionam, o ato de piedade com animais pode transformar o Mbya num animal, o processo de “tocar o coração do *jurua*” pode transformar o Guarani num branco. Além disso, a convivialidade e a comensalidade são os principais vetores constitutivos das relações sociais produtivas e as pessoas tendem a preocupar-se em viver bem e em criar boas ou belas pessoas. Em oposição a este ideal, o trabalho político implica interagir com não indígenas com os quais não existe qualquer grau de afinidade, passar tempo nas cidades, longe das matas, preocupar-se, agitar-se e enraivecer-se. Este trabalho afasta os Mbya do caminho traçado por *Nhanderu* e é um fardo pessoal pesado de que muitas lideranças se queixam. Se, por um lado, Ariel, Patrícia e outros realizadores Mbya com que convivi são extremamente curiosos e gostam de viajar, conhecer outras pessoas, experimentar sushi, etc., por outro, as queixas sobre a vida e o ar das cidades de São Paulo e Olinda foram frequentes. Lembro-me também de uma viagem de carro com o Leo Ortega a São Miguel. O seu corpo estava tenso e fechado durante a maior parte do tempo. Porém, durante o percurso de regresso, o corpo começou a relaxar e a comunicar mais. Quando finalmente chegou na área da sua família extensa na aldeia exclamou alegre: “Como é bom voltar à aldeia!” Nesse sentido, o cinema possui uma capacidade profilática interessante. Os filmes corporalizam o modo de vida Mbya, viajam pelo mundo e, esperemos, encantam (Gell 1998) ou tocam o coração do mundo ocidental, mas não requerem uma interação constante entre os Guarani e os *jurua*.

Contudo, como temos visto ao longo desta tese, é importante sublinhar que nem todo o conhecimento Mbya deve ser transmitido aos *jurua*, o que origina tensões e discussões dentro das comunidades. Esta preocupação existe a dois níveis. Em primeiro lugar, um dos fatores de resistência dos Guarani a mais de 500 anos de violência colonial foi a sua invisibilidade cultural, que levou a que muitos os classificassem como “aculturados”. Esta invisibilidade permitiu evitar alguns confrontos mais diretos enquanto os Mbya continuavam a lutar pelo mais importante nas suas vidas: a sublimação da vida nesta terra imperfeita. Mais recentemente, a mudança do contexto

político no Brasil transformou a visibilidade ou objetivação cultural num instrumento político relevante na luta por direitos indígenas. Assim, a comunicação de alguns aspectos da sua cultura tornou-se uma arma relevante na luta pelos seus direitos territoriais. E estes direitos também são importantes para a sublimação da vida nesta terra imperfeita.

Por outro lado, existem determinados elementos xamânicos, como os cantos sagrados recebidos de *Nhanderu*, que os Mbya consideram perigoso registrar e divulgar para os *jurua*. Estas fronteiras são contudo fluidas, constantemente em negociação e mudam de aldeia para aldeia ou mesmo de Mbya para Mbya. Por exemplo, como anteriormente mencionado, no Rio Grande do Sul e na Argentina é proibido filmar dentro da casa de reza (*opy*) enquanto em São Paulo e Rio de Janeiro é permitido desde que não se filmem os cantos sagrados. A este nível, há alguns Mbya e *karai* que são mais zelosos com a circulação do conhecimento e outros que possuem uma perspectiva que poderíamos denominar de multicultural. Por exemplo, Ariel é muito mais aberto ao mundo não Guarani e até tem o desejo de constituir uma aldeia multicultural em que todos os seus amigos *jurua* o possam visitar e talvez viver. Mas mesmo no caso do Ariel, ele diz que o seu avô recomenda que nem tudo seja explicado aos não indígenas.

De qualquer modo, por vezes *Nhanderu* impõe-se. Durante uma filmagem que acompanhei, Patrícia registou um canto que a mãe entoava durante o café da manhã. No final, ela disse que aquele canto era só para eles e não para os *jurua*. Quando reviram as filmagens descobriram que a câmara só tinha começado a gravar no final do cântico. Contudo, o aparelho de som autónomo tinha gravado aquele e, durante a fase de tradução, Patrícia e a não indígena Ana Carvalho do VNA decidiram mesmo assim tentar traduzi-lo. Porém, durante o processo, o disco rígido deixou de funcionar e só ficaram com a cópia de segurança. Perante estes acontecimentos, a Patrícia e o VNA consideraram que era melhor não tentar traduzir aquele canto que, como a Dona Elza tinha explicado, não era para os *jurua*.

Como temos vindo a constatar, o xamanismo não é apenas a “continuação da guerra por outros meios” (Viveiros de Castro 1986, 630). Uma das suas principais funções é a cura e a promoção do bem-viver da comunidade. No caso Guarani, a cura inclui a sublimação do corpo perecível nesta terra imperfeita, isto é, a caminhada espiritual de transformação em *Nhanderu Mirim* na Yvy Mara ãy (Terra sem Males). Nesse sentido, o cinema também é xamânico porque fomenta o bem-estar da

comunidade no sentido de, como Ariel define em conversa com Ernesto, procurar um “plano sem plano”:

Ariel: O trabalho com o vídeo vai se aprofundando. Eu estou sabendo que isso vai ser muito importante pro meu povo. Hoje eu me assustei quando eu vi as crianças ali, brincando. “Caramba, quantas crianças!” Tudo é pra eles. Não é pra mim. Cada vez mais a gente vai descobrindo coisas, e a importância delas.

Ernesto [Carvalho]: Quando você fala “Não é pra mim”, você está traduzindo aquela expressão Guarani que as pessoas falam quando vocês vão agradecer de modo especial alguma coisa, não é?

Ariel: Isso. Korupi Guara ã ko (não é pra mim), Haeveté (obrigado) “Korupi Guaraiko”. É isso. Esse trabalho Kovaeté Mbya Po Korupi Guaraiko. Não é pra mim, não é para esse plano.

Ernesto: Você acha então que o trabalho com vídeo não é pra esse plano?

Ariel: *Porque existe outro plano. Existe um plano que não tem nome. Nem plano geral, nem plano fechado. É um plano sem plano. (Apud Carvalho et al. 2011, 154, itálico meu)*

Em síntese, como vários estudos indicam, a utilização do cinema pelos povos indígenas possui um objetivo político de comunicar o seu modo de vida e corrigir preconceitos. Contudo, para certos povos, a categoria política não é independente de outros aspetos culturais que poderíamos tentar traduzir como espirituais. Porventura, para nenhum povo, inclusive nós no ocidente. Para que aquela comunicação ocorra é necessário que tenha lugar uma descolonização do pensamento do lado da recepção. Porque outros modos de viver significam outros modos de sentir, construir conhecimento e fazer cinema.

10. *Tava, A Casa de Pedra: uma cosmopolítica de equívocos controlados*

No capítulo 4, defendi que o património institucional é uma história local (europeia) que, devido às ambições universalistas da modernidade, se expandiu conceptualmente através de fricções com outras geografias assentes em ontologias diferentes (Harrison 2013). Nos capítulos seguintes, demonstrei como os remanescentes da missão de São Miguel foram constituídos enquanto património por diferentes atores populares e institucionais. Ao analisar o filme *Mbya-Guarani Mokoï Tekoá Petei Jeguatá, Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008), advoguei que, para os realizadores, as ruínas eram principalmente um palco da violência colonial no passado e no presente e que era necessário reequacionar a categoria de património segundo o posto de vista deste povo. Nesse sentido, examinei a filmografia Mbya enquanto processo de patrimonialização, isto é, de curadoria através da identificação, documentação, seleção, conservação e comunicação de traços culturais, e defendi que, para este povo, o património, além de propósitos políticos (afirmação identitária), também possui objetivos cosmopolíticos a três níveis interdependentes: 1) construção de corpos alegres, bons e belos; 2) potencialização da comunidade Guarani; 3) manutenção/reconstrução constante do cosmo através de práticas e de circulação de conhecimentos que interligam humanos e extra-humanos.

Neste capítulo, analiso como as ruínas de São Miguel foram *assembladas* por indígenas e não indígenas enquanto património Guarani no filme *Tava, A Casa de Pedra* (2012), dos Mbya Ariel Kuruay Ortega e Patrícia Ferreira e dos elementos do VNA Vincent Carelli e Ernesto Ignácio de Carvalho, e no dossiê de candidatura a Património Cultural Imaterial do IPHAN. Como veremos, estes processos produziram e revelaram fricções entre as categorias ocidental e nativa de património a dois níveis: 1) colocando em causa a distinção entre História e memória; 2) mais uma vez, equacionando que os objetivos do património, além de políticos (afirmação identitária) e económicos, também podem ser cosmopolíticos. Argumento que o IPHAN preferiu desconsiderar estes atritos, subordinando a ontologia Mbya à categoria ocidental de património, e questiono como seria possível imaginar as ruínas de São Miguel enquanto arena de uma cosmopolítica de equívocos controlados (Viveiros de Castro 2004b) no sentido da construção de um mundo comum (Latour 2004).

10.1. Entrar num outro mundo (filmico)

Tava, A Casa de Pedra começa com um funeral no Salto do Jacuí (RS). Num fundo negro, ouvem-se passos de pessoas. Um *fade in* revela seis Guarani que transportam um caixão por uma estrada de terra rodeada de mata. A seu lado, caminha o cacique Cirilo e atrás outros Mbya. O operador de câmara acompanha a procissão caminhando de costas e, por isso, de vez em quando, a imagem oscila. Progressivamente, começa-se a ouvir o som do violão (*mbaraka*) que se encontra no centro do enquadramento, atrás do esquife, e o filme vai introduzindo alguns personagens que se deslocaram ao funeral e que irão reaparecer mais tarde: Dionísio Duarte Ortega, avô de Ariel; Santa, avó da Patrícia. Cânticos entoados apenas por mulheres emergem e *Tava* corta para um contraplano do primeiro quadro, que também é um ponto de vista da procissão e do caixão. Estes abandonam o caminho e embrenham-se na mata onde o ataúde é colocado numa cova funda, revelando a tampa com um cristo crucificado em dourado. A avó da Patrícia, a fumar *petyngua* (cachimbo), aproxima-se do Senhor Duarte, coloca-lhe a mão em cima da cabeça e fala: “Essa é a música que o nosso Pai Nhanderú está nos dando para que tenhamos força! (...) Força, pessoal! Sejamos fortes! Com a ajuda dos nossos rezadores Karaís, resistiremos! Por isso viemos agradecer!” No final da enunciação, uma mulher Guarani relativamente nova exala fumo do *petyngua* para cima do caixão, movimento repetido por outras ao longo da sequência. O Senhor Duarte deposita alguns grãos de terra na cova e fala:

Bom... Sei que é difícil, mas que sua alma siga em paz e nos deixe na paz também. Nhanderú, nossos Primeiro Deus, foi você que quis assim. Estamos falando com Nhanderú para que os que ficam não morram de tristeza por você. Muito obrigado, Primeiro Deus Criador. O fumo e a fumaça sagrada não foram suficientes para te salvar. Com isso, infelizmente, você chegou a falecer. Sua alma é pura, só seu corpo é imperfeito.

A irmã da falecida acrescenta:

Oh, Deus, a minha irmã está partindo... Mesmo assim, quero ter forças pra continuar aqui com meus netos. Nos deem forças pra continuar mesmo depois disso tudo. No seu coração, você já dava sinais de que queria partir. Você chegou a se mostrar dessa forma para os mais novos. Mesmo com a sua morte, nós que ficamos aqui teremos força. Deus Criador e Deus do Sol, ela está partindo desta terra...

Fade para negro.

A inclusão do funeral no filme foi considerada polêmica por diversos atores. A direção do IPHAN-RS demonstrou estranheza por a obra se afastar do padrão dos filmes de registo que costumam focar-se exclusivamente no bem cultural e que recorrem a uma linguagem explicativa que revela pouca dissonância. Como Beatriz Muniz Freire expõe:

Ele não ficou dentro daquele modelito que é... O filme de registo, ele tem um modelito, né? Mas é muito difícil você contratar alguém que faz bem as coisas, que já trabalha com índios, e dizer: “Olha, tem que ser nesse modelito.” Muito complicado. Ele já fez vários, né?¹⁵¹ (...) Eu acho ele [filme *Tava*] muito rico. Acho que ele consegue acessar os idosos, que seria muito difícil, né? (...) Ele [Vincent] não trabalha assim. E é assim: quando a gente passou pela primeira vez, a nossa então Superintendente – que é arquiteta, Ana Meira, que é uma arquiteta que fez doutorado em História, ela é mais aberta... (...) Então, mas ela ficou meio chocada. Ela ficou mal impressionada, porque ela disse assim... Porque existe muito essa... Para muitas pessoas que trabalham com património, essa visão de que o património é sempre uma coisa bonita. E feliz, né? E ela olhou e ficou assim: “Como assim? O filme começa com um enterro!” Ela ficou muito chocada com isso. “- É deprimente!” “- Não, não é deprimente.” Depois eu perguntei para o Vincent: “- Vincent, porque é que começou com o enterro?” “- Não, não. Eu achei que era importante. A gente conversou isso, a gente discutiu isso, né? Durante a feitura do filme, mas a gente... Eu insisti muito que era muito importante para colocar a pessoa que está vendo dentro desse mundo espiritual Guarani. E foi a forma como... Que eu encontrei, assim.” Porque o que vem depois a isso, né? Essa discussão dos conceitos cosmológicos. (...) Então ele achou que isso já punha a pessoa dentro desse mundo. (Entrevista a Beatriz Muniz Freire, 26 de fevereiro de 2016)

A montadora do filme, Tita (Tatiana Soares de Almeida), argumenta que aquela opção teve origem numa relação afetiva com as imagens que não foi inicialmente racionalizada. De qualquer modo, ela também defende que a sequência é um dispositivo cinematográfico utilizado para entrar numa diferente lógica cosmológica em que os diferentes vetores humanos e extra-humanos se encontram interligados:

¹⁵¹ Ver capítulo 4.

Deixa eu te dizer que eu acho que eu não daria nenhuma explicação formal ou racional para isso. Foi uma coisa que quando o Vincent e eu assistimos, a gente ficou achando... que eu acho que é uma coisa da qual sofrem um pouco os filmes de Guarani. Como tem essa lógica cosmogónica assim que tudo é tudo, tudo está interligado, às vezes para o nosso olhar de branco as coisas não parecem ter uma conexão tão evidente assim. Um encadeamento tão evidente assim das coisas. Mas eu sinto muito aquele enterro como trazer um pouco da relação daquele povo com a espiritualidade, com a vida e a morte, e isso faria também parte da relação com os deuses. Mas eu acho engraçado porque eu acho que todo o mundo sente isso, né? (Entrevista a Tatiana Soares de Almeida, 8 de outubro de 2015)

Por outro lado, Vincent já está habituado a que os seus filmes sejam simultaneamente admirados e incompreendidos pelo IPHAN e defende-os afincadamente.

É, mas nunca abri mão. O *Tava*, por exemplo, eles [IPHAN-RS] estranharam a cena de abertura. “Porra, que é que precisava...” (...) Que é o enterro. (...) Falei, “porra, eu achei que tinha que pôr!” (...) “Pô, o autor sou eu!” É, porque eu achei que todo o mundo tinha uma expectativa de uma visão cartesiana da história... E cronológica, sabe? Tipo assim e pra expor a versão dos índios pra um público completamente desavisado, é tipo “ah, esses índios são malucos! São cheios de credence”, enfim! Pode parecer algo delirante... *E eu queria botar esse diapasão no filme: “Ó, são gente que conversa com deus! Diretamente, porra!” E é nesse universo que a gente transita e é nesse universo que se dá a narrativa, onde a história se confunde com o mito.* (Entrevista a Vincent Carelli, 16 de março de 2015)

O comentário de Vincent sublinha a importância da sequência do enterro como forma de introduzir um modo diferente de pensar a História. De facto, quando se fala na grande divisão da modernidade, nomeiam-se as cisões conceptuais estabelecidas entre natureza/cultura, mente/corpo, etc. Contudo, talvez seja importante lembrar a separação entre História e memória (*cf.* Le Goff, 1982 [1977]) e História e mito. Para os modernos, a História é apresentada como científica e objetiva, ou, pelo menos, factual, enquanto a memória é considerado uma construção cultural em que a distinção entre evidência e invenção não é essencial. Curiosamente, esta divisão enforma outra cisão anteriormente analisada: a diferenciação entre património material e imaterial. Assim, a História é representada metonimicamente pelos monumentos tangíveis, aparentemente

concretos, e, portanto, mais próximos da factualidade, apesar da sua natureza polissêmica. A memória é associada aos significados atribuídos a elementos materiais ou inefáveis, como rituais, músicas, etc.

Esta questão é central na patrimonialização da *tava*. Como vimos no capítulo 6, os Guarani só começaram a envolver-se no processo quando, talvez equivocadamente, compreenderam que aquele instrumento poderia comprovar a ocupação histórica das terras por este povo e, assim, pressionar o Estado a demarcar o seu território indígena como exige a Constituição. Em oposição a estas reivindicações, os funcionários do IPHAN (mas não a equipa de antropólogos contratados) defenderam que o papel do Instituto só está relacionado com a identificação e preservação da memória, isto é, com os significados simbólicos dos bens culturais do Estado-nação, e que a FUNAI é o único órgão responsável pelos processos administrativos de demarcação de terras indígenas. Nesse sentido, a autonomização da memória, incluindo a nível da orgânica do Estado, é um modo de pacificar a História (na qualidade de poder/conhecimento [Foucault 2015 (1977)]) e de, como temos vindo a analisar, utilizar o património enquanto instrumento de domesticação de fricções políticas. Mais uma vez, é importante sublinhar que não se trata aqui de ignorar o poder do simbólico, mas antes frisar que, frequentemente, esta é a única política acessível aos subalternos. O Estado, os não indígenas, o Ocidente dispõem do poder/conhecimento da História e o Resto, os subalternos e os indígenas, possuem o folclore, a memória, a estética da cultura. Esta tensão é ilustrada pela fala de Beatriz Muniz Freire referente à reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural (ver também capítulo 6) que tem como competência validar ou não as propostas de patrimonialização do IPHAN:

A gente foi competente para convencê-los [aos membros do Conselho Consultivo]. E é assim: os Guarani estavam lá e eles falaram também. E no fim é assim... Bom, também tinha dois antropólogos no Conselho Consultivo: um, que foi o Roque – quase botou tudo a perder! O Roque começou a dizer... O Roque Laraia pôs-se assim: “Olhe que eu acho essa história desses sítios missionários... É que nem o monumento ao Holocausto indígena!” Eu já estava assim: “Ai meu Deus! Agora eles vão polemizar.” Mas não. E a professora Lúcia Van Velthem (...) Que fez uma fala também que “é isso mesmo...” e tal. No final, os ânimos quase se exaltaram. Quem deu o fecho de ouro foi o professor Ulpiano Bezerra de Meneses, historiador. Que no meio, os dois lá se digladiando, o historiador e o professor Roque

Laraia e o Ulpiano disse: “*Pessoal, ninguém aqui está se propondo a reescrever História. História não se reescreve, ela já foi vivida. A gente está falando de memória, isso aqui é um espaço de memória. Isso aqui é para lembrar, né?*” E bom, ele deu o fecho de ouro e aí foi aprovado unanimemente, entende? (Entrevista a Beatriz Muniz Freire, 26 de fevereiro de 2016)

No contexto do estudo dos povos indígenas, a memória é frequentemente associado à categoria de mito. No senso comum, este termo, ainda mais que memória, é compreendido como uma fabricação cultural sem relação com a realidade ou enquanto, como Vincent menciona, “crendices”. Contudo, para os povos ameríndios (e, talvez não só, incluindo os modernos que nunca o foram), as categorias História e mito não são facilmente dissociáveis e certos autores (por exemplo, Gow 2001) defendem que os mitos devem ser compreendidos como a história destes povos, apesar de se basearem em outras ontologias, cosmologias e gnosiologias. Tendo em conta estas tensões, a categoria etnohistória surgiu para designar a história dos povos não ocidentais, especialmente do continente americano. Nesse sentido, desde o início da colonização que existem diversas tentativas de estudar os registos escritos e outras fontes, especialmente no México e cordilheira andina. Até recentemente, estas abordagens foram reduzidas no contexto ameríndio por se tratar de povos ágrafos, estabelecendo mais uma categorização colonial através da ausência: coletivos “sem religião”, “sem moral”, “sem Estado”, “sem escrita” e “sem história”.

Ao analisar esta questão, Lévi-Strauss (1975 [1962]) propôs uma divisão entre sociedades quentes e frias, que originou uma discussão longa e frequentemente equivocada. Segundo o autor, as primeiras vivem a história como uma sequência de eventos cumulativos enquanto as segundas absorvem os eventos na estrutura através de mitos, rituais, etc. Em 1984, decorreu um seminário sobre este tema que deu origem ao livro com contribuição de vários autores *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past* (Hill 1988). Esta coleção de pesquisas surgiu para criticar “o mito das sociedades ‘frias’” e analisar a relação entre estrutura e agência no sentido de compreender os processos de construção, reprodução e transformação da consciência histórica. Apesar de afirmarem aquele objetivo, os capítulos revelam vários exemplos de eventos de “contacto” entre indígenas e não indígenas que são absorvidos em narrativas e rituais. Como Jonathan D. Hill (1988, 10) admite na introdução:

Expressions of mythic-historical consciousness are a key to understanding indigenous South American modes of interpreting history, since they are not “layered onto” indigenous genres of expressing historical and mythic consciousness from above as a completely new set of genres. Instead, formulations of historical process unfold through mythic consciousness as transformations of indigenous genres of narrative and non-narrative activity. These transformations may be based on metaphor or on the other master tropes, including metonymy, synecdoche, and irony (...)

Carlos Fausto e Michael Heckenberger (2007, 10) advogam que os trabalhos apresentados naquele volume não contradizem a proposta de Lévi-Strauss porque este não defendeu uma estrutura fixa e estável, mas, pelo contrário, transformativa. Isto é, a estrutura, ou recorrendo a uma terminologia mais recente, a cosmologia e ontologia dos povos ameríndios é não só a base para compreender o mundo, mas também o instrumento da sua transformação. É nesse sentido que Marshall Sahlins (1997, 126, itálico no original) defende que “(...) *a continuidade das culturas indígenas consiste nos modos específicos pelos quais elas se transformam*”.

Concomitantemente, alguns historiadores começaram a realizar pesquisas sobre a história colonial da América Latina em que reconheceram a agencialidade dos povos indígenas, ainda que determinada pela desigualdade de poder, colocando assim em causa a imagem daqueles enquanto atores passivos da colonização (Farriss 1984).¹⁵² No Brasil, é de destacar o trabalho seminal de John Manuel Monteiro (1994), que estabeleceu uma espécie de escola com colegas e alunos.¹⁵³ Nesse sentido, *Rethinking History and Myth* também foi um marco importante para compreender o movimento político indígena contemporâneo, uma vez que sublinha que, além da consciência mítica, os povos ameríndios também possuem uma consciência histórica. Jonathan D. Hill (1988, 6) define estes dois vetores do seguinte modo:

Although not phenomenally separable, myth and history can be analytically distinguished as modes of social consciousness according to the different weightings each gives to the relations between structure and agency. Mythic

¹⁵² Nas introduções do capítulo 5 e 6 foram mencionados trabalhos que recorreram a esta perspetiva para estudar as Missões Jesuítico-Guarani (Gasson 2003; Baptista 2015a, b e c).

¹⁵³ Ver, por exemplo, o número especial da revista *História Social* dedicado a John Monteiro no ano do seu falecimento <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/issue/view/104/showToc>, consultado a 21 de junho de 2018.

consciousness gives priority to structure and overriding, transformational principles that can crosscut, contradict and even negate the set of relations established through social classifications (...) Historical consciousness gives greater weighting to agency and social action in the present which is informed by knowledge of past times that are qualitatively the same as the present.

Contudo, como o próprio Hill admite e estudos mais recentes comprovam, não é possível estabelecer uma dicotomia simples entre consciência mítica e consciência histórica. No sentido de ultrapassar esta oposição entre história e estrutura ou mudança e estabilidade, Marshall Sahlins propôs em *Islands of History* (1985) uma “fenomenologia da vida simbólica”. No livro, o autor analisa o evento da chegada do capitão Cook ao Havai e como este foi interpretado pelos nativos enquanto regresso de um deus mitológico. Recorrendo a este exemplo, Sahlins (1985, vii) advoga que a história é moldada pela estrutura, mas o evento também altera aquela: “History is culturally ordered, differently so in different societies, according to meaningful schemes of things. The converse is also true: cultural schemes are historically ordered, since to a greater or lesser extent the meanings are revalued as they are practically enacted.” Assim, segundo o autor, compreendemos os acontecimentos no mundo através dos nossos *a priori* (a estrutura) e aqueles, por sua vez, influenciam este. Consequentemente, numa perspetiva fenomenológica, a vida é uma constante mudança através de *mimesis* e alteridade (Taussig 1993) e não faz sentido opor estabilidade e mudança. Em suma, não há estrutura sem história e não há história fora da interpretação da estrutura. Nesse sentido, História e mito são diferentes modos de interpretar eventos segundo diferentes ontologias, cosmologias e modos de conhecer o mundo e a História na aceção ocidental também assenta numa estrutura ou metafísica específica que permite a sua construção, reprodução e transformação.

No contexto ameríndio, esta perspetiva foi marcada pela publicação do livro *Pacificando o Branco – Cosmologias do Contato no Norte-Amazônico* (2000), editado por Bruce Albert e Alcida Rita Ramos, um trabalho sobre “o fenómeno da ‘canibalização’ do encontro colonial” em que o não indígena se torna objeto de uma antropologia simétrica. Como diversos capítulos do livro tornam evidente, para os povos das terras baixas, compreender e absorver o Outro não é só um processo de historização, mas também faz parte de uma lógica ameríndia mais vasta de assimilação das forças perigosas do cosmo e transformação destas em elementos positivos de

produção e reprodução de corpos e comunidade. Os eventos ou a história com letra minúscula são, portanto, forças perigosas, mas necessárias para a reprodução do coletivo. Como Manuela Carneiro da Cunha (2000, 7) explica na introdução:

“Pacificar os brancos” significa várias coisas: situá-los, aos brancos e aos seus objetos, numa visão de mundo, esvaziá-los de sua agressividade, de sua malignidade, de sua letalidade, domesticá-los, em suma; mas também entrar em novas relações com eles e reproduzir-se como sociedade, desta vez não contra, e sim através deles, recrutá-los em suma para sua própria continuidade. Todos esses aspetos – a cosmologia, a história e a política –, contrariamente ao que se usa fazer, são tratados aqui de forma integrada.

A esta questão acresce que o cinema é um criador de mundos, isto é, de mitos, do mesmo modo que Lévi-Strauss advogou que as *Mitológicas* são um mito da mitologia. Tal como os mitos na aceção do antropólogo francês, os filmes também refletem sobre a sociedade onde têm origem, se pensam entre si e, de certa maneira, não pertencem exclusivamente a nenhum autor porque o seu movimento natural é a circulação por diferentes olhares e receções. O VNA possui vários documentários sobre a história destes coletivos, especialmente na aceção ocidental daquele termo, devido à relevância deste vetor na demarcação de terras e na construção do movimento indígena.¹⁵⁴ Como mencionado no capítulo 2, cada DVD da série “Cineastas Indígenas”¹⁵⁵ do VNA inclui uma obra que, de diferentes modos, reflete sobre a história daquele povo, normalmente recorrendo a imagens de arquivo, num processo de repatriação e reconstrução visual. Nesse sentido, os indígenas contam a história segundo a sua perspectiva, interesses e modos de enunciação (particularmente, oralidade e performance). Apesar de os documentários se centrarem no que Jonathan D. Hill denominou de “consciência histórica”, o processo de produção revela outras evidências e modos de a construir. Por exemplo, o filme *Já Me Transformei em Imagem* (2008), do realizador Huni Kuin Zezinho Yube, recorre à classificação desenvolvida pelos

¹⁵⁴ Apesar do empenho de Vincent, é importante sublinhar que, a este nível, *Pirinop, Meu Primeiro Contato* (2007) é um dos filmes mais interessantes produzidos pelo VNA. A obra foi realizada por Mari Corrêa e Kumaré Ikpeng, com a participação de Kumaré e Natuyu Txicão. Desde a saída daquela da ONG, o filme já não faz parte do seu catálogo.

¹⁵⁵ Kuikuro, Huni Kuin, Panará, Xavante, Ashaninka (filme histórico em fase de conclusão), Kisêdjê, Mbya-Guarani. *Desterro Guarani* (2011) corresponde ao filme histórico do DVD “Cineastas Indígenas: Mbya-Guarani” e recorre a filmagens produzidas durante a pesquisa de *Tava*. Ao contrário das outras obras deste povo, mas de um modo semelhante a outros filmes históricos do VNA, *Desterro* recorre à voz *off* de Ariel para refletir sobre a história dos Guarani.

professores e intelectuais indígenas do Acre na década de 1990 (incluindo o pai do realizador) que dividem a história (compreendida como período após o tempo dos mitos que constituíram o mundo atual) em cinco etapas: tempo das malocas; tempo das correrias; tempo do cativo; tempo dos direitos; tempo da história presente. Já em *Priara Jõ, Depois do Ovo, a Guerra* (2008), de Komoi Panará, do povo Panará, a história de guerra deste coletivo com os Kayapó é contada através das brincadeiras de crianças. Por outro lado, os filmes sobre mitos indígenas¹⁵⁶ são reduzidos e constituem uma categoria à parte. Nesse sentido, *Tava* é uma obra diferente dentro da produção do VNA porque nela, como menciona Vincent, “a história se confunde com o mito”.

É ainda de equacionar que o cinema parece ser um meio mais apropriado do que a escrita para transmitir as qualidades estéticas e sensíveis do mito. Estas características não são meros atributos estilísticos, mas segundo Lévi-Strauss são essenciais ao pensamento mítico: “Os problemas apresentados pela mitologia parecem indissociáveis das formas estéticas que os objetivam” (*apud* Lévi-Strauss, Eribon 1988, 176). Como iremos ver, o filme *Tava* corporaliza esta *poiesis* no sentido de, tal como a sequência inicial do funeral, nos transportar para uma outra metafísica que requer uma gnosiologia diferente. Também como já foi referido, o filme não pretende chegar a uma conclusão definitiva e opta antes pelo desacelerar do tempo e da narração com o intuito de desafiar o espectador a, se assim o entender e se sentir preparado, encontrar a sua verdade. Nesse sentido, é importante não esquecer que o mito é inerentemente múltiplo e em devir (Sztutman 2005). Não faz sentido congelá-lo numa forma canónica. Se tal é difícil evitar num registo escrito ou audiovisual, *Tava* esforça-se por lutar contra essa tentação ao espalhar na duração do filme um conjunto vasto e diverso de perspetivas sem salientar qualquer uma delas ou tentar procurar estabelecer uma relação lógica. Cada encontro é um mito. Cada mito é um devir. Cada encontro é um devir.

10.2. Imagem, morte e memória

Antes de prosseguir com a análise do filme *Tava*, é importante debruçarmo-nos sobre os conflitos que a inclusão do funeral originou entre os Guarani. Durante o

¹⁵⁶ Por exemplo, *Nguné Eliü, O Dia em que a Lua Menstruou* (2004) e *Imbé Gikegü, Cheiro de Pequi* (2006), ambos de Takumã Kuikuro e Marina Kukuro. A filmografia inclui hiperligações para visionar estes filmes *online*.

visionamento conjunto do filme, Ariel disse que gostava muito deste início. Quando lhe perguntei porquê, ele comentou: “Não sei, é que o filme trata muito... Ao mesmo tempo que não é tão visível, fala muito da morte. Uma das tragédias, afinal.”¹⁵⁷ Num outro visionamento, Patrícia comentou que aquela sequência a fazia recuar no tempo e questionar como as cerimónias fúnebres Guarani deviam ter sido diferentes antes da chegada dos Jesuítas. Por outro lado, segundo depoimentos recolhidos, o cacique José Cirilo, que viu o filme pela primeira vez durante uma projeção na Universidade Federal de Rio Grande do Sul (URGS) em que tinha sido convidado para o comentar, ficou consternado com a inclusão daquelas imagens. Como ele me explicou:

Não existe. Para dentro. Não tem espaço para mostrar. Dentro da cultura, dentro da espiritualidade. (...) Como se... você não respeita até a morte, digamos assim. Claro que, que muitas vezes nós fizemos boa vontade... Queremos mostrar para o branco. Para ser respeito, nunca vai ser respeitado. Por isso que hoje faz 500 anos que nós estamos perdendo o nosso território e agora tem que mostrar toda a morte? Como fala da demarcação de terra, a mesma coisa. Para ser demarcada, alguém tem que morrer primeiro para ter um osso das pessoas para comprovar... Então, isso é absurdo. Então, tudo, toda a gente, tudo o que a gente fez... É por isso que não... Eu não participo muito nessa conversa, assim, porque eu tinha opinião diferente. (Entrevista em português a José Cirilo Morinico, 7 de abril de 2016)

Num primeiro momento, a crítica de Cirilo reflete o já discutido no capítulo 7: segundo ele, o cinema deve ser utilizado para construir uma imagem positiva para o exterior da vida Mbya e, portanto, certos aspetos, como as festas brancas e a morte, não devem ser incluídos. Além disso, aquele cacique defende que os filmes não podem invadir áreas do foro privado das pessoas. De facto, Cirilo advoga que aquelas filmagens não foram autorizadas ou, pelo menos, que não foi questionado sobre a possibilidade de elas serem utilizadas no filme. Por outro lado, Patrícia e Vincent disseram que a filmagem foi requisitada por Cirilo e realizada pelo seu filho, Jorge Morinico.

Porém, num segundo momento, a desaprovação do cacique também parece estar associada à relação entre imagem e morte no contexto Guarani. Como foi antes mencionado, a pessoa Guarani possui uma alma dual (Cadogan 1997 [1959]) ou

¹⁵⁷ Entrevista a Ariel Kuruay Ortega em português, 30 de março de 2016.

múltipla (Pierri 2013), uma de origem divina (*nhe'ẽ porã*) e outra(s) terrestre(s).¹⁵⁸ Após a morte, a primeira regressa às moradas celestes. De acordo com alguns autores, se se cumprirem os preceitos funerários corretos, a segunda também, enquanto outros advogam que esta fica sempre na terra. Depois de separada do corpo, esta alma se transforma numa espécie de fantasma denominada por *angue* ou *mbogua*. Segundo uma informante de Valéria Soares Assis (2006, 125), os *angue* não querem ficar sozinhos e ambicionam levar ou ocupar o corpo de outras pessoas, realizando diversas malvadezas que podem afetar a saúde dos Mbya, nomeadamente durante o sonho, quando o *nhe'ẽ porã* viaja e deixa o corpo mais suscetível. É por esta razão que o *xeramõi* Felix Karai Brizola (CTI 2015, 35; ver capítulo 6) advoga que se deve mudar de aldeia após morrerem muitos Guarani. Além disso, os vários pertences são enterrados ou eliminados de modo a não atraírem o *angue*.

Tendo em conta este enquadramento, a imagem técnica (fotografia e vídeo) adquire uma outra magnitude. No caso Guarani, e porventura ameríndio¹⁵⁹, a imagem é um outro objeto em que a agencialidade da pessoa pode estar embrenhada e que pode atrair o *angue* diretamente ou através da lembrança dos parentes. Nesse sentido, tal como os pertences do defunto, a imagem também deve ser eliminada. Assis (2006, 128) relata que quando começou o trabalho de campo em 1995 só as crianças e os homens mais jovens aceitavam ser fotografados. Os mais velhos não permitiam o registo do seu corpo ou até dos objetos de uso quotidiano, sendo que a única exceção era o artesanato. Como a antropóloga explica: “Há um receio baseado na idéia de que a fotografia fixa um tempo da pessoa, rouba uma parte de sua imagem e quando esta pessoa morre, a fotografia será uma das vias mais perigosas para a ação do *angue*” (Assis 2006, 128). Contudo, a autora também reconhece que esta preocupação diminuiu nos últimos anos de um modo considerável e começam a ser os próprios Guarani a pedir para serem fotografados. Estas imagens tornam as pessoas alegres e circulam pela aldeia, mas são abandonadas após alguns dias porque “[o] descarte é uma maneira de assegurar que elas, no futuro, não sejam fontes de perigo” (*ibidem*). Esta perspetiva parece ser

¹⁵⁸ Apesar de alguns autores (Pissolato 2007) e o meu trabalho etnográfico enunciarem que, para os Mbya, esta divisão só se concretiza depois do falecimento.

¹⁵⁹ No caso do cinema Xavante da aldeia Pimentel Barbosa, Caimi Waiassé (*apud* Carvalho *et al* 2012, 69) relata que “[n]o início, a aceitação foi complicada, pois quando uma pessoa morre, todos os seus pertences vão junto, não há rastros. Foram muitos anos de questionamento. Mas depois que começamos a fazer o intercâmbio entre as etnias e entre os próprios Xavante, a comunidade foi percebendo como é importante ver o outro e ser visto.”

partilhada por Cirilo, mas não por Ariel e Patrícia. A realizadora disse-me que tinha pensado nessa questão, mas os parentes da falecida já tinham visto o *Tava* e não tinham comentado nada a esse respeito. Ariel defendeu que as imagens não são perigosas porque o problema é ficar com uma tristeza “terrenal”. Se for uma tristeza “espiritual”, que compreende a existência de um outro plano melhor, não há problema:

Não, acho que não [há perigo do *angue*]. Respeito, mas... Sim, porque fala da morte... Fala da morte, fala de respeitar a morte. Diz que se ela chegar, chega quando a gente está velho e para não ficar muito triste, também, quando alguém morre. Ficar triste, mas que essa tristeza não seja assim tão terrenal, né? De essa tristeza ser mais espiritual também, não sei. De contar para o *Nhanduru*. Acho que a gente liga mais isso. Porque sabendo que tem um lugar melhor, assim. (Entrevista a Ariel Kuruay Ortega em português, 30 de março de 2016)

Em suma, tal como noutras fricções ontológicas em análise nesta tese, é possível argumentar que se trata de uma reflexão em processo e que só a experiência dos próprios ou relatos de afins podem estabelecer um juízo que será sempre pessoal.

10.3. Interlúdio ocidental

Após o funeral, *Tava* corta para o Museu das Missões de São Miguel, onde alguns funcionários anónimos vestidos de uniforme cinzento limpam as estátuas e varrem o chão. Os planos são fixos e ortogonais, conferindo uma autoridade vertiginosa àqueles elementos. Lá fora, o céu está nublado, chove e vê-se a catedral. O título “*Tava*, A Casa de Pedra” surge sobreposto à imagem de um funcionário a varrer o chão com as ruínas ao fundo. A seguir, vemos uma Guarani a organizar o artesanato na manta estendida no chão e à espera que algum turista incauto ou mais destemido apareça. Estes planos são ambíguos e parecem servir diversas funções. Num primeiro nível, as imagens situam o espectador no espaço e apresentam alguns dos “personagens”: a catedral, o Museu das Missões, a cruz jesuítica, a arte jesuítico-guarani e o artesanato. Num segundo momento, parecem mostrar os bastidores da preparação de uma performance (Schechner 2003 [1977]), como se o filme fosse um espetáculo, um ritual ou, como iremos ver, uma caminhada. Mas, além disso, ao justapor os Guarani que vendem artesanato e os funcionários que limpam no Museu, a obra parece apelar à solidariedade dos subalternos perante o dismantelar das categorias modernas da

História (e, portanto, de poder) que oprimem tanto indígenas como não indígenas.

Porém, logo a seguir, tem início uma sequência que narra a história das Missões segundo a perspectiva ocidental. A chuva para, o som de um coro começa a impor-se, fica noite, a catedral é iluminada e a voz onisciente (porque desprovida de corpo) de Fernanda Montenegro no Espetáculo Som e Luz (ver capítulo 5) enuncia:

O tempo prosseguia acrescentando prosperidade aos povos Guaranis, dos quais a Companhia de Jesus se orgulhava de ser apenas pastora, fundindo sua cultura artística e política com a habilidade dos índios. que se desdobravam com os frutos da sua união. Em 1706, fora fundada a última das sete reduções, a de Santo Ângelo Custódio, que veio unir-se às outras: São Nicolau, São Borja, São Lourenço, São João Batista, São Luiz Gonzaga e São Miguel – a capital.

A seguir, *Tava* mostra uma projeção caseira do filme *A Missão* (1986), de Roland Joffé (ver capítulo 5), executada para os Guarani em Koenju. Esta obra tem difusão nas aldeias Guarani, mas não foi possível aferir qual a sua avaliação. Beatriz Muniz Freire, do IPHAN, mencionou que eles gostam do filme. Os meus principais interlocutores não desenvolveram em profundidade as suas opiniões, mas declaram que se trata “da história deles [dos *jurua*]”. A sequência da projeção inclui excertos do genérico inicial (destacando a participação de Robert de Niro), de indígenas a trabalhar, incluindo a erguer um crucifixo de madeira numa casa provisória de uma futura redução, e a visita do delegado do Vaticano – que se mostra perplexo perante o trabalho realizado naquele canto recôndito do mundo. A meio deste dispositivo, o filme introduz um intertítulo explicativo em fundo negro:

Em 1626, padres jesuítas e índios Guarani fundam São Nicolau, a primeira Redução Jesuítica, do lado esquerdo do rio Uruguai, atual estado do Rio Grande do Sul. Em 1687 é fundada a Redução de São Miguel, que foi habitada por milhares de Guarani, *sob a coordenação de uns poucos missionários.* (itálico meu)

Após mais um excerto de *A Missão*, *Tava* inclui outro intertítulo: “Foram construídas 30 reduções entre Brasil, Argentina e Paraguai que se tornaram um poderio político e econômico chamado de República Guarani. *Segundo a história oficial, os índios abdicaram de suas ‘crenças’ para serem convertidos ao cristianismo.*” (itálico meu) As frases em itálico introduzem subtilmente um ruído na História ocidental que

esta nunca conseguiu resolver e prefere omitir: se cada redução incluía milhares de Guarani e apenas alguns jesuítas, como é que estes subjugarão aqueles? Ou será que nunca foram convertidos? Como veremos, *Tava* é uma resposta tangencial a estas dúvidas.

De qualquer modo, é importante admitir que, se o prelúdio do funeral Guarani serve como convite à audiência para entrar num outro mundo, as sequências seguintes (aproximadamente cinco minutos) fazem-nos regressar à perspectiva ocidental ao realizar uma contextualização, através de diversos dispositivos cinematográficos, da História ocidental das Missões. Esta abordagem é reutilizada mais à frente para narrar os acontecimentos que levaram à Guerra Guaranítica e à morte de Sepé Tiaraju. Trata-se de uma incongruência que Sílvia Guimarães, antropóloga responsável pela escrita do dossiê do IPHAN de patrimonialização da *tava*, também encontrou durante o seu trabalho quando Brasília pediu ao IPHAN-RS para acrescentar a História ocidental das Missões àquele documento (ver capítulo 6). Para a antropóloga, o dossiê devia ser só sobre a história *dos e segundo* os Guarani. Contudo, aquele dispositivo cinematográfico advém de um pragmatismo comunicacional que tanto Vincent como Ariel reconheceram ser fundamental. Como o último explica:

Eu gosto de ter incluído uma parte de *A Missão*. Porque era... A gente tinha pouco tempo, né? Para realizar o filme mesmo, finalizar. É muito pouco tempo. Era uma coisa muito grande que a gente queria contar. Então, tem que se colocar um pouco do vídeo [de *A Missão*], [do Espetáculo] Som e Luz, porque não era só para a gente, né? Era importante muito mais para os *jurua*, né? Então, era importante colocar isso, se não era... O filme ia ficar sem muita coisa, então era necessário colocar. E acho que funcionou bem. Se fosse filme que ia circular só na nossa aldeia, aí sim eu acho... Não seria. Não teria sentido colocar. (Entrevista em português a Ariel Kuruay Ortega, 30 de março de 2016)

10.4. A caminhada espiritual filmica em busca da *tava*

Tendo em conta o exposto, *Tava* corta propositadamente de uma forma abrupta entre a sequência sobre a narrativa ocidental e a caminhada espiritual em busca da história Mbya, isto é, entre diferentes regimes de verdade (Foucault 2015 [1977]) e de visualidade (Jay 1988). A primeira termina em apoteose com o excerto do filme *A*

Missão em que o emissário do Vaticano entra na catedral de São Miguel e fica abismado perante um coro vasto de crianças indígenas submissas a cantarem. Os planos são estáveis, os cenários possuem detalhes excessivos (na perspectiva do *heritage cinema* [Vidal 2012]) e os indivíduos são esmagados pela arquitetura e por eventos sobrehumanos. O segundo regime – Guarani – regressa à câmara à mão (apesar de, neste caso, provavelmente pela corpo dos não indígenas Vincent ou Ernesto), à relação horizontal com as pessoas e à ambiguidade da fala.

Nesta nova sequência, Ariel, Mariano e seu neto atravessam a mata para chegarem à pedreira de onde foi extraído o material para construir a catedral de São Miguel. Os Guarani percorrem o espaço e tentam compreender e sentir a sua história. Mariano explica: “Era por aqui o caminho. Por aqui carregavam as pedras. Era daqui que eles levavam as pedras para construir a Tava, as ruínas. Tiraram daqui e levaram pra lá.” Ariel interroga-se: “... eles trabalharam muito, mas será que foi por vontade própria? (...) Trabalharam duro. Alguns morreram fazendo isso.” Mariano retorque: “Talvez tivessem vontade de trabalhar. E... talvez... o rezador Karaí tenha meditado pra que as pedras ficassem leves.”

Os diálogos não são claros sobre a origem da informação. Mariano diz para o seu neto: “É andando por estes lugares que você saberá realmente como foi. Você vai lembrar: ‘meu avô me falou dessas histórias...’” A primeira frase parece relacionar-se com o exposto no capítulo anterior de que o conhecimento Mbya é adquirido das divindades através de sinais invisíveis que se tornam percecionáveis (“sentidos”) no espaço através do corpo. Nesta mesma perspectiva, Patrícia também tinha afirmado que ia às ruínas para tentar compreender/sentir o que tinha acontecido aos seus antepassados. Por outro lado, a segunda proposição de Mariano parece dar ênfase à transmissão oral de geração em geração (“Você vai lembrar: ‘meu avô me falou dessas histórias...’”). Esta aparente dicotomia surge com frequência nas conversas de *Tava*. Os Guarani parecem obter o seu conhecimento das divindades, mas também de relatos de outros (especialmente familiares mais velhos) no sentido de procederem a uma síntese que os aproxime da verdade (isto é, de *Nhanderu*). Em qualquer um dos casos, a origem do conhecimento verdadeiro é divina. Nesse sentido, é possível argumentar que não existe uma separação entre os sinais percecionados pelo indivíduo e a história oral. Todos estes elementos são sinais dos deuses, uns mais indiretos do que outros, que os Guarani tentam compreender com o intuito de se aproximarem das divindades.

Contudo, é importante frisar que, em ambos os casos, as evidências são interpretadas pelos próprios. Conseqüentemente, como iremos ver, o enganar-se ou ser enganado – um dos temas centrais de *Tava* – é o outro lado da equação da procura da verdade.

A seguir à sequência na pedreira, *Tava* corta para Koenju antes de continuar para outras aldeias no Brasil e na Argentina. Naquela *tekoa*, Patrícia conversa num pátio de terra vermelha com Mariano na presença de outros familiares, que trabalham o artesanato ou olham para além. Patrícia brinca timidamente com alguns cabelos e esculpe um bichinho (*vicho ra'anga*) com uma faca. Mariano entretém-se com um galho no chão enquanto explica o que sabe sobre o tema em análise. Segundo o seu avô, as ruínas são uma *tava* imperfeita e não uma *tava mirim*, isto é, uma *tava* sagrada. Patrícia anui e menciona que o seu avô de Kunhapiru dizia o mesmo. Mariano esclarece que as ruínas são uma *tava* imperfeita porque

A Tava Mirim a gente não vê, porque não fica nessa terra. A Tava Mirim está onde ficam os raios que nós vemos. Às vezes vemos por ali, às vezes é pra lá. Isso é Tava Mirim. Quando chamamos as ruínas de Tava Mirim, não tá certo. (...) Os seres que cuidam das Tavas sabem como chamá-las.

Esta intervenção está relacionada com uma etapa do processo de patrimonialização que a maioria dos espectadores ocidentais desconhece. Como mencionado no capítulo 6, durante a organização do “I Encontro Povos Indígenas e o Patrimônio: os Mbyá-Guarani e as Missões” (“*Nhemboaty Mbyá Kurey Tava Miri py São Miguel Arcanjo*”), a equipa do INRC descobriu que Cirilo e outros Mbya identificavam as ruínas como *tava miri*. O termo *tava* tem origem etimológica em pedra (*ita*) e pessoa (*ava*) e pode ser traduzida por “casa ou aldeia de pedra”. Neste contexto, *miri* significa divino ou sagrado. Após a fase de pesquisa inicial do processo de patrimonialização, a equipa de Catafesto de Souza e José Cirilo Morinico publicou, com o apoio do IPHAN, o livro *Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbyá-Guarani nas Missões* (2007). O volume possui cerca de 50 páginas e inclui diversas fotografias dos Guarani de Koenju e outras aldeias (incluindo, na capa, Dona Elza com a neta Géssica ao colo e a cathedral ao fundo), um CD áudio com cantos e textos breves que tentam realizar uma síntese entre a etnografia Guarani, os propósitos políticos destas comunidades e da equipa de antropólogos e a terminologia do INRC e

do IPHAN.¹⁶⁰ O texto mais específico sobre a *tava miri* é curto¹⁶¹, provavelmente devido às informações reduzidas que a equipa possuía na altura e por causa do cuidado dos antropólogos envolvidos relativamente aos limites à difusão do conhecimento estabelecidos pelos Guarani. A obra foi distribuída pelas aldeias, dando origem a uma intensa discussão interna devido à utilização do termo *miri*. Nesse sentido, não existe só divergência de opinião entre os Mbya que consideram que as ruínas são ou não *tava*, como iremos analisar, mas também entre os que consideram que é uma *tava miri* (por exemplo, Cirilo) e os que consideram que é uma *tava* imperfeita (como Mariano).

Perante esta contestação e novas evidências, José Catafesto de Souza e Cirilo Morinico decidiram reequacionar o problema num texto que publicaram em coautoria: “Fantasmas das brenhas ressurgem das ruínas: Mbyá-Guarani relatam sua versão sobre as missões e depois delas” (2009). Os autores defendem que a segunda terra em que os Mbya vivem hoje (após a devastação da primeira por um dilúvio) é uma imagem “decaída e distorcida” da morada idílica das divindades (*Nhanderu Ambá*) e que esta relação assenta numa metafísica “(...) ordenada pela escatologia da degradação, da decomposição, do envelhecimento e da morte” (Souza e Cirilo 2009, 314). Nesse sentido, as ruínas são uma *ta’anga tava miri*, isto é, uma imagem (*ta’anga*) perecível e em decomposição da morada dos deuses (*tava miri*). Curiosamente, quando conversei com Mariano durante o meu trabalho de campo, ele também atualizou a sua descrição das ruínas através da expressão *ta’anga tava miri*. Além disso, aquele texto advoga que os construtores e artesãos das ruínas, da estatuária e dos demais objetos de arte “doaram a sua substância pessoal às peças” (*ibidem*) e, por isso, “[n]o fim do mundo, as pedras

¹⁶⁰ Os nomes de alguns capítulos do livro são elucidativos: “Comunidade *Mbyá-Guarani* em São Miguel Arcanjo”; “Os *Mbyá-Guarani* dentro e fora das Missões”; “A aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais juntos aos *Mbyá-Guarani* em São Miguel das Missões”; “Cosmologia e mitofilosofia *Mbyá*”; “Cosmo-ecologia continental dos Guarani”; “Acesso livre pelo *Tape*: mobilidade territorial *Mbya* no sul do Brasil como parâmetro de identidade”; “Referências Culturais na *Tekoá Koenju*: lugar em que se edifica a expressão do Saber espiritual *Mbyá*”; “*Tekoá Anhetenguá*: articulação política e resistência”; “Registros do *Mbya rekó*: reconhecendo os direitos de trânsito livre, de acesso livre aos recursos naturais preservados, resguardando o segredo de suas tradições”; “Mecanismos de Salvaguarda: legislação, interinstitucionalidade, reterritorialização”; “A valorização dos *Mbyá-Guarani* por meio de seus bens e práticas tradicionais”.

¹⁶¹ Além de alguma informação sobre os *Kesuítas* (ver mais à frente neste capítulo), o livro menciona que “[a] construção da *Tava Miri* São Miguel, como ocorreu nas outras Missões, foi demonstração do poder de concentração espiritual, de organização e de trabalho coletivo dos Guarani, uma mensagem silenciosa, que perdura até hoje em cada bloco de pedra talhado e acumulado no Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo. Mensagem deixada para os conquistadores europeus e seus descendentes reconhecessem e respeitassem os direitos originários Guarani sobre a terra e seus recursos. Apesar do imenso esforço Guarani, até hoje os *Mbyá* sofrem a marginalidade e o preconceito de quem quer continuar a interpretar as ‘ruínas’ como uma obra apenas jesuítica.” (Souza et al 2007, 31)

das ruínas e as estátuas de madeira em São Miguel *voltarão à vida* (...) [e]

[s]eus executores guaranis serão ressuscitados através de suas obras, as pedras das ruínas se tornarão pessoas ou se empilharão novamente e as construções arquitetônicas retomarão sua grandiosidade primeva ou originária (Tenondé), que também pode ser traduzida como divina (315, itálico no original).

O diálogo entre Mariano e Patrícia continua através do desenvolvimento dos eixos “enganar/ser enganado” e “acreditar”. Aquele explica que, quando os brancos chegaram, já existiam pessoas em todo o continente que construíam casas de pedra. Os padres fizeram livros (“como os que os padres usam ainda hoje”) para se passarem por Jesus e para que os indígenas adorassem o deus dos brancos. Patrícia diz: “Eles nos enganaram.” Mariano anui: “Enganaram mesmo. Eles não eram deuses. (...) eles não eram filhos de Deus. Eles se chamavam de jesuítas, mas eram só brancos mesmo.”

Esta fala também pressupõe informação que não está necessariamente disponível ao espectador ocidental. Diversos autores (Garlet 1997; Garlet e Assis 2002; Litaiff 2009) têm encontrado evidências entre os Mbya de um herói mítico denominado *kesuita*, *kechuíta*, *kerusu* ou *keiruçuíta*¹⁶² que argumentam ser uma corruptela do termo “jesuíta”. Para estes autores, os Guarani não consideram que os *kesuita* fossem padres católicos, mas antes *Nhanderu Mirim*, antigos xamãs que teriam atingido a perfeição (*aguyje*) e a imortalidade e que regressaram (ou constantemente caminham nesta terra, como os Guarani, apesar de quase sempre invisíveis a estes) no sentido de ajudar os Mbya a chegarem à Terra sem Males (*Yvy Mara ãy*).¹⁶³ Indo um pouco mais longe que os restantes autores, Aldo Litaiff argumenta que este povo iguala o *kesuita* ao herói mítico da história dos dois irmãos *Kuaray* ou *Nhamandu*, o sol, que enquanto caminhou na terra criou (através da nomeação) os elementos do segundo mundo. Nesse sentido, “[p]ara os Guarani, Nhanderu Mirim é um modelo, ou o ideal de humanidade” (Litaiff 2009, 146). Podemos, portanto, aqui argumentar, numa perspetiva hermenêutica, que há uma pacificação (Cunha e Albert 2000) do trauma do passado colonial através do apagamento deste e da indigenização dos seus agentes segundo a cosmologia Guarani.

Apesar destes estudos, o filme *Tava* parece dar destaque à narrativa, partilhada

¹⁶² Segundo Litaiff (2009, 147), *keiruçuíta* é constituído etimologicamente por *ke’y* (irmão), *ruçu* ou *guaçu* (grande ou maior) e *ita* (pedra).

¹⁶³ Um processo semelhante ao descrito por Sahlins em *Islands of History* (1985).

pelos realizadores indígenas, de que os Guarani foram enganados pelos padres. Dentro desta perspectiva, Patrícia defende que alguns Mbya são descendentes dos que foram ludibriados pelos jesuítas enquanto outros optaram por fugir para a mata: “Até hoje, os parentes dos que acreditaram nos padres contam a história de um jeito diferente dos que não acreditaram. Eles dizem que a ruína é a Tava Mirim. Tem os que acreditaram e os que fugiram pra a mata.” Mariano acrescenta: “Foram muitos os que acreditaram, muitos caciques... E quando eles nos enganaram, os que acreditaram foram escravizados, mas muitos outros fugiram.”

Porém, numa sequência mais à frente no documentário, o tema do “engano” é invertido. Em conversa com o Senhor Adolfo Werá Silveira, uma liderança importante, reconhecida e com mais de 90 anos, Ariel argumenta que “(...) na história dos brancos está escrito que os padres vieram pra ensinar aos Guarani a crença em Jesus. Como se não soubéssemos da existência de Nhanderú, o nosso Deus.” Adolfo responde que “(...) ele vieram e quase nos enganaram, até hoje nos tentam enganar! (...) Como se não soubéssemos de nada. Mas, no final, até os padres morreram. (risos) E eles nem foram para a morada de Nhanderú.” Ariel insiste: “Eles vieram achando que a gente não tinha Nhanderu. E muitos Mbya-Guarani apreenderam com os padres.” Mas Adolfo corrige e demonstra que os jesuítas é que foram enganados: “Eles aprenderam com os padres sabendo que estavam sendo enganados. Eles aprenderam só pra fingir que eram aprendizes, como vocês na escola dos brancos.” Nesse sentido, a atitude dos Guarani pode ser compreendida como a estratégia (ou arma dos subalternos [Scott 1985]) nativa denominada “fazer *jacore*” (Jesus 2015; Litaiff 2004; ver capítulo 8 e 9), que é também utilizada na venda de artesanato nas ruínas e que consiste em fingir concordar com alguém apesar de pensar e fazer o contrário.

O comentário de Ariel acerca de os jesuítas não saberem sobre *Nhanderu* e só conhecerem uma das divindades – Jesus – é reiterada nalguns estudos etnológicos. Por exemplo, Litaiff transcreve a seguinte fala do Guarani Tito Karai: “O Jurua [branco] não sabe que foi *Nhanderu* que lhe deu tudo. Ele não sabe que Jesus Cristo é *Tupã Marandi Ra’i*, que é também o filho de *Nhanderu Tenondegua*. Então o *Jurua* não sabe nada mesmo!” (*apud* Litaiff 2004, 149). Estas observações também estão relacionadas com a divisão de conhecimento (e tecnologia) entre os povos indígenas e não indígenas que é um tema mítico recorrente nas terras baixas, frequentemente associado à questão do engano. Segundo os Guarani, os não indígenas é que foram enganados. Como Daniel

Pierrri (2013) explica, estes foram ensinados por *Tupãra'y* (Jesus, filho de *Tupã*) que lhes transmitiu a tecnologia e as imagens perecíveis do dinheiro e da Bíblia (o livro verdadeiro/impercível [*mará e'y*]) está em poder de *Tupã*) à custa de eles não terem acesso à imortalidade. Como menciona Dionísio Duarte Ortega, avô de Ariel, em *Tava*: “Nhanderu deu essa sabedoria pra nós e pros brancos... deu um conhecimento mais baixo só pra enganar eles. Por isso Jesus, o filho do Tupã, veio aqui pra enganá-los. Só assim eles pararam de matar uns aos outros e construíram essas ruínas.” Nesse sentido, os *jurua* possuem uma superioridade tecnológica (que, contudo, é criada pelos deuses e não pelo progresso ou pela Ciência), enquanto os Guaraní dispõem do mais importante – o conhecimento verdadeiro que lhes permite alcançar a Terra sem Males (*Yvy Mara ãy*).

Após a sequência da conversa com Mariano em Koenju, *Tava* continua a caminhada e chega à aldeia de Varzinha, em Caraá (RS), onde Ariel, Patrícia e Jorge encontram o Senhor Adolfo. Como foi mencionado antes, os diálogos incluídos no filme não se centram só na informação, mas também no modo como a palavra flui e é inspirada (ver capítulo 9). Neste quadro, o Senhor Adolfo sai de dentro de sua casa calmamente e senta-se numa cadeira ao lado dos jovens. Ariel provoca-o: “Você tá num lugar de difícil acesso.” Aquele responde que é para só chegarem as pessoas que querem mesmo ir e ri com a ironia. Os jovens sorriem timidamente e Ariel tenta mais uma provocação: “Estamos cansados, atravessamos o rio pra chegar aqui.” Porém, o Senhor Adolfo está entretido com o registro da conversa e retorque: “É, tem que atravessar mesmo. É pra todo o mundo que vem tomar banho!” E ri mais uma vez entusiasmado perante o sorriso introvertido dos visitantes. Por fim, comenta: “Não tá achando graça, né?” Uma mulher traz o chimarrão de dentro da casa, que é passado de mão em mão. O grupo fala sobre outras trivialidades, como o tempo. O velho Adolfo explica: “Daqui a pouco nossas palavras se iluminarão e poderemos conversar.” Ariel e Senhor Adolfo ainda conversam sobre o enterro incluído no início do filme até que o primeiro, sentindo que o momento de iluminação das palavras está a chegar, pergunta: “E por que você caminha? (...) Conte, porque os brancos não entendem.” Adolfo pede um chapéu, compõe a pose e afirma: “Então, eu vou contar (...) Já que estão filmando, vou dizer a verdade.”

De um modo semelhante, na sequência na aldeia de Cantagalo, os realizadores encontram o Senhor Augusto, que começa por perguntar a Ariel “Quem é mesmo seu

pai?” porque “Eu gosto de saber, é costume.” Após reconhecer o parentesco (a sua mulher, Florentina Fernandes Paraí, informa: “Ele é filho da nossa parente Elza.”) fica mais alegre. Contudo, logo a seguir, impõe-se um silêncio que é interrompido para falar sobre várias questões quotidianas.¹⁶⁴ Só após algum tempo, é que Ariel avança com o tema principal da visita. A chegada à aldeia de Tamanduá para falar com o Senhor Dionísio Duarte Ortega, avô de Ariel, também é constituída por indícios da convivialidade e *ethos* específicos dos Guarani. O Senhor Duarte começa por dizer: “Eu vi logo que não era visita de branco porque eles sempre batem palma quando chegam.” A seguir, tal como o Senhor Adolfo, o avô de Ariel brinca com os jovens e diz que, já que eles vestem pouca roupa e, portanto, não sentem frio, podem ir buscar a lenha para os mais velhos. Neste caso, Ariel ri com mais vontade e à-vontade do que nas situações anteriores.

Estes pequenos excertos comprovam o que tem sido argumentado por diversos autores e nos capítulos anteriores desta tese sobre um *ethos* de convivialidade Guarani: o humor é um componente essencial do bem-viver (Pissolato 2007) e as conversas devem começar por trivialidades até que as palavras surjam inspiradas e seja possível falar sobre temas da esfera das divindades. É, contudo, importante frisar que, ao contrário da cinematografia anterior deste povo, *Tava* corporaliza e dá destaque a estas e outras componentes sensíveis (Stoller 1997) do viver e do pensamento ameríndio. Não é possível argumentar que este filme se trata de um corte abissal e que transmita uma imagem completamente diferente dos Mbya. O que acontece é que os outros filmes enfatizam a ferida colonial ao passo que *Tava* traz à superfície o tempo, a palavra e o invisível entre as palavras. Enquanto *Bicicletas de Nhanderu* explode com a energia das crianças, *Tava* estende-se no tempo com o ritmo dos mais velhos. As razões para estas diferenças parecem ser várias. Em primeiro lugar, os trabalhos anteriores têm origem numa prática mais exclusivamente assente no cinema direto e *Tava* é constituído principalmente por entrevistas. Além disso, nas obras oriundas das oficinas, os alunos (exceto Ariel) costumam ter dificuldade em acompanhar os mais velhos e preferem apontar a objetiva às pessoas da sua idade ou até mais novos (como Leo Ortega, que

¹⁶⁴ Durante as filmagens de *Para Reté*, Dona Elza, Patrícia e Géssica foram até à Argentina visitar os parentes. A maioria das conversas registadas são relativas aos eventos quotidianos que ocorreram com a família e outras pessoas próximas. Esta evidência dá suporte à proposta de Sílvia Guimarães (2006) que a mobilidade Mbya também constitui uma rede de transmissão de informações pelo vasto território deste povo.

filmou as crianças de *Bicicletas*). Em *Tava*, os principais intervenientes são os velhos que possuem um ritmo mais vagaroso. Por fim, é também importante frisar que os montadores dos filmes anteriores foram Ernesto e Tiago (com formação em antropologia, mas mais interessados, como analisado no capítulo 7, num cinema político instigador), enquanto *Tava* foi editado por Tita, com formação em cinema e influenciada por autores, frequentemente de cinematografias periféricas, que privilegiam o tempo (por exemplo, Krzysztof Kieślowski, Wang Bing, Apichatpong Weerasethakul, João César Monteiro e Miguel Gomes). Como vimos na sua primeira fala neste capítulo, a montadora estava preocupada em construir uma obra que desse corpo à interligação dos diversos vetores sensíveis que consubstanciam o pensamento Guarani. Segundo Tita:

É um pouco talvez assim de tentar voltar para uma sensibilidade um pouco mais da espera, da observação, talvez ser menos propositivo e mais esperar chegar assim. Eu acho que talvez o Tiaguinho e o Ernesto – pelo menos os alunos formados por eles – eu sinto que tem uma dinâmica – o Ernesto principalmente – muito propositiva de chegar e, sei lá, fazer a situação acontecer, pegar fogo, não sei quê. Tem uma coisa de instigar e num determinado sentido... (Entrevista a Tita [Tatiana Soares de Almeida], 8 de outubro de 2015)

Após a conversa com o Senhor Adolfo sobre o modo como os Guarani enganaram os padres, *Tava* continua a caminhada espiritual cinematográfica. Ariel guia um carro com o pôr do sol em contraluz e cercado por uma paisagem dominada por pastagens até chegar à aldeia de Cantagalo, perto de Porto Alegre (RS), onde encontra o Senhor Augusto e dona Florentina Fernandes Paraí. O primeiro explica:

Tava, isso eu vou contar bem pra você. Os nossos antepassados, os Nhanderú Mirim, vieram do Paraguai, passando pela Argentina e pelo Brasil. Eles eram iluminados, semideuses. Eles alcançaram a Terra Sem Males, pra isso vieram do Paraguai. (...) Eles vieram construindo templos, Tavas. Eles esperaram, meditando pra alcançar a Terra Sem Males. E continuam passando nessa terra, e continuam construindo Tavas.

Dona Florentina relembra visitar a *tava* em São Miguel há muitos anos e ter ficado “observando muitas coisas.” Ariel pergunta-lhes se é verdade que os jesuítas eram *Nhanderu Mirim*. Ambos anuem e aquela acrescenta que “[a]qui em Porto Alegre

eles esperaram que *Nhanderu* os levasse. Foi aqui que eles apanharam o transporte para a Terra Sem Males.” Por fim, Dona Florentina esclarece que o propósito da construção da *tava* era deixar um símbolo para os Guarani saberem onde construir aldeias e viver: “Eles deixaram pra nós como símbolo. Pra nós chegarmos ali, construirmos aldeias, plantarmos... Mas agora os brancos estão se apossando de tudo.” A ideia de *tava* como símbolo também aparece nalguns trabalhos etnológicos:

Onde foi caminhando o *kechuíta*, deixou a ruína, como um rasto dele. Onde não botou a ruína, botou o nome na língua Guarani, por isso o lugar que tem o nome na palavra Guarani é tudo lugar que o *kechuíta* viveu, porque era lugar bom para viver, onde tinha mato bom, muito bichinho. Tudo isso é marca do *kechuíta*. Por isso o Mbyá que quer seguir como Mbyá, como *kechuíta*, tem que pedir pro *Nãnderu* prá descobrir o lugar bom (...) (Guarani Roque Timóteo *apud* Garlet e Assis 2002, 103)

Como os *Nhanderu Mirim* eram muito inteligentes, eles já sabiam o que ia se passar mais tarde com os *Guarani*, eles sabiam da invasão de nossas terras. Foi por isso que eles construíram esta *ruína*, para marcar o caminho e lembrar a história dos *Guarani*. (...) antigamente havia muitas *ruínas*, mesmo nas aldeias distantes, não era como agora. Hoje, tudo está acabando, o Branco se apossa de tudo mas *Nhanderu* tem pena e nos ajuda. (...) A ruína é como um documento, ela é a prova que mostra tudo o que era dos *Guarani*. É por isso que *Nhanderu Tenondegua* enviou os *Nhanderu Mirim* para fazer *ruína*, para mostrar nosso caminho, porque ele nos ama muito. (Guarani Tito Karai *apud* Litaiff 2009, 148 e 150)

A ideia de símbolo é apresentada nestas falas com dois propósitos que se sobrepõem. Em primeiro lugar, a *tava* é um sinal para os Guarani no sentido de saberem onde devem fazer aldeia, viverem uma vida alegre e, implicitamente, prosseguirem a caminhada espiritual de aperfeiçoamento (*aguyje*) na direção da Terra sem Males (*Yvy Mara ãy*). Contudo, o último discurso parece propor que a *tava* também é um símbolo para os não indígenas reconhecerem e demarcarem o território Guarani, uma vez que os *Nhanderu Mirim* já sabiam sobre a invasão dos *jurua*. Nesse sentido, é possível argumentar, como Sílvia Guimarães escreve no dossiê de candidatura do IPHAN, que os sinais dos deuses para os Mbya (principalmente os *karai*) saberem onde devem construir as suas aldeias são normalmente invisíveis para os *jurua*, mas a *tava* de São Miguel é uma exceção devido à sua função enquanto elemento comprovativo para a

demarcação das terras Guarani.

Após Cantagalo, *Tava* realiza o caminho inverso e visita as ruínas da Redução de San Ignacio Miní, na região de Misiones, Argentina. Patrícia passeia sozinha e sem entusiasmo pelo museu polvilhado de turistas (Ariel tinha decidido ficar no hotel nesse dia) e filma alguns elementos da exposição. A certa altura, encontra um funcionário Guarani e finalmente sorri. Fala com ele em Mbya e este explica-lhe que determinado dispositivo museológico possui a opção de ouvir o texto na sua língua. Patrícia exclama: “É isso que eu quero ouvir!” Este quadro é um breve apontamento multidimensional. Em primeiro lugar, demonstra como os Guarani estão presentes num território vasto e que se encontram e compreendem mesmo no meio de turistas e de um espaço colonial. Mais do que isso, o encontro destes dois é o único momento em que um sorriso é esboçado durante a sequência. Em segundo lugar, o filme sublinha subtilmente um paradoxo: Patrícia tem a hipótese e quer escutar a história das Missões em guarani, mas não tem no museu a possibilidade de ouvir a história *segundo os Guarani*. Existe até algo de perverso naquela opção, uma vez que faz lembrar como os jesuítas (e outros missionários até hoje) traduziram a *Bíblia* para as línguas nativas como forma de doutrinar (e “civilizar”) os povos indígenas.

A sequência seguinte desenvolve este paradoxo. Patrícia passeia mais um pouco e sem interesse pelas ruínas até se afastar da câmara em direção ao horizonte. Começa-se a ouvir o som de uma guitarra e o filme corta para Ariel e Patrícia a chegarem à aldeia de Chapá, na Argentina, onde cumprimentam os presentes. Esta sequência centra-se principalmente na dicotomia, anteriormente analisada, entre História e a história dos Guarani. Uma jovem Mbya explica:

Eu fui estudar na faculdade de Posadas pra tentar entender como era a vida dos Mbya-Guarani no passado. Eu estudei Licenciatura em História. Mas descobri que a gente não estuda sobre a vida dos Guarani. Só estudamos sobre Roma e outros povos. (...) Me assustei com isso porque ao invés de eu aprender sobre a vida dos Guarani, eu aprendi dos brancos. Quando falam dos Guarani, eles dizem: Isso são apenas lendas, mitos... Falam isso e não dão valor. Porque não sabem a verdadeira história dos Mbya.

Um Guarani mais velho acrescenta:

Eles nunca vão saber a verdade, e, por conta disso, estão nos esquecendo. Eles querem saber da nossa história, mas não nos deixam contar, e depois

dizem que não somos Guarani. Quando falam isso, os anjos escutam. Eles nunca deveriam falar essas coisas. (...) Eles só querem saber de nós quando olham pras Tavas. Por que construímos? O que pensávamos? Se eram nossos antepassados mesmo... Ou se eram os outros... ou sei lá o que. Isso não é trabalho dos brancos. Isso começou no Paraguai e foi vindo pra cá. Nós é que somos donos de tudo isso aqui. Demos espaço a eles e agora se apoderaram de todo o território. As terras e as matas que vemos hoje foram deixadas pelo Kesuíta pra nós. O Sol segue iluminando o seu curso como um trem. Ele não é como a Tava. Ele só traz luz para nós. A Lua também é assim. Ela e o Sol nos iluminaram porque Kesuíta pediu. É assim, eles fazem como um favor a Kesuíta.

Na aldeia, Ariel e Patrícia encontram a avó desta e vão com ela à Redução de San Ignacio Miní. Ao contrário de São Miguel, os Guarani não têm direito a vender artesanato no interior do parque arqueológico na Argentina. A avó explica que quer voltar naquele dia para a aldeia e, por isso, vai vender as cestas a um revendedor “mesmo que pague pouco”. A Guarani que estudou História na faculdade comenta para outros: “Eles não têm direito de proibir vocês de venderem artesanato. Vocês só vendem porque precisam.” Um outro indivíduo que estava na aldeia desafia Patrícia a filmar meio escondido os Guarani a tentarem vender artesanato para demonstrar como os revendedores, guardas e outros brancos rejeitam o seu povo. “Mas tem que filmar de longe, sem que eles vejam porque os guardas não gostam.” Nos planos seguintes, vemos a avó de Patrícia a tentar vender sem sucesso o seu trabalho a vários comerciantes.

A sequência posterior regressa ao Brasil, aldeia de Boa Vista, Ubatuba (SP). Ariel começa por falar e explicar o projeto a um homem que os acolhe e lhes oferece mate. O filme vai mostrando alguns planos de uma mulher que, a um canto, se mantém quieta e pensativa. A certa altura, ela irrompe e explica com sofreguidão:

Eu tinha um avô que falava sobre essas coisas. Não cheguei a conhecê-lo, mas sei o que falava sobre esse assunto. Toda a verdade... Havia os nossos semideuses Nhanderu Mirim. Eles vieram... caminhando pela terra, vieram de longe, andaram tudo isso pra alcançar a Terra Sem Males. Junto com eles estavam nossos avós, que também meditavam. Eles seguiam os Nhanderu Mirim mesmo que não fossem com ele para a Terra Sem Males. Os Nhanderu Mirim vinham caminhando... Eles traziam consigo os seus javali [erro de tradução: devia ser “queixadas”] sagrados. Hoje, quando as crianças

cantam, é em louvor aos Nhaderú Mirim e a seus javalis [queixadas] sagrados, que foram para a Terra Sem Males. Vieram todos, e pra isso construíram as Tavas. Construíram pra morar lá por um tempo. Foi dali então que eles partiram para a Morada de Nhanderu. Então depois eles passaram, é verdade que deixaram as Tavas. E quando os brancos chegaram em grande número, como dizem nossos parentes, fizeram as Tavas de igreja e assim destruíram-nas. Destruíram tudo. Assim não pode ser! Lá em Paraty também tem Tava. Lá dá pra ver onde passaram os javalis [queixadas] sagrados. Dá pra ver as patinhas deles subindo as escadas. Até hoje as pegadas estão lá.

Esta fala reitera alguns dos pontos antes analisados e acrescenta duas informações importantes. Em primeiro lugar, a entrevistada advoga que os brancos estão a destruir a *tava*. As razões desta consideração não são claras. Litaiff (2009, 150) recolheu um depoimento do Mbya Tito Karai que afirma que os brancos estão a destruir as ruínas com cimento para os Guarani não a reconhecem mais. Por outro lado, Catafesto de Souza e Cirilo (2009) argumentam que a presença dos *jurua* contamina as forças dos antepassados corporalizadas nas ruínas e levam ao seu desmoronamento. O depoimento de Augusto Benitez, um Guarani entrevistado no Salto do Jacuí durante a produção do filme, mas não incluído neste, corrobora esta proposta:

Ali não podemos entrar por entrar, porque ali é sagrado, é assim que eu sei. Se for pra cuidar, a cada ano, pode ser. Mas tem que ser nós. Mas os brancos é que tem que fazer documento, pra gente cuidar. Porque naquela ruína, temos que proibir eles de entrar, pra cuidar. E também teremos que ter um Opy perto. Ao lado dela. Pra rezar e cantar pra Nhanderu. Aquela Tava é pra isso. (Vídeo nas Aldeias 2011, 5)

Nesse sentido, existe um conflito entre as práticas de conservação da modernidade e dos Mbya-Guarani. Para os primeiros, os remanescentes são elementos exclusivamente materiais que têm de ser perpetuados através de técnicas e tecnologias assentes nessa ontologia. Para os segundos, as ruínas são coisas espiritualizadas (por “ensoulment” – ver capítulo 9) que têm de ser constantemente reconstruídas através da circulação das forças vitais do cosmo por via do canto-reza. Além disso, para os indígenas, a intervenção dos modernos é destruidora, enquanto para estes a circulação daqueles pelo espaço monumental também é perigosa, deve ser restringida e controlada e tem de ser compensada com obras de restauro e manutenção. Como advogarei mais à

frente, estes conflitos entre ontologias (uma “guerra de mundos”) têm origem em equívocos que devem ser controlados no sentido de precaver fundamentalismos e estabelecer uma diplomacia intermundos.

A fala da Guarani em *Tava* também introduz a informação de que existem outras *tava* além da de São Miguel. Em *Caminhar a Luz*, Maria Inês Ladeira (2007 [1992], 79) já argumentava que

[a]lgumas vezes, os Mbya associam antigas ruínas de missões religiosas com sinais de suas *opy* (casa de rezas), as *óó marãey* que deveriam ser indestrutíveis. De toda forma, as ruínas atestam a existência de antigas aldeias uma vez que as missões se estabeleciam no seio das comunidades indígenas para desenvolverem seus trabalhos de catequese. No litoral paranaense, devido aos vestígios da Casa das Missões do Superagui da Companhia de Jesus (Ilha do Superagui - Guaraqueçaba), os Mbya reconhecem sua antiga ocupação. A existência das pedras e ruínas indica que ali pode se encontrar um dos esteios do mundo (*yvy rapyta*), o que confirma o local como sendo um dos lugares eleitos que contém os elementos do mundo original.

Em 1997, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) apoiou a deslocação de lideranças Guarani no Brasil a aldeias na Argentina e Paraguai perto das antigas reduções com o objetivo de “(...) visitar os ‘lugares antigos’ onde viveram seus antepassados e encontrar parentes que vivem uma luta comum para assegurar seus lugares na terra”.¹⁶⁵ A viagem foi registrada em vídeo e deu origem ao documentário *Jaguata Pyau*¹⁶⁶ (1998) com realização de Maria Inês Ladeira. Nele, aparecem alguns dos personagens já mencionados: Dionísio Duarte, Dona Elza (mãe de Patrícia), Dona Elza (mãe de Ariel) e Mariano. O documento apresenta três pontos comparativos interessantes em relação a *Tava*. Em primeiro lugar, como temos vindo a constatar ao longo desta tese, apesar das diferentes situações coloniais experienciadas na história e no presente, as reuniões dos Mbya centram-se frequentemente na questão da demarcação das terras indígenas e como esta é entendida segundo uma ontologia diferente (ver capítulo 6). Em segundo lugar, tal como *Tava*, *Jaguata Pyau* também se preocupa em corporalizar o *ethos* Guarani. Neste caso, é dado ênfase aos rituais de

¹⁶⁵ Informação do intertítulo inicial do filme *Jaguata Pyau* (1998), de Maria Inês Ladeira.

¹⁶⁶ A filmografia inclui a hiperligação para visionar o filme *online*.

chegada e de cumprimento dos parentes (*aguyje* – ver capítulo 7) e, especialmente, ao modo de falar político e espiritual dentro e fora da *opy* (casa de reza). A este nível, é de destacar a performance forte e efusiva do avô de Ariel, Dionísio Duarte, nessa altura mais novo e ainda uma liderança política ativa. Por fim, o documentário também inclui falas sobre as *tava* existentes no Paraguai. De seguida, transcrevo um depoimento da líder espiritual Aurora nas ruínas da antiga Redução de San Cosme y Damian, a partir de um livro de Ladeira (2008 [2002]) que, apesar de aparecer no filme, é mais extenso e possui uma tradução atualizada naquele:

A estrutura (*rapyta*) dessa *táva* foi feita pelas pessoas que estavam iluminadas por Nhanderu. Essas paredes e tábuas foram feitas para ficar, para os que ficarem no mundo. O que sobrou hoje estava no lugar em que foi deixado (...). Essas madeiras, essas pedras não foram feitas aqui no mundo. Foram trazidas de *jaxy reta* (mundo da lua) e de *Kuaray reta* (mundo do sol), antigamente, pelos *yvyraijá* (os dirigentes eleitos). Lá, ficou o pó da madeira, o pó das pedras, eu vi tudo. Eu era criança naquele tempo, mas lembro anda para contar tudo como foi (...). Então, esta madeira veio da terra da lua. Dela trouxeram pedra. Naquela época, nós estávamos por aqui, então os brancos, que já eram muitos, estavam construindo também (...). A terra da lua é longe, então a gente via as luzes em filha na terra da lua. Eu vivia com a minha mãe, naquele tempo, ela tinha 40 anos e já apareciam os cabelos brancos (...) Então, foram embora, todos juntos, de São Cosme, de Trinidad, de Kexu, e deixaram três ruínas. Só ficaram para esperar a ordem para irem embora para o céu (...). (Aurora *apud* Ladeira 2008, 122)

Nas ruínas de Trinidad, no Paraguai, a mesma líder espiritual afirma no filme:

Ore ru mirim (os antigos dirigentes), com a palavra e a alegria que nunca acaba, vocês trabalharam. E um dia esse trabalho teria que continuar. Mas para nós que somos humanos, que somos fracos, está sendo muito difícil continuar o trabalho. Os brancos dizem que eles fizeram esta construção, antigamente. É isso que os brancos falam mas, na verdade, este foi o trabalho de Nhanderu mirim. [Chega perto de uma estrutura grande em forma de torre] Neste lugar havia muitas almas do céu, no alto desta torre o chefe dos trabalhadores se concentrava para receber a mensagem de Nhanderu ete e passar o conselho para seu povo. Eu estou muito feliz. Aqui ele recebia a luz de Nhanderu e passava a palavra para seus irmãos e parentes. É um lugar sagrado demais porque esta torre servia para ele olhar

para todas as aldeias daqui do mundo por isso estou feliz demais. E as minhas lágrimas serão vistas por Nhanderu mirim, é muita emoção para mim. E na volta para nossa aldeia vamos contar as coisas belas. Essas coisas bonitas de Nhanderuvixa Kuéry, nossos pajés antigos, ensinaram aos nossos irmãos para eles continuarem trabalhando. Mas entre nós que somos humanos e temos palavras humanas não há uma pessoa forte para conduzir os trabalhos e animar as pessoas para o bem.

Litaiff (2009) também reconhece que, para os Mbya, certas estruturas erigidas e acidentes geográficos (como montes, cachoeiras, ilhas) também são espaços “encantados” onde o *Kesuíta* viveu a caminho da Terra sem Males. Entre estes elementos, o autor identifica uma igreja da cidade de Itanhaém, no litoral de São Paulo, que foi construída sobre as ruínas de um templo do século XVI. Orestes Jayme Mega (2015) encontrou uma situação similar na Tekoa Tavai situada no município de Cristal (RS) e que possui uma área parcialmente sobreposta com o Parque Histórico General Bento Gonçalves, criado em 1972. Neste espaço, existe a ruína de uma casa que, segundo a história ocidental, foi o lar, durante uma parte da sua vida, daquele militar e herói importante da Revolução Farroupilha. Por outro lado, para os Guarani, a ruína é uma *tava*, isto é, uma antiga *opy*. Além destes casos relativos aos Mbya, existem outros exemplos estudados de elementos partilhados por historicidades e ontologias distintas que, contudo, não é possível desenvolver aqui (ver, por exemplo, Gallois 1994; Amoroso 2015).

Após a sequência em Boa Vista, *Tava* segue para a aldeia de Araponga, em Paraty (RJ), onde são recebidos na *opy* pelo *karai* Agostinho da Silva, a *kunha karai* Marciana e o coral *jerojy* composto por jovens e crianças que entoam o seguinte canto:

Nhanderú, você vem até nossa aldeia,

limpando os caminhos

e purificando as pessoas.

Foi Nhanderú que trouxe

vocês até nossa aldeia.

A caminhada trouxe vocês até aqui.

Estes visitantes alcançaram nossa aldeia graças a Nhanderú.

No quadro seguinte, Ariel, Patrícia, o *karai* Agostinho e outros Guarani reúnem-

se no exterior debaixo de um alpendre de telha metálica e palha. A *kunha karai* traz de dentro da *opy* uma moldura com uma foto da *tava* de São Miguel que comprou quando visitou o local na década de 1990 e explica:

Não viemos até aqui só por querer, os nossos avós passaram por aqui. Alguma coisa nos leva até essas ruínas. Chegamos até lá porque eles querem que a gente chegue. Nhanderu Mirim deixou pra morarmos onde nossos avós e avós morreram, pois até agora nós, os netos, continuamos vivos.

O *karai* acrescenta:

Eles acham que não foram os Guarani nem os Nhanderu Mirim que construíram isso. Eles falam: ah, só quando os portugueses vieram é que... construíram essas ruínas e agora os Guarani pensam que são deles, que podem morar nelas. Quando a gente estava lá, não queriam nem ver a gente. Mesmo vendendo nosso artesanato do lado de fora, os policiais ficavam ali, com as armas na mão. “Chegou a hora, vocês têm que ir embora”, diziam. A gente juntava o nosso artesanato e ia dormir. Só depois de anos que alguns brancos perceberam que essa Tava foi deixada para nós por Nhanderu. Por isso agora apoiam mais o pessoal que mora lá. Não é mais como era antes, quando a gente morava lá.

A sequência de Araponga termina com mais cantos na *opy*, após os quais o *karai* discursa:

Eu cheguei com a minha família na Tava de São Miguel. Nós chegamos lá antes de muitos outros. Meu filho gostava de brincar por lá. Foi pra isso que deixaram a Tava. *Ela nos pertence, mas os brancos estão com ciúme*. Sem saber que é nossa, estão se apoderando. Por isso Nhanderu está matando os brancos com catástrofes naturais. Nhanderu já está fazendo isso em várias cidades. Ele está nos poupando porque há crianças entre nós. E também é verdade que o sol segue nos iluminando. As crianças que eles adoram ainda estão aqui. Por isso o Sol ainda não parou de nos iluminar. Mas ele já falou pro seu pai que está cansado. Já disse isso duas vezes. E o pai dele disse: “Não, meu filho, ainda há crianças que a gente enviou na Terra.” Por isso o Sol continua vindo. Enquanto o Sol brilhar, temos que acordar cedo, ficar feliz, sorrir e agradecer.

Estas falas encontram ressonâncias com elementos expostos anteriormente e introduzem dois novos pontos importantes. Em primeiro lugar, o discurso sobre a *tava*

cruza-se com a cosmologia Guarani que prenuncia o fim do segundo mundo e que sublinha a importância dos Guarani continuarem as suas práticas e modo de viver verdadeiros (*nhande reko*) para a manutenção do mundo (“Enquanto o Sol brilhar, temos que acordar cedo, ficar feliz, sorrir e agradecer” – uma afirmação paralela à enunciada por Dona Elza em *Para Reté* [ver capítulo 8])

Em segundo lugar, a *kunha karai* afirma que a *tava* pertence aos Guarani e que os brancos têm ciúme. Em *Mokoi Tekoá*, Mariano menciona algo semelhante quando está a chegar às ruínas de São Miguel para vender artesanato: “Por aqui andaram os nossos parentes. Mas os brancos tiraram tudo da gente, e se apropriaram dessas ruínas que nossos parentes fizeram. Agora eles não querem dar pra gente o que é nosso. *Eles têm ciúmes desse espaço.*” Litaiff também inclui alguns depoimentos que recorrem ao ciúme para justificar as ações dos não indígenas: “(...) os jurua têm muito ciúmes dos índios, por isto dizem que o Kesuita era padre. A gente sabe que eles são Nhanderu Mirim, são Guarani mesmo” (*apud* Litaiff 2009, 144). De um modo paralelo, Luiz Gustavo Pradella (2009) afirma que muitos Guarani alegam que o desejo de exclusividade dos brancos pela terra se deve aos ciúmes. Como vimos, os Mbya partilham uma ideia de “bom viver” (Pissolato 2007; Overing e Passes 2000) que privilegia um determinado *ethos* relacional e que considera a raiva e o ciúme como comportamentos antissociais. No caso específico Guarani, Guilherme Heurich (2011) advoga que estes vetores não são necessariamente humores, mas espíritos-donos (*ja*) que transformam a pessoa. Em relação ao dono do ciúme (*akateỹ ja*), os interlocutores de Pierri identificam dois tipos: um menos agressivo que atesta apenas uma influência nefasta e outro mais patológico que indicaria uma dominação do corpo por aquele. Nesse sentido, é possível argumentar que as falas da *kunha karai* Marciana e de Mariano sobre o ciúme dos *jurua* pelas *tava* não são referentes a descrições de personalidade ou caráter, mas indicações que estes estão dominados pelo *akateỹ ja* (dono do ciúme). Além disso, é importante lembrar que, para alguns Guarani, os não indígenas são desprovidos de *nhe'ẽ* e, por isso, são mais suscetíveis à influência dos espíritos-donos. Tal como a questão da conservação das ruínas, esta proposição representa mais uma fricção ontológica ao processo de patrimonialização. Enquanto, segundo a ontologia dos modernos, a História representa o conhecimento científico e a memória está relacionada com o conhecimento ou, mais concretamente, com os significados e narrativas dos sujeitos, os Guarani colocam em cena sujeitos que

adquirem o conhecimento através do corpo a partir das divindades (os verdadeiros Mbya) ou por influência nefasta dos *ja*. Não se trata, portanto, de diferenças de opinião, mas de perspectivas diversas que pressupõem e constroem mundos diferentes e que, assim, colocam em causa as premissas do processo patrimonial.

A sequência final da caminhada espiritual em procura da ontologia das *tava* regressa à Argentina, aldeia de Tamanduá, onde Ariel visita os seus avós. Este quadro encerra um ciclo ao retornar a uma visão que poderíamos classificar de pós-colonial, como a defendida no início por Mariano e pelo Senhor Adolfo, e que indicia subtilmente a preferência ou concordância dos realizadores por esta perspectiva. Nesse sentido, a fala de Dionísio Duarte Ortega sintetiza este ponto de vista e encerra o périplo:

Os jesuítas vieram ensinar aos Guarani e até os Karaís aceitavam. Alguns vieram e construíram essas ruínas bem perto das aldeias. Eles enganavam os Guarani e pegavam suas netas. Quem não se deixava ensinar, eles matavam. E os velhos que não prestavam para o trabalho eram mortos também. Foi assim nas construções das ruínas no Paraguai, Brasil e na Argentina. (...) Não gosto de padre! Foi por isso que expulsei as irmãs que vieram aqui. Depois foram enganar os Guarani da aldeia Kunhapiru. Quando expulsei, falei: “Foram vocês que acabaram com nosso povo!” E elas falaram: “Não fomos nós, foram outros...” Foi muito engraçado! [Dionísio e Ariel riem] (...) Todo mundo acredita no livro [*Tava Mirim*], mas eu não, nem um pouquinho. Não tenho nada contra aqueles que acreditam, mas os brancos os enganam. Nos fizeram de bobos. É verdade! As ruínas estão lá mesmo. Mas se elas fossem realmente a Tava Mirim, os que construíram-nas estariam lá até hoje, e nos levariam para morar com eles. Mas quando vamos pra lá, só vemos um lugar vazio. Só vemos uma grande construção de pedra que recebe muitas visitas. É simplesmente o trabalho dos primeiros brancos que chegaram aqui. Eu não medito por ela, mas sim pelos antepassados que hoje estão lá em cima. (...) A Tava Mirim existe... Os Nhanderu Mirim, que alcançaram a Terra Sagrada, também. Mas não são as ruínas dos jesuítas. Aquilo é só uma coisa terrena. Os Nhanderu Mirim são coisas só nossas, esses nomes só devem ser usados por nós. Eles têm suas moradas no alto das florestas ancestrais, são várias as moradas dos Nhanderu Mirim. Nas margens dos grandes rios... Nesta terra que habitamos hoje, ninguém alcançou a Terra Sagrada ainda. Dia desses, quando fui a Cantagalo, ouvi

alguém dizer que um casal cruzou os grandes rios e alcançou a Terra Sagrada. Claro, devem ter passado pelos rios, mas não por uma terra sagrada e sim uma ilha. Ninguém chega à morada de Nhanderu de uma hora pra outra, sem meditar. Se alguém realmente cruzou o oceano e alcançou a Terra Sagrada, vai sentir os trovões da Terra. A terra se moverá e mandará água. Você sentirá.

Concluída a caminha espiritual sobre a tava, o filme continua por mais quinze minutos com um enfoque nos temas da Guerra Guaranítica, Sepé Tiaraju e a situação colonial atual dos Guarani. A fala do avô de Ariel sobre os trovões que se ouvem quando se chega à Terra sem Males estabelece uma ligação sutil com os quadros seguintes, que são constituídos por vários planos breves de raios no escuro e planos curtos das ruínas à noite iluminadas de vermelho pelo Espetáculo de Som e Luz. O som e a imagem dos trovões estabelecem pontes equivocadas entre mundos: trovões que anunciam a chegada dos Guarani à Terra sem Males; trovões que anunciam o perigo para os modernos; trovões que soam como canhões de guerra. A seguir, ao som de uma marcha militar, *Tava* recorre ao mesmo dispositivo inicial e através de textos em intertítulos e excertos do filme *A Missão*, narra segundo a historiografia ocidental os principais acontecimentos do Tratado de Madrid, de 1750, que deu origem à Guerra Guaranítica durante a qual o líder Guarani Sepé Tiaraju foi assassinado três dias antes da fatídica batalha de Caiboaté, que dizimou milhares de Guarani. Após este *intermezzo* de explicação ocidental, *Tava* regressa a alguns dos entrevistados para aferir a sua opinião sobre Sepé Tiaraju. Mais uma vez, a ideia de *jacore* regressa. Mariano e o Senhor Augusto, em Cantagalo, defendem que Sepé era imortal e que só fingiu que morreu para enganar os brancos. Por outro lado, o Senhor Adolfo advoga que os espanhóis mataram Sepé mas não o *karai* que

(...) entrou por debaixo da terra, saiu lá no Paraguai e fez a Tava. Só depois disso é que ele foi para a Morada de Nhanderú. Então os espanhóis chegaram para o combate, explodiram bombas e mataram todos. Mas não mataram o Karai Mbyá porque ele foi pelo túnel e saiu lá no Paraguai.

Após esta sequência, *Tava* acompanha Ariel, Patrícia e Mariano numa expedição a Caaró, situado a 25 quilômetros de São Miguel, onde se encontra um monumento a três padres jesuítas mártires: Roque Gonzalez, Afonso Rodriguez e Juan de Castillos (ver capítulo 5). Ariel lê os textos de louvor aos mártires e as frases breves referentes aos Guarani que morreram a defender a sua terra e escarnece sobre a extensão dos

primeiros em relação à dimensão reduzida dos segundos.

Ariel (em português): Muito índios morreram assim e eles não escrevem do jeito que o índio sofria ou do jeito que... como era maltratado.

Mariano (em Mbya): Foi isso que eu falei. Os brancos falam mais de si do que dos Guarani.

Ariel (em Mbya): Como morreram os padres eles descrevem bem direitinho.

Ariel (em português): Dos padres tem montes de letra! ‘Ao herói cacique aqui massacrado. Ao destemido Sepé Tiaraju. Aos inúmeros Guarani mortos em defesa da sua terra.’ Só!

A seguir, *Tava* regressa ao quadro na pedreira, incluído no início do filme, onde Mariano e um Ariel desalentado fazem um resumo das relações entre a situação colonial do seu povo no presente e as ruínas de São Miguel:

Mariano: Nós estamos vivendo onde nossos antepassados trabalharam, mas os brancos mesmo assim nos incomodam. Isso não tá certo.

Ariel: Eles nos tiraram tudo. (...) Porque será que nossos antepassados estiveram aqui... e construíram tudo isso? Existiam mais guaranis que brancos. Os padres eram minoria. Porque hoje estamos nessa situação, sem terras demarcadas? Eles nem dão nossos direitos. Se nós chegamos primeiro por aqui por que foi assim? Até hoje continuamos a caminhada dos nossos antepassados. Eles faziam os mesmos caminhos que seguimos fazendo. E, sem dar-nos conta, por alguma razão, fazemos isso até hoje. É a nossa sina.

Mariano: Temos que seguir os caminhos que estão abertos para nós. Nós só vamos por onde os caminhos estão abertos. Não por onde estão fechados.

Tava termina com música entoada durante um encontro Guarani organizado anualmente pelo CIMI no monumento erigido pelos não indígenas no local da batalha de Caiboaté. De um modo não inocente, a sequência têm início com vários Mbya, incluindo o Senhor Adolfo, a atravessarem o arame farpado para terem acesso ao terreno. Santiago, uma liderança do Rio Grande do Sul com uma ligação política àquela organização missionária, afirma numa roda: “Viemos até esta cruz feita pelos brancos. Só que não estamos aqui pra olhar pra ela, mas sim para esta terra onde nossos parentes viviam.” A seguir, uma *kunha karai* inicia um canto-reza em que enuncia: “Oh, Nhamandu, pai do sol! Esse sol que nos ilumina é o que nos dá forças todos os dias. Que ele fortaleça o espírito de vocês também! Que seja sempre assim!” Por fim, os

presentes abandonam o espaço ao som do canto que entoia: “O chefe dos guerreiros é quem nos dá força e alegria.”

O que podemos concluir sobre as relações entre património, História, memória e mito a partir da análise de *Tava*? Como já mencionado, um dos principais objetivos da participação dos Guarani no processo de patrimonialização era a demarcação das suas terras indígenas. Até recentemente, o Estado, a História e até alguns antropólogos consideravam que os Guarani que viveram nas Missões tinham sido dizimados na batalha de Caiboaté e que os restantes se tinham misturado com a população imigrante não indígena. Para aqueles, os Mbya-Guarani faziam parte de um outro grupo e não estavam relacionados com os Guarani das Missões. Esta asserção é revista em *Tava* segundo vetores diferentes. O filme demonstra que existem Mbya que consideram que as ruínas são *tava* enquanto outros advogam que as estruturas são produto da escravização daquele povo pelos jesuítas. Patrícia defende que esta divisão está relacionada com aqueles que “fugiram para a mata” e os que “foram enganados pelos jesuítas”. Nesse sentido, a divisão não ocorre segundo grupos étnicos essencializados, como a perspectiva acima enunciada dos modernos defende, mas dentro do mesmo povo indígena em que, contudo, todos possuem uma relação com as ruínas. Assim, dentro da ontologia da modernidade, a documentação recolhida durante a produção de *Tava* serve como comprovação que os Mbya-Guarani possuem uma relação histórica com aqueles Guarani do passado e, portanto, com os lugares das Missões e estas evidências são elementos importantes para o prosseguimento do processo de demarcação de terras segundo os preceitos da administração do Estado brasileiro. Porém, como analisámos no início do capítulo, a inclusão desta informação dentro da categoria património origina uma domesticação da sua potencialidade política ao igualar aquela categoria à memória e não à História, área epistemológica positivista e, portanto, a única reconhecida pelo Estado em processos de demarcação. Em suma, a patrimonialização estabelece um paradoxo: por um lado, contribuiu para uma maior visibilidade da história Guarani; por outro, mitiga a potencialidade política da documentação para a demarcação de terras. O património surge, assim, como uma espécie de prémio de consolação.

Nesse sentido, num primeiro momento, *Tava* é um património Guarani no sentido ocidental porque serve como afirmação identitária num contexto colonial. Através de vários dispositivos, incluindo o cinema, os Mbya têm a possibilidade de contar a sua história, até recentemente condição exclusiva do Estado-nação. Contudo, é

importante não esquecer que, até hoje, ainda não existem guias indígenas nas ruínas de São Miguel e a contextualização museológica ainda se centra na narrativa ocidental. Por outro lado, a análise dos depoimentos do filme permite-nos reequacionar a *tava* como património Guarani enquanto categoria nativa, isto é, como elemento com objetivos cosmopolíticos em que humanos, extra-humanos e objetos corporalizados no passado se relacionam com o intuito de construir o futuro daquele povo. Em primeiro lugar, a *tava* é importante como forma de produzir corpos alegres, bons e belos. Para alguns Guarani, as *tava* são lugares deixados pelos *Nhanderu mirim* para poderem viver o seu *nhande reko*, isto é, serem alegres e caminham no sentido da maturação corporal (*aguyje*) de modo a se tornarem imperecíveis sem passarem pela morte. Segundo os depoimentos recolhidos por Catafesto e Cirilo, mesmo aqueles que consideram que as ruínas foram construídas em colaboração com os *jurua*, advogam que as pedras e a estatuária continuam a possuir uma ligação corporal com os antepassados que poderão ter chegado à Terra sem Males (*Yvy Mara ãy*) e, por isso, são elementos importantes na sua caminhada de *aguyje*. Em segundo lugar, como corolário do acima exposto, a *tava* também é um elemento que potencializa a produção da comunidade Guarani porque sinaliza onde estes devem viver e ser alegres. Por fim, o depoimento da *kunha karai* Marciana indica que a interação dos Guarani com as ruínas e, portanto, com os diversos elementos extra-humanos do cosmo é indispensável para manter a continuação deste. Como é que esta informação foi *reassemblada* pelo IPHAN e como podemos equacionar os equívocos ontológicos no sentido de resgatar a potencialidade (cosmo)política das ruínas de São Miguel?

10.5. Ruínas de São Miguel enquanto cosmopolítica de equívocos controlados

Como mencionado no capítulo 6, o dossiê do IPHAN sobre a *tava* para a candidatura a Património Cultural Imaterial foi principalmente redigido por Sílvia Guimarães, sobretudo a partir dos depoimentos recolhidos durante a produção do documentário em análise. Antes de iniciar a escrita, a antropóloga esteve presente numa reunião alargada da Comissão Guarani Yvyrupa (CGY) para averiguar se as principais lideranças estavam de acordo com o processo e, no final, regressou a Koenju para confirmar com a *kunha karai* algumas ilações que elaborara. De facto, o dossiê está muito bem redigido, revela um conhecimento profundo das principais questões etnológicas Guarani e ameríndias e identifica os principais temas mencionados neste

capítulo. Na introdução, a classificação da *tava* enquanto património é justificada do seguinte modo:

Tava é um património cultural que faz sentido na sua sociocosmologia e tem valor no processo de construção de sua identidade. (...) Para os *Guarani-Mbyá* trata-se do local onde viveram seus antepassados, que construíram estruturas em pedra, nas quais deixaram suas marcas, ou melhor, parte de suas corporalidades; onde são lembradas as belas palavras do demiurgo; e onde é possível vivenciar o bom modo de ser *Guarani-Mbyá*. (...) Estar na *Tava* aciona dimensões estruturantes e afetivas de sua vida social, pois ali se encontra uma ‘casa de pedra’ que concretiza, de maneira paradigmática, a morada dos antigos, visível a todos, tanto aos grandes *karai* quanto aos *jurua* (não-indígenas), e que evoca os ensinamentos fundamentais para se viver de acordo com os princípios éticos *Guarani-Mbyá*. Esse modo de viver permite tornar-se imortal e alcançar a chamada Terra sem Mal. (IPHAN sd, 1 e 2)

Apesar desta justificação, o dossiê adota, noutras passagens, uma perspectiva epistemológica hermenêutica ou interpretativa que reduz a *tava* a “significados” e “narrativas” e que, conseqüentemente, recusa “levar a sério” as ontologias e modos de conhecer o mundo Guarani, limitando as potencialidades expansivas e cosmopolíticas das ruínas de São Miguel. Esta proposta mantém, portanto, uma hierarquia entre a História (o que as ruínas *são*) e os significados atribuídos por populares e indígenas (o que as ruínas *representam*). A título de exemplo, transcrevo este excerto:

Este dossiê pretende demonstrar que a *Tava* é uma referência cultural que pode ser contemplada pela categoria patrimonial de ‘lugar’, por ser um espaço ao qual os *Guarani-Mbyá* atribuem significados e sentidos diferenciados, que articulam aspetos de sua cosmologia e, portanto, de sua identidade. (...) As denominadas ruínas de São Miguel Arcanjo fazem emergir *narrativas diversas entre os Mbyá*. (IPHAN sd, 2 e 29, itálico meu)

No sentido de reequacionar o património para além de um modelo que atribui significados a elementos de uma realidade exterior e objetiva, é necessário primeiro proceder a uma crítica epistemológica de uma das áreas de saber que enforma aquele – a antropologia. Em “O nativo relativo”, Viveiros de Castro (2002b)¹⁶⁷ reflete sobre o

¹⁶⁷ O texto é parcialmente reaproveitado e adaptado em *Metafísicas Canibais* (Viveiros de Castro 2015 [2009]).

objeto e a epistemologia da antropologia e questiona que conhecimento este campo pode produzir se assumir que o nativo também é um antropólogo (mas de um modo diferente) e se permitir que o pensamento deste influencie o discurso antropológico: “Tradutor, traidor, diz-se; mas o que acontece se o tradutor decidir trair sua própria língua?” (115). Para realizar este movimento, o autor considera que é necessário “levar a sério” o pensamento nativo. Em primeiro lugar, “[l]evar a sério é (...) não neutralizar” (129), isto é, não reduzir o pensamento do outro a universais cognitivos do ser humano ou, pelo contrário, a particulares sociais e culturais, mas antes reconhecê-lo enquanto processo de constituição de mundos (ou, numa linguagem deleuziana a que Viveiros de Castro [*ibidem*] recorre, “uma atualização de virtualidades”). O autor esclarece que “levar a sério” não significa “acreditar” porque isso seria compreender o pensamento nativo como opinião ou sistema de crenças enquanto ele advoga que aquele deve ser tratado como constituído de conceitos. Nesse sentido, acreditar ou não é um “category mistake” equivalente a perguntar se o número dois é alto ou verde. Recorrendo ao exemplo que diversos povos ameríndios consideram que os pecaris (porcos selvagens) são humanos, Viveiros de Castro argumenta que esta ideia lhe interessa “(...) porque ‘diz’ algo sobre os humanos que dizem isso. Mas *não* porque ela diga algo que esses humanos não são capazes de dizer sozinhos, e sim porque, nela, esses humanos estão dizendo algo não só sobre os pecaris, mas também sobre o que é ser ‘humano’.” (134, *itálico no original*) Isto é, o que é pertinente em termos antropológicos não é o significado que os ameríndios conferem aos pecaris, mas o que este elemento enuncia sobre o que é ser (a ontologia do) humano (e pecari).

Esta abordagem epistemológica pode ser útil para pensar o futuro do património das ruínas de São Miguel. Atualmente, como mencionei, existe uma hierarquia entre o que as ruínas *são* (comprovada pela História) e o que elas *representam* (enquanto “significados” que, no fundo, são uma atualização do que, até há pouco tempo, se denominava por “crenças”). Nesse sentido, uma perspetiva multicultural *acredita* na História e *tolera* os diferentes significados atribuídos, desde que o poder político destes seja reduzido ao simbólico (através da estetização da cultura e memória). Por outro lado, uma perspetiva multinaturalista está interessada no que as ruínas *são* e como estas nos permitem compreender o que *é*, para os Guarani, património, humanidade, devir, isto é, como é constituído o seu mundo. Porém, enquanto as diferentes ontologias sobre

os pecari não originam, por enquanto, conflitos entre indígenas e modernos,¹⁶⁸ a diversidade ontológica das ruínas de São Miguel é potencialmente explosiva. Será possível (ou mesmo urgente) construir um mundo comum e poderá a antropologia ser a base de uma diplomacia intermundos?

Em “Whose Cosmos, Which Cosmopolitics? Comments on the Peace Terms of Ulrich Beck” (2004), Bruno Latour reflete sobre estas questões a partir de uma crítica a uma proposta de pendor cosmopolita e humanista de Ulrich Beck para uma paz mundial. Latour recorre a uma história frequentemente enunciada por Viveiros de Castro, mas inicialmente narrada por Lévi-Strauss (1973 [1952]; 2011 [1955]). No século XVI, enquanto na Europa, os teólogos discutiam se os indígenas do continente americano possuíam alma, estes afogavam prisioneiros europeus para determinarem se eles sofriam putrefação e, portanto, se possuíam ou não corpo. Lévi-Strauss argumentou que os primeiros utilizavam as ciências sociais para determinar se os segundos eram ou não animais e estes recorriam às ciências naturais para aferir se aqueles eram deuses ou não. Isto é, ambos estavam a inquirir se o Outro era humano a partir de ontologias diferentes (Viveiros de Castro 2004b). Latour considera que este episódio é especialmente relevante porque revela que os cristãos europeus nunca sequer supuseram que os ameríndios estariam a equacionar o confronto através de premissas diferentes (e vice-versa). Contudo, se este diálogo ocorresse, ele teria de ter quatro lados: segundo os ocidentais, os indígenas tinham ou não alma; de acordo com estes, aqueles tinham ou não corpo. Em suma, “[t]here are more ways to be other, and vastly more others, than the most tolerant soul alive can conceive” (Latour 2004, 453).

O modo de enunciação dos cristãos ocidentais era razoável num mundo em que se considerava que o cosmo era partilhado por todos (um “*mononaturalism*”). Porém, esta perspetiva tem vindo a ser cada vez mais colocada em causa. Se levarmos a sério o pensamento do nativo, vivemos num cosmo polvilhado de mundos. No sentido de construir um mundo comum, Latour recorre à “proposta cosmopolítica” formulada por Isabelle Stengers (2005) (que não deve ser confundida com o conceito homónimo defendido por Kant e que a filósofa desconhecia naquela altura). Para Stengers, cosmo e política não possuem uma relação dialética, mas profilática e expansiva: o termo “cosmo” amplia a política para além da esfera do humano; o vocábulo “política” alastra

¹⁶⁸ Mas ver as consequências sobre as diferentes ontologias dos *atiku/renas* para os Innu e modernos (Blaser 2016).

o cosmo para além de uma lista finita de elementos. Assim, segundo a filósofa, o cosmos é “(...) the unknown constituted by these multiple, divergent worlds, and to the articulations of which they could eventually be capable (...)” (1995) Nesse sentido, o cosmo abrange tudo, incluindo *Nhanduru, ja* e outras entidades extra-humanas, mas também as virtualidades não atualizadas das articulações entre mundos. É contudo de realçar que a proposta cosmopolítica de Stengers não é um plano ou um conjunto de instrumentos para a construção de um mundo comum, mas é, acima de tudo, um apelo a “slow down reasoning” que permita criar “(...) an opportunity to arouse a slightly different awareness of the problems and situations mobilizing us (...)” (1994).

Tendo em conta este enquadramento, Latour argumenta de um modo polémico que o que é necessário atualmente são “guerras de mundos”, isto é, conflitos em que não exista árbitro e em que o que está em causa é o que é comum no mundo comum a construir. Esta guerra contrapõe-se a “guerras pedagógicas” (Latour 2002) em que existe um entendimento sobre um mundo comum. Aqui também podemos recorrer à diferença entre os conceitos de política e policiamento propostos por Jacques Rancière (1999). Enquanto o último é uma forma política de hierarquia e controlo (portanto, com árbitro), o primeiro supõe a dissensão através do encontro de elementos heterogéneos que possibilitam a repartição do político a partir do não político. No caso em análise nesta tese, podemos advogar que o património é frequentemente um modo de reduzir a política ao policiamento. Nesse sentido, Latour advoga que é necessário uma proposta construtivista para fabricar um mundo comum através de “attachments” (Latour 2005) que perdurem:

We perhaps never differ about opinions, but rather always about things—about what world we inhabit. And very probably, it never happens that adversaries come to agree on opinions: they begin, rather, to inhabit a different world. A common world is not something we come to recognize, as though it had always been here (and we had not until now noticed it). A common world, if there is going to be one, is something we will have to build, tooth and nail, together. (Latour 2004, 455)

Poderá então o património deixar de ser um mecanismo de policiamento assente no relativismo cultural e transformar-se num instrumento construtivista de fabricação de um mundo comum? Ou, mais concretamente, poderá a dinâmica construtivista do património ser sublinhada no sentido de produzir um mundo comum? Segundo Rodney

Harrison (2013), um dos principais dilemas da categoria património é que esta foi desenvolvida no Ocidente, mas ambiciona atualmente ser universal. O processo de desconstrução da universalidade e sentido de missão da modernidade (Latour 1994 [1991]) pode-nos levar a questionar a relevância do património noutras ontologias ou, pelo contrário, conduzir-nos a cooptá-lo, subvertê-lo e expandi-lo no sentido de o transformar numa arena relevante na guerra entre mundos que hoje em dia se reveste de consequências prementes em termos sociais, políticos e ambientais. Nessa perspetiva, o património produziu diferentes fricções com outras ontologias, originando, por exemplo, as subcategorias de património cultural imaterial e *cultural landscapes*. Mesmo assim, Harrison (2013, 204) argumenta que

(...) the concepts of intangible heritage and cultural landscapes adopted as a result of this process are fundamentally at odds with the Indigenous ontological position on which UNESCO and other heritage professionals have often claimed to draw in broadening the definitions of heritage to include these categories, maintaining instead a modern set of Cartesian dualisms that hold nature and culture, and matter and mind, to be separate.

Assim sendo, o autor desafia o património a levar a sério estas posições ontológicas e propõe a conceptualização de um património relacional ou dialógico. Este modelo permitiria 1) compreender as fricções entre o património ocidental e as ontologias indígenas; 2) conectar o património com questões mais vastas (e urgentes) relacionadas com o ambiente, a política e o social; 3) emancipar o património de uma relação obsessiva com a memória, de modo a transformá-lo numa ferramenta de devir. Recorrendo a uma perspetiva construtivista, incluindo às teorias de *actor-network* e da *assemblagem*, ao perspectivismo ameríndio e ao seu trabalho com povos aborígenes na Austrália, Harrison (2007: 217) argumenta que

[h]eritage is not the inscription of meaning onto blank objects, places and practices that are produced in this process, but instead is produced as a result of the material and social possibilities, or ‘affordances’, of collectives of human and non-human agents, material and non-material entities, in the world. It is not primarily an intellectual endeavour, something that exists only in the human mind, but is one that emerges from the dialogue, or practices of people and things.

No caso de *tava*, o património é produzido por Guarani, mas também pelas pedras corporalizadas, *Nhanderu Mirim*, *Nhanderu*, etc. Contudo, como conectar o

património produzido pelos Mbya (as ruínas *tava*) e pelos modernos (as ruínas das Missões Jesuítico-Guarani)? Harrison advoga que o desafio do património é exatamente potencializar de um modo criativo essas relações e fomentar outras com diversos elementos (humanos, extra-humanos, objetos). Esta proposta relacional, portanto, dinâmica, demonstra que o património não possui como objetivo preservar o passado, mas antes efetivar a curadoria do presente com relação ao passado no sentido de construir o futuro. Nesse sentido, uma proposta dialógica exige que o património não seja apenas gerido ou policiado por *experts*, mas seja horizontalmente participado por todos os agentes envolvidos: humanos, extra-humanos e “coisas”.

Contudo, as ruínas de São Miguel possuem um problema adicional já enunciado: até recentemente, aquelas estruturas foram *assembladas* enquanto património por diferentes ontologias (Guarani e modernos) de um modo independente. Só durante o INRC é que foram estabelecidas conexões entre estes diferentes mundos. Como é possível *reassemblar* elementos que não são simplesmente heterogêneos, mas pressupõem mundos radicalmente distintos? Em “Indigenous Cosmopolitics in the Andes: conceptual reflections beyond ‘politics’”, Marisol de la Cadena (2010) analisa algo semelhante: a introdução de entidades extra-humanas (denominadas de “earth beings” pela autora, mas consideradas como montanhas pelos modernos) na política nacional da Bolívia e do Equador através da intervenção do movimento indígena. Segundo a antropóloga, este processo é disruptivo porque coloca em causa a exclusão de forças e práticas indígenas das instituições dos Estados-nação e questiona a divisão entre natureza e humanidade. Nesse sentido, esta dissensão também exige a produção de um mundo comum. Em vez de utilizar a ideia de *attachments* de Latour, Cadena recorre aos conceitos de “partial connections”, de Strathern (2004), e de “equivocos controlados”, de Viveiros de Castro (2004b). “Partial connections” (conexões parciais) são relações que compõem agregados que não são nem singulares nem plurais, isto é, que são maiores que um, mas menores que dois. Não se trata, portanto, de elementos autónomos nem de elementos híbridos, porque não são redutíveis a um. Cadena advoga que o movimento indígena e o Estado-nação são um agregado constituído por conexões parciais porque o segundo reconhece certas práticas e discursos do primeiro, mas recusa a sua diferença ontológica:

(...) it is precisely this partial connection that has allowed Andean indigeneity a presence on regional and national political public stages:

connected to the historically shaped discourses through which they appear (class, ethnicity, and the current confrontation with neoliberalism) and exceeding them at the same time. What is going on, I purport, is not a paradigmatic shift in the history of indigenous resistance; the excess has always been present. The extraordinary event is its public visibility; the shift it may provoke would be epistemic (...). (Cadena 2010, 348)

Porém, conexões parciais não são pontes (ou *attachments*, no sentido original de Latour), mas equívocos (classe, etnicidade, etc.). O conceito de “equívocos controlados” advém de mais um artigo de Viveiros de Castro (2004b) sobre as contribuições da etnologia ameríndia para a reflexão epistemológica da antropologia. O autor contrapõe o relativismo cultural – diferentes subjetividades e representações de um mundo exterior objetivo – ao perspectivismo ameríndio – em que diversas espécies se veem a si próprias e o mundo do mesmo modo que os humanos. Neste contexto, o problema não é conciliar duas representações diferentes do mesmo referente, mas estar consciente de que a mesma representação são duas coisas diferentes. Por exemplo, a cerveja de mandioca significa a mesma coisa para humanos e jaguares, mas para estes é sangue humano. Assim, “(...) perspectivism supposes a constant epistemology and variable ontologies, the same representations and other objects, a single meaning and multiple referents.” (6). Um dos principais objetivos da viagem (isto é, da tradução ou antropologia) xamânica é não se perder nos equívocos que são homónimos em termos de enunciação, mas diferentes enquanto referentes:

To translate is to situate oneself in the space of the equivocation and to dwell there. It is not to unmake the equivocation (since this would be to suppose it never existed in the first place) but precisely the opposite is true. To translate is to emphasize or potentialize the equivocation, that is, to open and widen the space imagined not to exist between the conceptual languages in contact, a space that the equivocation precisely concealed. (10)

Nesse sentido, um equívoco não é um erro. O contrário daquele não é a verdade, mas o “univocal”, isto é, a presunção que todos partilhamos as mesmas premissas sobre as quais podemos elaborar juízos válidos. Perante este espartilhar de chão comum, como o autor também esclarece, o termo “controlado” acrescentado a “equívoco”, equivale à ideia de pensar o andar enquanto forma controlada de cair.

Estas propostas são principalmente teóricas. O trabalho desenvolvido pelo VNA

ao longo dos últimos trinta anos pode ser útil para pensar como tatear uma cosmopolítica de conexões parciais enquanto equívocos controlados. Como vimos, os filmes são constituídos por um cinema relacional (ou dialógico) que é *assemblado* através do embate com o real que constrói e reconstrói relações entre humanos, extra-humanos e coisas no sentido de (re)construir corpos, comunidade e um mundo em constante renovação. Além disso, as obras são fabricadas por indígenas e não indígenas (tanto na realização e montagem, como na recepção) através de conexões parciais assentes em equívocos controlados – determinados elementos “funcionam” nos dois mundos (isto é, possuem significados homónimos) apesar de serem referentes diferentes. Alguns exemplos são os trovões (mensagem de Tupã; fenómeno atmosférico perigoso em termos físicos e simbólicos), o riso (essencial para o bom viver ameríndio; estado de espírito no mundo ocidental), a terra (constitutiva do ser; propriedade privada), cultura (modos de construir corpos, comunidade e renovar o mundo; traços diacríticos), identidade (assente no corpo; relacionado com o social) ou as ruínas de São Miguel. Por outro lado, certos elementos ou eventos não “funcionam” nos dois mundos. Como advoguei no capítulo 7, a montagem dos filmes do VNA estrutura-se num ritmo em que, em certos momentos, a audiência sente que compreende o mundo do Outro para, logo a seguir, ser lançada para uma sequência sem chão. Nesse sentido, os espectadores não passam a concordar com os indígenas, mas, como Latour menciona, passam antes a habitar um mundo diferente. Esta estrutura permite, de certo modo, estabelecer um “slow down of reasoning” através de equívocos controlados – uma compreensão que é como um andar que é um evitar cair – através da consciencialização de que significados homónimos correspondem a referentes diferentes. Nesse sentido, estabelecer conexões parciais não é partilhar um mundo ou o descobrir de relações que já lá estavam. É o oposto. É fabricar ou atualizar virtualidades de relações possíveis. Estes novos *attachments* são construídos através daquilo que aparentemente nos aproxima (por exemplo, o riso), mas também (ou sobretudo) pela dissensão (por exemplo, terra e as ruínas de São Miguel) que nos obriga a, como expressou Latour, encontrar o comum na construção de um mundo comum. Por fim, para além das conexões parciais, os filmes do VNA subentendem outros mundos com outras premissas e entidades extra-humanas irreduzíveis (um cosmo infinito, portanto). Como acima mencionado, o que é importante não é reduzir o cosmo a um mundo comum, mas problematizar o comum necessário e importante para construir um mundo comum.

Tendo em conta este enquadramento, as ruínas não são um referente com diferentes representações, mas, pelo contrário, são um equívoco. Não é por acaso que nesta tese tenho recorrido principalmente à palavra “ruínas”: trata-se de um vocábulo utilizado por não indígenas e Guarani (quando falam em português) que, contudo, como vimos, são referentes distintos em mundos diferentes. Os conflitos que emanam da *assemblagem* patrimonial atual (por exemplo, demarcação da terra, conservação das estruturas, origem do conhecimento) não são meras diferenças de opinião, mas supõem mundos diferentes. Mas os pontos de fricção das “guerras de mundo” são exatamente os elementos onde podem (onde é necessário!) estabelecer conexões parciais que estejam conscientes do seu estatuto equivocal. Não no sentido de arbitrar ou policiar a *dissenção*, mas com o intuito de reconstruir e expandir o que é político. Nesse sentido, a patrimonialização da *tava* enquanto lugar de referência para o povo Guarani não deve ser o fim de um processo, mas é antes a hipótese de transformar as ruínas em São Miguel numa arena de diplomacia entre mundos, uma espécie de ONU de ontologias ou talvez um laboratório entre modos de ser. Em vez de termos mais um teatro da memória, mais uma categoria de regulação ou policiamento do património, talvez seja mais importante construir uma arena em que convivem diferentes modos de existência e em que, tal como um pajé aprende a viajar entre mundos ao longo da sua vida, todos nós aprendamos a ver outros mundos. Uma oportunidade para a construção de uma democracia mais dialógica em que especialistas e não especialistas, humanos e extra-humanos construam um presente e um futuro. Ou, como advoga Latour (2013, 8), parar de modernizar para ecologizar e, assim, ter um futuro. Porém, de nada servirão estas propostas, se os Guarani não forem considerados como sujeitos políticos plenos, nomeadamente através da demarcação urgente das suas terras.

Por fim, uma coda. Nem tudo no cosmo é património. O património pode ser uma arena de uma cosmopolítica, mas o cosmo e a política não são só património. Hoje em dia, esta categoria é hegemónica, e possui, portanto, o perigo de originar uma abordagem de terra queimada. Existem outras valências do viver, conviver, ser e devir. Em vez de começarmos com a pergunta “o que é património (para os Guarani, por exemplo)?”, temos de ouvir e experienciar outros mundos, de modo a fazermos perguntas diferentes. Perguntas do cosmo infinito que ainda desconhecemos e que a antropologia (esse xamanismo dos modernos) está exemplarmente equipada para perscrutar.

Conclusão: porque filmam os Mbya-Guarani

Como mencionado na introdução, convencionalmente considera-se que o cinema indígena começou nos anos 1960, quando os cientistas sociais Sol Worth e John Adair (1972) ensinaram os rudimentos básicos de realização a um grupo de jovens Navajo que não conheciam este tipo de produção. Quando aqueles chegaram, procuraram Sam Yazzie, um ancião com mais de 80 anos que Adair conhecia do trabalho de campo que realizara anteriormente. Este explicou o propósito do projeto e Sam, depois de pensar um pouco, perguntou: “Will making movies do the sheep any harm?” Worth esclareceu que, tanto quanto sabia, o cinema não prejudicava as ovelhas. Sam indagou então se fazer filmes era bom para as ovelhas. Worth disse que provavelmente o cinema também não tinha nenhuma implicação positiva a esse nível. Depois de mais uma pausa, o ancião olhou em volta e inquiriu: “Then why make movies?”

Este episódio é narrado com frequência nos estudos sobre cinema indígena. Na cinematografia não indígena ou, pelo menos, ocidental a resposta costuma ser tautológica: fazemos filmes porque queremos fazer arte – uma área que se autonomizou de outros vetores da vida na modernidade. Contudo, se, de facto, nunca fomos modernos, talvez seja importante fazer esta pergunta com mais frequência... No contexto indígena, aquilo que denominamos de arte não é independente de outras dimensões da vida e é provável que seja mais um equívoco entre mundos. É nesse sentido que a pergunta central do estudo de Anthony Seeger (2015 [2004]) foi “por que cantam os Kisêdjê”. Por outro lado, os povos ameríndios vivem na contemporaneidade e vários dos seus problemas (cosmo)políticos estão associados ao recontro com a sociedade colonial com a qual, frequentemente, se têm de relacionar nos termos desta. Arte, cinema e património são possíveis conexões parciais de uma cosmopolítica de equívocos.

Porém, como vimos, não é possível equacionar esta pergunta de um modo genérico, tratando um povo como uma unidade essencializada, e também não podemos cair em categorias, como o realizador enquanto autor, que são problemáticas mesmo no Ocidente. O meu trabalho com os Mbya-Guarani centrou-se na contribuição de Ariel, Patrícia e outros elementos da sua família extensa. O curto tempo de convívio com o cacique José Cirilo indicou que outros Mbya tenderiam a explorar abordagens divergentes a nível de produção cinematográfica (ver capítulo 7). Além disso, acresce a

contribuição do percurso político e estético do VNA: o trabalho de várias décadas realizado por Vincent Carelli e os seus vários colaboradores com inúmeras comunidades indígenas e, no caso específico dos Mbya, a contribuição dos principais oficinairos, Ernesto de Carvalho e Tiago Campos Tôres, que possuem uma atitude específica em termos de engajamento estético-político. Em suma, os filmes Guarani em análise são o cruzamento do contexto cultural, social e histórico daquele povo, das comunidades envolvidas, das influências da modernidade, das vidas de Ariel e outros Mbya e dos elementos do VNA com que colaboraram direta e indiretamente. A pergunta “porque filmam os Mbya-Guarani” é, portanto, ilusoriamente simples.

Num primeiro momento, encontramos diversas respostas similares às experiências do VNA analisadas nos capítulos 2 e 3. O cinema é utilizado para mostrar o seu modo de vida e situação colonial (“mostrar a realidade” – ver capítulo 7) e, portanto, como afirmação identitária e de correção de preconceitos (uma arte da etnicidade). Nesse sentido, é um instrumento de soberania visual que permite na modernidade o controlo da produção e circulação da sua autoimagem. Por outro lado, a potencialidade do cinema indígena também assenta na subversão da estética e expectativas da modernidade. Por exemplo, as sequências da “festa branca” e dos meninos Palermo e Neneco (ver capítulo 7) questionam as amarras do “índio hiper-real” e “autêntico”, uma estética clássica e harmoniosa da matriz colonial do poder e as estruturas de vigilância e controlo, como o ensino formal.

Ainda segundo a perspectiva da soberania e subversão visual, o cinema Mbya-Guarani foi um importante instrumento para questionar as narrativas produzidas pelo património institucional e outros atores, ou seja, enquanto contraplano às imagens coloniais. Como vimos no capítulo 5, as Missões Jesuítico-Guarani e, especificamente, as ruínas de São Miguel foram construídas enquanto imagens (mentais, paisagísticas, museológicas e audiovisuais) da “utopia da civilização”, isto é, da empreitada da Companhia de Jesus que, supostamente, no fim do mundo, no meio de indígenas inocentes ou selvagens, conseguiu erguer uma civilização em termos físicos, sociais, económicos e espirituais. Progressivamente, as apropriações patrimoniais populares e a historiografia oficial começaram a salientar a importância dos indígenas na organização cultural, social e económica das Missões. Ademais, a Constituição de 1988 permitiu a emergência e a afirmação de várias identidades subalternas ao mesmo tempo que o turismo de massas (e, portanto, direcionado a diversas identidades) ganhou uma

relevância crescente na economia do país e de pequenas localidades, como São Miguel. A conjugação de todos estes fatores propiciou, nas últimas duas décadas, uma transmutação da alegoria da “utopia da civilização”, que, contudo, ainda persiste parcialmente, em imagens múltiplas e dissonantes de uma “utopia de encontro de culturas”. Estas novas imagens compreendem as Missões como uma sociedade proto-multicultural em que indígenas e jesuítas colaboraram de um modo igualitário e harmonioso. Assim, enquanto a alegoria da “utopia da civilização” foi produto e produtor das narrativas de criação do Estado-nação, as imagens da “utopia de encontro de culturas” contribuem para a construção do atual Estado plural ou multicultural – um “Brasil de todos”, na terminologia dos Governos de Luiz “Lula” da Silva.

Neste contexto, no início deste século, o IPHAN iniciou com os Mbya-Guarani que vendiam artesanato no alpendre do Museu da Missões um processo associado ao Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) que incluiu, como parte das medidas de salvaguarda, uma oficina de realização de cinema orientada pelo VNA. O primeiro filme oriundo desta experiência, *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008), é um contraplano às imagens coloniais e revelou que, para este povo, as ruínas não são um teatro de memória, mas um *palco de violência colonial* que sintetiza, corporaliza e visualiza a ferida colonial do passado e do presente dos Guarani (capítulo 8). Segundo os Mbya que aparecem nesta obra, os seus parentes construíram as ruínas e os *jurua* dizimaram-nos e apropriaram-se daquelas. Além disso, não é só São Miguel que foi tomado pelos não indígenas, mas todo o seu antigo território. Atualmente, como forma de subsistência, os Mbya são obrigados a produzir artesanato para vender àqueles que são responsáveis pela usurpação da sua terra e que, frequentemente, os ignoram e insultam. Ademais, acresce a esta situação, a espoliação de vários elementos culturais e cosmológicos Guarani (chimarrão, Sepé Tiaraju transformado em nome de pizza, o conceito de Terra sem Mal exposto nas paragens de camionetas, etc.) que são utilizados para construir as identidades missioneira, gaúcha, de vários movimentos sociais e do Estado do Rio Grande do Sul. Como afirma Ariel no filme: “Os Guarani foram protagonistas dessa história. Mas agora eles estão ali daquele jeito. A morte deles só tem valor na História... Ainda existimos e os turistas veem os Guarani tentando vender no museu. Essa é a nossa realidade.” Em suma, neste primeiro filme, o património e o cinema são principalmente utilizados enquanto instrumentos da modernidade para mostrar a perspectiva abissalmente díspar dos Mbya sobre as ruínas.

Por outro lado, ao contrário de outros povos, no cinema Guarani em análise não parece haver uma preocupação em registrar traços culturais que estejam em risco de desaparecer, com a possível exceção do filme que a Patrícia ainda está a produzir sobre a transmissão de conhecimentos da avó para a neta que entrou na idade adulta. Mesmo assim, apesar da ausência do objetivo da patrimonialização como arquivo, a filmagem do modo de vida do povo numa perspectiva de cinema de observação acaba por realizar uma curadoria (ver introdução) dos elementos que os Mbya consideram importante preservar do passado no presente com o intuito de construir o futuro. Estes elementos estão relacionados com o que Ariel denomina de espiritualidade, isto é, com os vetores que estabelecem o bem-viver e as práticas estético-éticas de convivialidade, comensalidade e corporalidade que permitem transcender a condição de *tekoaxy* (imperfeito, perecível) e alcançar o estado de maturidade corporal (*aguyje*) na *Yvy Mara ãy* (a morada celeste imperecível). Nesse sentido, a partir da análise dos filmes e recorrendo à bibliografia de estudos americanistas sobre o corpo e a convivialidade ameríndia (Seeger *et al.*, 1979; Overing e Passes, 2000), propus que uma possível categoria nativa de património se baseia nos seguintes princípios metafísicos interdependentes: 1) construção de corpos alegres, bons e belos; 2) potencialização da comunidade Guarani; 3) manutenção/reconstrução constante do cosmo através de práticas e circulação de conhecimentos que interligam humanos e extra-humanos. Isto é, a *opy* (casa de reza), o *xondaro*, a música não são filmados (exclusivamente) como traços diacríticos de diferenciação étnica, mas, principalmente, porque eles são as práticas que permitem a realização dos princípios metafísicos supramencionados e, assim, assegurar o futuro Mbya.

Tendo em conta este enquadramento, advoguei que a produção filmográfica não é só importante como afirmação identitária, mas também encontra ressonâncias produtivas (e fricções) com o modo Guarani de conhecer e se relacionar com o cosmo. No mundo animista ameríndio, uma teoria dos objetos é uma teoria do corpo (Santos-Granero 2009; Miller 2009) e todas as “coisas” (câmara, ruínas, canções, palavras) podem possuir agência através de determinadas práticas e em certos contextos. Como corolário desta ontologia, nas terras baixas da América do Sul (mas, também para os modernos, segundo alguns autores [Barthes 2012 (1980); Mitchell 2006; Pinney 2011]), a imagem indexical pode capturar e transmitir a agência, o princípio vital ou o afeto da pessoa. Nesse sentido, a produção cinematográfica é apropriada enquanto

prática estético-ética de obter conhecimento (verdadeiro e belo) dos deuses, promover o bem-viver da comunidade e “tocar o coração dos *jurua*”, isto é, transformar a perspectiva dos não indígenas. Em suma, nem todas as imagens produzidas pelos subalternos são contraplanos, isto é, reações à visualidade construída pelo poder colonial. Recorrendo a uma citação de Ariel, proponho que certas imagens e patrimônios, para além de existirem enquanto contraplano, são um “plano sem plano”, isto é, um vetor imanente de outras cosmologias e ontologias.

Contudo, a ontologia e gnoseologia Mbya-Guarani estabelecem atritos e equívocos com o patrimônio institucional. Por um lado, as Missões têm sido construídas pela epistemologia positivista da disciplina da História e por diversas apropriações populares. Por outro lado, a *tava* é entendida por meio da metafísica Guarani e transmitida oralmente, mas também é compreendida de um modo pessoal e através do “sentir” dos sinais enviados pelos deuses e outras agencialidades. Além disso, enquanto as práticas de conservação da modernidade advogam que os remanescentes são elementos exclusivamente materiais que têm de ser perpetuados através de técnicas e tecnologias assentes nessa ontologia, os Mbya-Guarani consideram as ruínas coisas espiritualizadas que têm de ser constantemente reconstruídas através da circulação das forças vitais do cosmo, como, por exemplo, através do canto-reza. Assim, se para os primeiros, a visita de turistas no parque arqueológico provoca um desgaste das estruturas físicas, para os segundos, é principalmente a presença dos não indígenas que corrompe a espiritualidade das ruínas e provoca a sua degradação.

Tendo em conta esta “guerra de mundos” (Latour 2004), proponho que a patrimonialização da *tava* enquanto “Lugar de Referência para o Povo Guarani” não deva ser o fim de um processo, mas o início da construção de uma cosmopolítica (Stengers 2005) de equívocos controlados (Viveiros de Castro 2004b) que através de conexões parciais (Strathern 2004) nos permitam habitar outras cosmologias e ontologias para pensar o comum de um mundo comum que urge construir (Latour 2004). O cinema produzido pelos Mbya-Guarani e VNA sugere-nos algumas aproximações a esta diplomacia intermundos: uma abordagem não discursiva e representativa em que os referentes mantêm o seu estatuto de equívoco (o riso, o corpo, as ruínas); uma produção colaborativa entre indígenas, não indígenas e extra-humanos que assenta na corporalidade e sensualidade da imagem e no “direito ao olhar”, isto é,

no comum construído pela subjetividade dos diversos intervenientes; ou a extensão do político a todo o cosmo irreduzível e em constante atualização.

Em síntese, as razões para os Mbya-Guarani filmarem estão imbricadas com o património se, como alguns autores propõem (Byrne 2014; Harrison 2015), expandirmos esta categoria para além das constrações da modernidade onde teve origem. Em primeiro lugar, os filmes são uma afirmação identitária através da soberania e subversão visual que se contrapõem às narrativas e estética Ocidentais. Em segundo lugar, a produção cinematográfica estabelece uma curadoria, segundo a metafísica Guarani, dos elementos culturais importantes do passado para promover no presente com o objetivo de construir o futuro. Por fim, o cinema é também um modo de conhecer o cosmo, criar boas e belas pessoas, superar a condição *tekoaxy* (imperfeito, perecível), propiciar o bem-viver da comunidade (entendida, eventualmente, como todo o povo) e promover a circulação entre as esferas terrenas e celestes com o intuito de assegurar a continuação desta terra imperfeita. *Aguyjevete!*

Bibliografia

- Aikawa-Faure, Noriko. 2009. "From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage." In *Intangible Heritage*, eds. Laurajane Smith e Natsuko Akagawa 13-44. London/New York: Routledge.
- Albert, Bruce. 2000. "Associações Indígenas e Desenvolvimento Sustentável na Amazônia Brasileira." In *Povos Indígenas no Brasil, 1996-2000*, ed. Carlos Alberto Ricardo, 197-203. São Paulo: Instituto Socioambiental.
- Albert, Bruce, e Alcida Rita Ramos. 2000. *Pacificando o Branco. Cosmologias no Norte- Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP.
- Alcaire, Rita. 2005. *Filhos do Tédio*. Coimbra: Pé de Página.
- Alia, Valeria. 2010. *The New Media Nation. Indigenous Peoples and Global Communication*. New York/Oxford: Bergham Books.
- Anderson, Benedict. 2006 (1983). *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London/New York: Verso.
- Andrew, Dudley. 2013 (1978). *André Bazin*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Ang, Ian. 2005. "Multiculturalism." In *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*, eds. Tony Bennett, Lawrence Grossberg, e Meaghan Morris, 226-29. Malden/Oxford: Blackwell Publishing.
- Amoroso, Marta. 2015. "Descontinuidades indigenistas e espaços vividos dos Guarani." *Revista de Antropologia*, vol. 58, nº 1: 105-148.
- Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. The Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arantes, António A.. 2013. "Beyond tradition: cultural mediation in the safeguarding of ICH." In *Anthropological Perspectives in Intangible Cultural Heritage*, eds. Lourdes Arizpe, e Cristina Amescua, 39-56. Heildelberg/New York/Dordrecht/London: Springer.

- Arnt, Mônica de Andrade. 2010. “Mediações musicais e direitos autorais entre grupos Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul.” Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Rio Grande do Sul.
- Ashworth, Gregory, e John E. Turnbridge. 1996. *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester: Wiley.
- Askew, Marc. 2010. “The magic list of global status. UNESCO, World Heritage and the agendas of states.” In *Heritage and Globalisation*, eds. Sophia Labadi, e Colin Long, 19-44. Oxon/New York, Routledge.
- Assis, Valeria Soares. 2006. “Dádiva, Mercadoria e Pessoa: As Trocas na Constituição do Mundo Social Mbyá-Guarani.” Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Assis, Valéria, Ivori Garlet. 2004. “Análise sobre as populações Guarani contemporâneas: demografia, espacialidade e questões fundiárias.” *Revista de Índias*, Vol LXIV, nº 230: 35-54.
- Back, Sylvio. 1992. *Sylvio Back. Filmes Noutra Margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura.
- Banks, Marcus. 2001. *Visual Methods in Social Research*. London/California/New Dehli: Sage Publications.
- Baptista, Jean. 2015a. *Dossiê Missões. O Temporal*. Brasília: IBRAM.
- Baptista, Jean. 2015b. *Dossiê Missões. O Eterno*. Brasília: IBRAM.
- Baptista, Jean. 2015c. *Dossiê Missões. As Ruínas*. Brasília: IBRAM.
- Barletti, Juan Pablo Sarmiento. 2015. “‘It makes me sad when they say we are poor. We are rich!’ Of wealth and public wealth(s) in Indigenous Amazonia.” In *Images of Public Wealth or the Anatomy of Well-Being in Indigenous Amazonia*, ed. Fernando Santos-Granero, 139-60. Tucson: The University of Arizona Press.
- Barnow, Erik. 1993 (1974). *Documentary. A history of the non-fiction film*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Barth, Frederik. 1979. *Ethnic Groups and Boundaries*. Boston: Little, Brown and Company.
- Barthes, Roland. 2012 (1980). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

- Baudrillard, Jean. 1991 (1981). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bauer, Leticia. 2006. "O arquiteto e o Zelador: Patrimônio Cultural, História e Memória, São Miguel das Missões (1937-1950)." Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Rio Grande do Sul.
- Baumann, Gerd. 1992. "Ritual implicates 'Others': rereading Durkheim in a plural society." In *Understanding Rituals*, ed. Daniel de Coppet, 97-118. Oxon: Routledge.
- Bazin, André. 2005 (1967). *What is Cinema? Volume 1*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Belting, Hans. 2014 (2002). *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.
- Ben-Amos, Avner. 2000. *Funerals, Politics and Memory in Modern France 1789-1996*. Oxford: Oxford University Press.
- Benetti, Liliane, nd., *Jaz. João Loureiro*. URL: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/jaz.pdf>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Bergson, Henri. 1946. *The Creative Mind*. New York: Philosophical Library.
- Bille, Mikkel, e Tim Flohr Sorensen. 2007. "An Anthropology of Luminosity. The Agency of Light." *Journal of Material Culture*, Vol. 12, nº 3: 263-84.
- Bird-David, Nurit. 1999. "'Animism' Revisited. Personhood, Environment, and Relational Epistemology." *Current Anthropology*, Vol. 40: 67-91.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/Brooklyn: Verso.
- Blake, Janet. 2009. "UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: the implications of community involvement in 'safeguarding'." In *Intangible Heritage*, eds. Laurajane Smith, e Natsuko Akagawa, 45-73. London/New York: Routledge.
- Blaser, Mario. 2016. "Is another cosmopolitics possible?" *Cultural Anthropology* Vol. 31, nº 4: 545-70.
- Bortolotto, Chiara. 2010. "Globalising intangible cultural heritage? Between international arenas and local appropriations." In *Heritage and Globalisation*,

- eds. Sophia Labadi, e Colin Long, 97-114. Oxon/New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Photography. A Middle-brow Art*. Oxfordshire: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Oxfordshire: Polity Press.
- Bourriaud, Nicolas. 2002 (1998). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Brasil, André. 2012. "Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo." *Devires*, Vol. 9, nº.1: 98-117
- Brown, Michael F., Eduardo Fernandez. 2001 (1991). *Guerra de Sombras. La lucha por la utopía en la Amazonía peruana*. Buenos Aires: CAEA.
- Brubaker, Rogers. 2002. "Ethnicity without groups." *Archives Européennes de Sociologie*, Vol. XLIII, nº 2: 163-189.
- Bruzzi, Stella. 2016. "Narrative, 'Evidence Vérité', and the Different Truths of the Modern Trial Documentary." In *Documentary Across Disciplines*, eds. Erika Balsam, e Hila Peleg, 252-79. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Byrne, Denis. 1991. "Western Hegemony in Archaeological Heritage Management." *History and Archaeology* Vol. 5: 269-276.
- Byrne, Denis. 2014. *Counterheritage: Critical Perspectives on Heritage Conservation in Asia*. New York/London: Routledge.
- Cadena, Marisol de la. 2010. "Indigenous Cosmopolitics in the Andes: conceptual reflections beyond 'politics.'" *Cultural Anthropology*, Vol. 25, nº 2: 334-70.
- Cadogan, León. 1950. "El Culto al Árbol y a los Animales Sagrados en el Folklore y las Tradiciones Guaraníes." *América Indígena*, Vol. X, nº 4: 327-33.
- Cadogan, León. 1960. "En torno a la aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá." *América Indígena*, Vol. XX, nº 2: 133-50.
- Cadogan, León. 1997 (1959). *Ayvu rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá*. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología.
- Campbell, Alan Tormaid. 2002 (1995). *Getting to Know Waiwai. An Amazonian Ethnography*. London, New York: Routledge.
- Campos, Yussef. 2014. *Proposições para o patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Lumen

Juris.

- Carelli, Vincent. 1998. "Crônica de uma oficina de vídeo." URL:
<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Carelli, Vincent. 2004. "Moi, un Indien." URL:
<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=19>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Carelli, Vincent. 2009. "Entrevista com Vincent Carelli por Ruben Caixeta." In *Catálogo ForumDoc.BH 2009*, 149-60. Belo Horizonte: Associação Filmes do Quintal.
- Carvalho, Ana, Ernesto Ignacio de Carvalho, e Vincent Carelli. 2011. *Video nas Aldeias. 25 Anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias.
- Cauby Novaes, Sylvia. 1997 (1990). *The Play of Mirrors. The Representation of Self as Mirrored in the Other*. Austin: University of Texas Press.
- Certeau, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2008. "Culturas múltiplas versus monocultura." *Lugar Comum*, nº 25-26: 271-83.
- Chalfen, Richard. 1986. "The Home Movie in a World of Reports: an Anthropological Appreciation." *Journal of Film and Video*, Vol. 38, nº 3/4: 102-10.
- Chamorro, Graciela. 2008. *Terra madura, yvy araguyje: fundamento da palavra guarani*. Dourados: Editora da UFGD.
- Choay, Françoise. 2014 (1982). *Alegoria do Patrimônio*. Lisboa: Edições 70.
- Chuva, Márcia Regina Romeiro. 2009. *Os Arquitetos da Memória, sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Chuva, Márcia. 2012. "Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil." *Revista do Patrimônio* Vol. 34: 147-66.
- Ciccarone, Celeste. 2004. "Drama e sensibilidade: migração, xamanismo e mulheres Mbyá." *Revista de Índias*, Vol LXIV, nº 230: 81-96.

- Clastres, H el ene. 1978. *Terra sem Mal: o profetismo Tupi-Guarani*. São Paulo: Brasiliense.
- Clastres, Pierre. 2013 (1974). *A sociedade contra o estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify.
- Clifford, James. 2000. "taking Identity Politics seriously: 'the Contradictory, stony Ground...'" In *Without Guarantees: In Honor of Stuart Hall*, eds. Paul Gilroy, Lawrence Grossberg, e Angela McRobbie, 94–112. London: Verso.
- Corr ea, Mari. 2004. "Vídeo nas Aldeias." In *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias "Um Ohar Indígena"*, 33-39. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Corr ea, Mari. 2004. "Conversa a Cinco." URL: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Costa, Catarina Alves. 2012. "Camponeses do Cinema: a Representa o da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970." Tese de Doutorado, Universidade Nova de Lisboa.
- CTI - Centro de Trabalho Indigenista. 2011. "Relatório de atividades do levantamento preliminar do Inventário Nacional de Referências Culturais Guarani-Mbya (INRC Guarani)." URL: http://www.crespial.org/public_files/files/guarani-memorias-brasil.pdf, consultado a 21 de junho de 2018.
- CTI - Centro de Trabalho Indigenista. 2013. *Xondaro Mbaraete: a fôrça do Xondaro*. São Paulo: CTI. URL: https://pedrasmovedicas.files.wordpress.com/2016/07/livro_xondaro-mbaraete-cti.pdf, consultado a 21 de junho de 2018.
- CTI - Centro de Trabalho Indigenista. 2015. *Guata Porã - Belo Caminhar*. São Paulo: CTI, URL: <http://www.sed.sc.gov.br/index.php/documentos/seminario-estadual-de-politicas-18-a-21-de-outubro-2016/formacao-sed/4795-guata-pora-belo-caminhar-livro/file>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Cunha, Manuela Carneiro da. 1978. *Os Mortos e os Outros: uma análise do sistema funerário e da no o de pessoa entre os  ndios Krahô*. São Paulo: Hucitec.
- Cunha, Manuela Carneiro da. 2008. "Culture" and Culture. *Traditional Knowledge and Intellectual Rights*. Cambridge: Prickly Paradigm Press.

- Cunha, Manuela Carneiro da. 2011. “Índios como tema do pensamento social no Brasil.” In *Agenda Brasileira: temas de uma sociedade em mudança*, eds. André Botelho, e Lilia Moritz Schwarcz, 278-91. São Paulo: Companhia das Letras.
- Danowski, Déborah, e Eduardo Viveiros de Castro. 2017 (2014). *The Ends of the World*. Cambridge: Polity Press.
- Dayan, Daniel, Elihu Katz. 1999 (1994). *A História em Directo. Os Acontecimentos Mediáticos na Televisão*. Coimbra: Minerva.
- Deger, Jennifer. 2006. *Shimmering Screens: Making Media in an Aboriginal Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles. 2015 (1985). *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 1987 (1980). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Descola, Philippe. 2013 [2005]. *Beyond Nature and Culture*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Dicks, Bella. 2003. *Culture on Display: The Production of Contemporary Visitability*. Maidenhead/Berkshire: Open University Press.
- Dooley, Robert. 2013. *Léxico Guarani, Dialeto Mbya*. Summer Institut of Linguistics. URL: <https://www.sil.org/resources/archives/16958>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Dudding, Jocelyne. 2003. “Photographs of Maori as Cultural Artefacts and their Positioning within the Museum.” *Journal of Museum Ethnography*, nº 15: 8-18.
- Durington, Matthew, e Jay Ruby. 2011. “Ethnographic Film.” In *Made To Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks, e Jay Ruby, 190-208. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Edwards, Elizabeth. 2006. “Photographs and the Sound of History.” Vol. 21, nº 1, 2: 27-46.
- Edwards, Elizabeth. 2011. “Tracing Photography.” In *Made To Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks, e Jay Ruby, 190-208. Chicago, London: The University of Chicago Press.

- Eliade, Mircea. 1964 (1951). *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. New Jersey: Princeton University Press.
- Ellis, Carolyn. 2004. *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek: Altamira Press.
- Evans, Michael Robert. 2008. *Isuma. Inuit Video Art*. Montreal/Kingston/London/Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Fabre, Daniel. 2013. *Èmotions patrimoniales*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Farriss, Nancy. 1984. *Maya Society Under Colonial Rule: The Collective Enterprise of Survival*. Princeton: Princeton University Press.
- Fausto, Carlos. 2004. "A Blend of Blood and Tobacco: Shamans and jaguars among the Parakana of Eastern Amazonia." In *Darkness and Secrecy. The Anthropology of Assault Sorcery and Witchcraft in Amazonia*, eds. Neil L. Whitehead, e Robin Wright, 157-178. Durham/London: Duke University Press.
- Fausto, Carlos. 2005. "Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (século XVI-XX)." *Mana* Vol. 11, n° 2: 385-418.
- Fausto, Carlos. 2008. "Donos Demais: Maestria e Domínio na Amazônia." *Mana* Vol. 14, n° 2: 329- 366.
- Fausto, Carlos, e Michael Heckenberg. 2007. *Time and Memory in Indigenous Amazonia: Anthropological Perspectives*. Gainesville: University Press of Florida.
- Fenton, Steve. 2003. *Ethnicity*. Cambridge: Polity Press.
- Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of History*. Cambridge/ Massachusetts: The MIT Press.
- Foucault, Michel. 1984. *Des espaces autres*. *EMPAN* n° 54: 12-54.
- Foucault, Michel. 2015 (1977). "Verdade e poder." In *Microfísica do Poder*, ed. Roberto Machao, 35-54. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Frazer, James G. 1982 (1890). *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Franklin Center: Franklin Library.
- Freire, Paulo. 1987 (1970). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- Gallois, Dominique Tilkin. 1994. *Mairi revisitada: a reintegração da Fortaleza de Macapá na tradição oral dos Waiãpi*. São Paulo: NHII-USP/FAPESP.
- Gallois, Dominique Tilkin. 2007. “Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazônia Ocidental.” *Revista de Estudos e Pesquisas* Vol.4, nº 2: 95-116.
- Gallois, Dominique Tilkin. 2011. “Programas 1 e 2. Entrevista com Dominique Gallois sobre os filmes *Arca dos Zo'é* e *Os segredos da mata*.” In *Antropologia & Imagem. Vol. 2. Os bastidores do filme etnográfico*, ed. Clarice Ehlers Peixoto, 11-16. Rio de Janeiro: Editora Garamond.
- Gallois, Dominique Tilkin, e Vincent Carelli. 1992. “‘Vídeo nas Aldeias’: A Experiência Waiãpi.” *Cadernos de Campo*, nº 2: 25-36.
- Gallois, Dominique Tilkin, Vincent Carelli. 1995. “Vídeo e Diálogo Cultural — Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias.” *Horizontes Antropológicos*, nº 2: 61-72.
- Gandhi, Leela. 2006. *Affective Communities. Anticolonial Thought and the Politics of Friendship*. Durham/London: Duke University Press.
- Ganson, Barbara. 2003. *The Guaraní Under Spanish Rule in the Río de la Plata*. Stanford: Stanford University Press.
- Garfield, Seth. 2001. *Indigenous Struggle at the Heart of Brazil. State Policy, Frontier Expansion, and the Xavante Indians*. Durham/London: Duke University Press.
- Garlet, Ivori. 1997. “Mobilidade Mbyá: história e significação”. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Garlet, Ivori, Valéria S. de Assis. 2009. “Desterritorialização e reterritorialização: a compreensão do território e da mobilidade Mbyá-Guarani através das fontes históricas.” *Fronteiras*, Vol. 11, nº 19: 15-46.
- Gaztambide-Fernández, Rubén, 2014, “Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: An interview with Walter D'Amico”, *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 3, nº 1: 196-212.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropology Theory*. Oxford: Clarendon Press.

- Gell, Alfred. 1999. *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. Oxford/New York: Berg.
- Gibson, James J..1986. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York/Hove/East Sussex: Taylor & Francis Group.
- Ginsburg, Faye. 1991. "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?" *Cultural Anthropology*, Vol. 6, nº 1: 92-112.
- Ginsburg, Faye. 1993. "Aboriginal Media and the Australian Imaginary." *Public Culture*, Vol. 5, nº 3: 557-78.
- Ginsburg, Faye. 1994. "Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media." *Cultural Anthropology*, Vol. 9, nº 3: 365-82.
- Ginsburg, Faye. 1995. "The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film." *Visual Anthropology Review*, Vol. 11, nº 2: 64-76.
- Ginsburg, Faye. 2011 (1998). "VÍdeo Parentesco: um ensaio sobre *A Arca dos Zo'ê* e *Eu já fui seu irmão*." In *VÍdeo nas Aldeias. 25 Anos*, eds. Ana Carvalho, Ernesto Ignácio de Carvalho, e Vincent Carelli, 172-79. Olinda: Vídeo nas Aldeias.
- Ginsburg, Faye. 2016. "Indigenous media from u-matic to youtube: media sovereignty in the digital age." *Sociologia & Antropologia*, Vol. 6, nº 3: 581-99.
- Gluckman, Max. 1940. "Analysis of a social situation in modern Zululand." *Bantu Studies*, nº 14: 1-30.
- Goff, Jacques Le. 1982 (1977). *História e Memória. Memória*, II Volume. Lisboa: Edições 70.
- Goffman, Erving. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburg: University of Edinburgh.
- Goffman, Erving. 1986 (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Gonçalves, Cláudia Pereira. 2012. "Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias Et alii :uma etnografia de encontros intersocietários." Tese de doutoramento, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Gonçalves, José Reginaldo Santos. 1996. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

- Gonzalez Casanova, Pablo. 1965. "Internal colonialism and national development." *Studies in Comparative International Development*, Vol. 1, nº 4: 27-37.
- Goodman, Nelson. 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Gordon, Cesar. 2006. *Economia Selvagem: Ritual e Mercadoria entre os Índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Editora Unesp.
- Gordon, Cesar. 2011. "Em nome do belo: o valor das coisas xikrin-mebêngôkre." In *Xikrin. Uma Coleção Etnográfica*, ed. Fabíola Andréa Silva, e Cesar Gordon, 207-62. São Paulo: Edusp.
- Gow, Peter. 1995. "Cinema da Floresta Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana." *Revista de Antropologia*, Vol. 38, nº 2: 37-54
- Gow, Peter. 1999 (1994). "River People: Shamanism and History in Western Amazonia." In *Shamanism, History, & the State*, eds. Nicholas Thomas, Caroline Humphrey, 90-113. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Gow, Peter. 2001. *An Amazonian Myth and its History*. Oxford: Oxford University Press.
- Graham, Brian, Gregory Ashworth, e John E. Turnbridge. 2007. *Pluralising Pasts. Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. London: Pluto Press.
- Graham, Laura. 1993. "A Public Sphere in Amazonia? The Depersonalized Collaborative Construction of Discourse in Xavante", *American Ethnologist*, Vol. 20, nº 4: 717-741.
- Graham, Laura. 1995. *Performing dreams : discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press.
- Graham, Laura, e H. Glenn Penny. 2014. *Performing Indigeneity. Global Histories and Contemporary Experiences*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Graham, Laura. 2009. "Problematizing technologies for documenting intangible culture: some positive and negative consequences." In *Intangible Heritage Embodied*, eds. D. Fairchild Ruggles, e Helaine Silverman, 185-200. New York, Springer.
- Graham, Laura. 2014. "Genders of Xavante Ethnographic Spectacle: Cultural Politics of Inclusion and Exclusion in Brazil." In *Performing Indigeneity. Global Histories and Contemporary Experiences*, eds. Laura Graham, e Glenn Penny, 305-350.

- Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Grimshaw, Anna, e Amanda Ravetz. 2009. *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Grumberg, Georg. 2008. *Guarani Reta 2008: povos guarani na fronteira Argentina, Brasil e Paraguai*. São Paulo: CTI
- Gruzinski, Serge. 2001 (1990). *Images at War. Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)*. Durham/London: Duke University Press.
- Guimarães, Sílvia. 2006. “As marchas prosaicas de um grupo Guarani-Mbyá.” *Revista Campos* Vol. 7, nº 2: 49-65.
- Hafstein, Valdimar. 2007. “Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore, Traditional Knowledge.” In *Pradicat ‘Heritage’. WertschOpfungen aus Culturellen Ressorcen*, eds. Dorothee Hemme, Markus Tauschek, e Regina Bendix, 75-100. Munster: Lit Verlag.
- Hallowell, Irving. 1960. “Ojibwa Ontology, Behavior, and World View.” In *Culture in History: Essays in honor of Paul Radin*, ed. Stanley Diamond. New York: Columbia University Press.
- Handelman, Don. 1998 (1990). *Models and Mirrors. Towards an Anthropology of Public Events*. New York: Berghahn Books.
- Handler, Richard. 1988. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: The Wisconsin University Press.
- Harrison, Rodney. 2013. *Heritage. Critical Approaches*. Oxon/New York: Routledge.
- Harrison, Rodney. 2015. “Beyond “Natural” and “Cultural” Heritage: Toward an Ontological Politics of Heritage in the Age of Anthropocene.” *Heritage & Society* Vol. 8, nº 1: 24-42.
- Harrison, Rodney, Lotte Hughes. 2009. “Heritage, colonialism and post colonialism.” In *Understanding the Politics of Heritage*, ed. Rodney Harrison, 234-269. Manchester: Manchester University Press.
- Harvey, David C.. 2001. “Heritage Pasts and Heritage Presents: Temporality, Meaning and the Scope of Heritage Studies.” *International Journal of Heritage Studies* Vol. 7, nº 4: 319-338.

- Heidegger, Martin. 1977. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York/London: Garland.
- Henley, Paul. 2010. *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Herzfeld, Michael. 1991. *A Place in History: Social and Monumental Time in a Cretan Town*. Princeton: Princeton University Press.
- Heurich, Guilherme Orlandini. 2011. “Outras Alegrias: parentesco e festas mbya”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Rio de Janeiro.
- Hill, Jonathan D. 1988. *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Hill, Jonathan D. 2000. “‘Musicalizando’ o Outro. Ironia ritual e resistência étnica Wakuénai (Venezuela). In *Pacificando o Branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*, eds. Bruce Albert, e Alcida Rita Ramos, 347-374. São Paulo: Editora Unesp.
- Hill, Jonathan D., e Fernando Santos-Granero. 2002. *Comparative Arawakan Histories. Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Howes, David. 1991. *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hugh-Jones, Stephen. 1999 (1994). “Shamans, Prophets, Priests and Pastors.” In *Shamanism, History, and the State*, eds. Nicholas Thomas, e Caroline Humphrey, 32-75. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Huyer, Bruno Nascimento. 2015. “Entre o devir e a transformação: reflexões antropológicas entre os mbyá-guarani no Cone Sul”. *Espaço Ameríndio* Vol. 9, nº 3: 86-108.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge.
- Ingold, Tim. 2011. *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*. London/New York: Routledge.
- Ingold, Tim. 2012. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num

- mundo de materiais.” *Horizontes Antropológicos*, nº 37: 25-44.
- Ingold, Tim. 2013. *Making. Anthropology, Archaeology, Art And Architecture*. Oxon/New York: Routledge.
- INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais. 2006. “Relatório da Etapa de identificação Sítio Comunidade Mbyá-Guarani São Miguel Arcanjo.” Porto Alegre: IPHAN/RS, NIT/UFRGS.
- IPHAN. sd. “Dossiê de Registro / IPHAN: *TAVA* – Lugar de Referência para os *Guarani*”, URL:
[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie da Tava Lugar de Referencia para o Povo Guarani\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_da_Tava_Lugar_de_Referencia_para_o_Povo_Guarani(1).pdf), consultado a 21 de junho de 2018.
- IPHAN. 2000. *Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de aplicação*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- IPHAN. 2012. “Diagnóstico preliminar do Povo Guarani no Brasil.” URL:
http://www.crespial.org/public_files/files/guarani-diagnostico-brasil.pdf, consultado a 21 de junho de 2018.
- IPHAN. 2014. “Ata da 77ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural - Brasília – 03 e 04 de Dezembro de 2014.” URL:
http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/ATA_77_Reuniao_Conselho_Consultivo_03_e_04122014.pdf, consultado a 21 de junho de 2018.
- Jackson, Michael. 2013. *Lifeworlds: essays in existential anthropology*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Jay, Martim. 1988. “Scopic Regimes of Modernity”. In *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, 3-23. Seattle: Bay Press.
- Jesus, Suzana Cavalheiro de. 2015. “Pessoas na medida: processos de circulação de saberes sobre o *nhande reko* Guarani na região das Missões”. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkley: University of California Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2004. “Intangible Heritage as Metacultural Production.” *Museum International*, Vol. 56, nº 1-2: 52-65.

- Knopf, Kerstin. 2008. *Decolonizing the Lens of Power: Indigenous Films in North America*. Amsterdam/New York: Editions Rodopi.
- Kopenawa, Davi, e Albert, Bruce. 2013 (2010). *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Krauss, Rosalind. 2002. *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Gustavo Gili.
- Krenak, Ailton. 2015. *Ailton Krenak*. São Paulo: Azougue editorial.
- Kurin, Richard. 2004. "Safeguarding Intangible Cultural Heritage in 2003 UNESCO Convention: A Critical Appraisal." *Museum International* Vol. 56, nº 1-2: 66-77.
- Lacerda, Rodrigo. 2013. "A Morte de um Ditador: O Visual e o Olhar no Funeral de António de Oliveira Salazar." Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- Lacerda, Rodrigo. 2016. "O Teatro da Memória da Morte no Funeral do Ditador António de Oliveira Salazar." In *Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais*, eds. Denize Correa Araujo, Eduardo Victorio Morettin, e Vitor Reia-Baptista. Faro: CIAC/Universidade do Algarve.
- Ladeira, Maria Inês. 2007 (1992). *O caminhar sob a luz: território mbya a beira do oceano*. São Paulo: Editora UNESP.
- Ladeira, Maria Inês. 2008 (2002). *Espaço Geográfico Guarani-Mbya: Significado, Constituição e Uso*. Maringá: Eduem.
- Lagrou, Els. 2007. "A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)." Rio de Janeiro: Topbooks.
- Langdon, Jean Matteson. 1996. *Xamanismo no Brasil. Novas Perspectivas*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Latour, Bruno. 1994 (1991). *Jamais Fomos Modernos. Ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Latour, Bruno. 2002. *War of the Worlds: What about peace?*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Latour, Bruno. 2004. "Whose Cosmos, Which Cosmopolitics? Comments on the Peace Terms of Ulrich Beck." *Common Knowledge* Vol. 10, nº 3: 450–62.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An introduction to Actor-Network*

- Theory*. New York: Oxford University Press.
- Latour, Bruno. 2013. *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Leal, João. 1994. *As Festas do Espírito Santo nos Açores: Um Estudo de Antropologia Social*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Leal, João. 2011. “‘The past is a foreign country’? Acculturation theory and the anthropology of globalization.” *Etnográfica* Vol. 15, nº 2: 313-336.
- Leal, João. 2013. “Agitar antes de usar. A Antropologia e o património cultural imaterial.” *Revista Memória em Rede* Vol. 3, nº 9: 1-16.
- Lefebvre, Henri. 2005 (1981). *Critique of Everyday Life*. London/New York: Verso Books.
- Lévi-Strauss, Claude. 1973 (1952). *Raça e História*. Lisboa: Presença.
- Lévi-Strauss, Claude. 2011 (1955). *Tristes Trópicos*. Lisboa: Edições 70.
- Lévi-Strauss, Claude. 1975 (1962). *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Editora Nacional.
- Lévi-Strauss, Claude. 1975 (1962). *Totemismo Hoje*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Lévi-Strauss, Claude. 1985. *A Oleira Ciumenta*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Lévi-Strauss, Claude. 1993 [1991]. *História do Lince*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lima, Joaquim Maná de, José Benedito Ferreira Kaxinawa, Marcos de Almeida Matos, e Paulo Roberto Nunes Ferreira. 2014. “Observações sobre o processo de patrimonialização dos Kene Huni Kui.” In *Políticas Culturais e Povos Indígenas*, eds. Manuela Carneiro da Cunha, e Pedro de Niemeyer Cesarino, 219-40. São Paulo: Cultura Académica Editora.
- Lima, Tânia Stoze. 1996. “O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi.” *Mana* Vol. 2, nº 2: 21-47.
- Lima, Tânia Stoze. 2005. *Um Peixe Olhou para Mim. OpPovo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora da Unesp.
- Litaiff, Aldo. 2009. “O ‘Kesuita’ Guarani: Mitologia e Territorialidade.” *Espaço*

Ameríndio Vol. 3, nº 2: 142-60.

- Londres, Cecília. 2000. “Referências Culturais: Base Para Novas Políticas de Patrimônio.” In *Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*, 11-21. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- Lopes, Ana. 2006. *Trabalhadores do Sexo, Uni-vos: Organização Laboral na Indústria do Sexo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lopes da Silva, Aracy. 1992. “Dois séculos e meio de história Xavante.” In *História dos Índios no Brasil*, ed. Manuela Carneiro da Cunha, 357-78. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lozano-Hammer, Rafael. 2002. “Alien relationships from public space.” *Transurbanism*. URL: http://www.lozano-hemmer.com/texts/bibliography/articles_panorama/07_TransUrbanism.pdf, consultado a 21 de junho de 2018.
- Lugon, Clovis. 1977 (1949). *A República “Comunista” Cristã dos Guarani, 1610/1768*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Lutkehaus, Nancy, Jenny Cool. 1999. “Paradigms Lost and Found: The ‘Crisis of Representation’ and Visual Anthropology.” In *Collecting Visible Evidence*, eds. Jane M. Gaines, e Michael Renov, 116-39. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Lydon, Jane. 2010. “Return: The Photographic Archive and Technologies of Indigenous Memory.” *Photographies*, Vol. 3 nº2: 173-87.
- Lynch, David. 2003. “Action and Reaction.” In *Soundscapes: The School of Sound Lectures, 1998– 2001*, eds. Larry Sider, Diane Freeman, e Terry Sider, 49-53. London: Wallflower.
- Macdonald, Sharon. 2009. *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. London/New York: Routledge.
- MacDougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- MacDougall, David. 2006. *The Corporeal Image*. New Jersey: Princeton University

Press.

- Marcus, George. 1998 (1995). "Ethnography in/of the World System. The Emergence of Multi-Sited Ethnography." *Annual Review of Anthropology* Vol. 24: 95-117.
- Marcus, George E., e Fred R. Myers. 1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Marchi, Darlan de Mamann, Juliano Borchardt da Silva, e Estelamaris Dezordi. 2015. "Patrimônio, turismo, práticas culturais e identidades na região das Missões no Rio Grande do Sul." *Revista Arqueológica Pública* Vol. 9, nº 11: 147-56.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press.
- Marrie, Henrietta. 2009. "The UNESCO *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* and the Protection and Maintenance of the Intangible Cultural Heritage of Indigenous Peoples." In *Intangible Heritage*, eds. Laurajane Smith, e Natsuko Akagawa, 169-192. London, New York, Routledge.
- Mauss, Marcel. 1988 (1925). *Ensaio sobre a Dádiva*. Lisboa. Edições 70.
- Maybury-Lewis, David. 1984. *A Sociedade Xavante*. São Paulo: Francisco Alves.
- McCallum, Cecilia. 2001. *Gender and Sociality: How Real People Are Made*. Oxford: Berg.
- Mega, Orestes Jayme (2015). "Uma ruína, duas histórias: uma breve análise sobre a pequena ruína da TekoáTavaí." *Revista Arqueologia Pública* Vol. 9, nº 11: 157-66.
- Meira, Ana Lúcia Goelzer. 2008. "O patrimônio histórico e artístico nacional no Rio Grande do Sul no século XX: atribuição de valores e critérios de intervenção." Tese de doutoramento, Universidade Federal de Rio Grande do Sul.
- Mekas, Jonas. 1996. "Anti-100 Years of Cinema Manifesto." URL: <http://jonasmekas.com/diary/?p=1658>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Melià, Bartolomeu. 1987. *O Guarani: uma bibliografia etnológica*. Santo Ângelo, RS: Fundação Missioneira de Ensino Superior.
- Melià, Bartolomeu. 1990. "A terra sem mal dos Guarani: economia e profecia". *Revista Antropologia* Vol. 33: 33-46.

- Mello, Flávia Cristina de. 2001. “*Aata Tape Rupy – seguindo pela Estrada.*” Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Mendes, Margarete Kitaka. 1991. “Etnografia preliminar dos Ashaninka da Amazônia Brasileira.” Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Estadual de Campinas.
- Mendes, Margarete Kitaka. 2000. “Os Ashaninka do Rio Amônia no rumo da sustentabilidade.” In *Povos Indígenas no Brasil 1996-2000*, ed. Carlos Alberto Ricardo, 571-78. São Paulo: Instituto Socioambiental.
- Meskell, Lynn. 2002. “Negative Heritage and Past Mastering in Archaeology.” *Anthropological Quarterly*, Vol. 75, nº 3: 557-74.
- Métraux, Alfred. 1927. “Les Migrations Historiques des Tupi-Guarani.” *Journal de la Société des Américanistes* 19: 1-45.
- Metz, Christian. 1975. “Le signifiant imaginaire.” *Communications*, Vol. 23: 3-55.
- Michaels, Eric. 1994. *Bad Aboriginal Art: Tradition, Media and Technological Horizons*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Mignolo, Walter. 2012. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- Millanez, Felipe. 2015. *Memórias Sertanistas. Cem Anos de Indigenismo no Brasil*. São Paulo: Edições Sesc.
- Miller, Joana. 2009. “Things as Persons: Body Ornaments and Alterity among the Mamaindê (Nambikwara).” In *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*, ed. Fernando Santos-Granero, 60-80. Tucson: The University of Arizona Press.
- Mirzoeff, Nicholas. 1999. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham/London: Duke University Press.
- Mitchell, W. J. T. 2006. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Monteiro, John Manuel. 1994. *Negros da Terra - Índios e Bandeirantes Origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Moraes, Carlos Eduardo Neves. 2010. “A Refiguração da Tava Miri São Miguel na Memória Coletiva dos Mbyá-Guarani nas Missões/RS, Brasil.” Tese de doutoramento, Universidade Federal de Rio Grande do Sul.
- Moran, James M. 2002. *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Morin, Edgar. 1997. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Naremore, James. 2004 (1999). “Authorship.” In *A Companion to Film Theory*, eds. Toby Miller, e Robert Stam, 9-24. Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing.
- Nas, Peter J. M. 2002. “Masterpieces of Oral and Intangible Culture.” *Current Anthropology*, Vol. 43, nº 1: 139-148.
- Neto, Aristóteles Barcelos. 2002. *A Arte dos Sonhos. Uma Iconografia Ameríndia*. Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Nimuendajú, Curt Unkel. 1987 (1914). *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. São Paulo: Hucitec/Edusp.
- O'Sullivan, Simon. 2006. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. Hampshire/New York: Palgrave Macmillan.
- Oliveira, Alexandra. 2011. *Andar na Vida: Prostituição de Rua e Reação Social*. Coimbra: Edições Almedina.
- Oliveira, Joana Cabral de, e Lucas Keese dos Santos. 2014. “‘Perguntas demais’ – Multiplicidade de modos de conhecer em uma experiência de formação de pesquisadores Guarani Mbya.” In *Políticas Culturais e Povos Indígenas*, eds. Manuela Carneiro da Cunha, e Pedro de Niemeyer Cesarino, 219-40. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora.
- Oliveira, João Pacheco de. 1988. *O Nosso Governo: os Ticuna e o Regime Tutelar*. Brasília: Editora Marco Zero.
- Oliveira, João Pacheco de. 1998. “Uma etnologia dos ‘índios misturados’? Situação

- colonial, territorialização e fluxos culturais.” *Mana* Vol. 4, nº 1: 47-77.
- Oliveira, José Roberto de Oliveira. (2009) 2011. *Pedido de Perdão ao Triunfo da Humanidade*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editora.
- Oliveira, Roberto Cardoso. 1972. *O Índio e o Mundo dos Brancos*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Oliven, Ruben George. 1992. *A Parte e o Todo: A diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes.
- Overing, Joana. 1991. “A Estética de Produção: O Senso de Comunidade entre os Cubeo e os Piaroa.” *Revista de Antropologia*, Vol. 34: 7-33.
- Overing, Joana, e Alan Passes. 2000. *The Anthropology of Love and Anger. The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia*. London/New York: Routledge.
- Pandian, Anand. 2015. *Reel World: An Anthropology of Creation*. Durham/London: Duke University Press.
- Pereira, Vicente Cretton. 2014. “Aqueles que não vemos: uma etnografia das relações de alteridade entre os Mbya Guarani.” Tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense.
- Pierri, Daniel. 2013. “O perecível e o imperecível: lógica do sensível e corporalidade guarani-mbyá.” Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.
- Pimenta, José. 2002. “‘Índio Não é Todo Igual’, A Construção Ashaninka da História e da Política Interétnica.” Tese de Doutorado, Universidade de Brasília.
- Pink, Sarah. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London/Thousand Oaks/California/New Dehli/ Singapore: Sage Publications.
- Pink, Sarah. 2012. *Situating Everyday Life*. Los Angeles: Sage Publications.
- Pinney, Christopher. 2001. “Piercing the Skin of the Idol.” In *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*, eds. Christopher Pinney, e Nicholas Thomas, 157-80. Oxford/New York: Berg.
- Pinney, Christopher. 2011. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books.
- Pires, Daniele de Menezes. 2007. “Alegorias etnográficas do Mbya rekó em cenários interétnicos no Rio Grando do Sul (2003-2007): discurso, prática e holism Mbyá frente às políticas públicas diferenciadas.” Dissertação de mestrado,

Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

Pissolato, Elizabeth. 2007. *A Duração da Pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo Mbya (Guarani)*. São Paulo: Editora da Unesp.

Pissolato, Elizabeth. 2008. "Dimensões do Bonito: Cotidiano e Arte Vocal Mbya-Guarani". *Espaço Ameríndio*, Vol. 2, nº 2: 35-51.

Powdermaker, Hortense. 1950. *Hollywood: The Dream Factory*. New York: Arno Press.

Pradella, Luiz Gustavo S.. 2009. "Entre os seus e os Outros: Horizonte, Mobilidade e Cosmopolítica Guarani." Dissertação de mestrado: Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

Queiroz, Ruben Caixeta de. 2008. "Cineastas indígenas e pensamento selvagem." *Devires* Vol. 5, nº 2: 98-125.

Quijano, Aníbal. 2010. "Coloniality and modernity/rationality." In *Globalization and the Decolonial Option*, eds. Walter D. Mignolo, e Arturo Escobar, 22-32. Oxon/New York: Routledge.

Ramos, Alcida Rita. 1990. "Ethnology Brazilian Style." *Cultural Anthropology* Vol. 5, nº 4: 452-72.

Ramos, Alcida Rita. 1998. *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Ramos, Alcida Rita. 2010. "Revisitando a Etnologia à Brasileira." In *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Antropologia*, eds. Carlos Benedito Martins, e Luiz Fernando Dias Duarte, 25-49. São Paulo: ANPOCS.

Rancière, Jacques. 1991. *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford: Stanford University Press.

Rancière, Jacques. 1999. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Rancière, Jacques. 2005 (2000). *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: EXO Experimental.

Rattes, Kleyton. 2014. "O Itinerário das Aparições. *Ayvu Rapyta* e a Palavra de León Cadogan." Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

- Renard-Casevitz, France-Marie. 1992a. "História Kampa, Memória Ashaninka." In *História dos índios no Brasil*, ed. Manuela Carneiro da Cunha, 197-212. São Paulo: Companhia Das Letras.
- Renard-Casevitz, France-Marie. 1992b. "Sel: Femme Gemme, Femme Condiment." *Journal de la Société des Américanistes*, Vol. 78, nº 2: 133-49.
- Renard-Casevitz, France-Marie. 1994. "Les Ashaninka et la violence dans la 'forêt centrale'." *Journal de la Société des Américanistes*, Vol. 80: 258-65.
- Rouch, Jean. 2003 (1973). "The Camera and Man." In *Ciné-Ethnography*, ed. Steven Feld, 29-46. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rosa, Helena Alpini. 2015. "'Kuaa mbo 'e = conhecer, ensinar': a experiência na formação de professores Guarani." *Revista pedagógica* Vol. 17, nº 34: 171-91.
- Sahlins, Marshall. 1997. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (Parte II)." *Mana* Vol. 3, nº 2: 103-150.
- Sahlins, Marshall. 1985. *Islands of History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Salaini, Cristian Jobi, e Lucas Graeff. 2011. "A Respeito da materialidade do Patrimônio Imaterial: o caso do INRC Porongos." *Horizontes Antropológicos* Vol. 17, nº 36: 171-95.
- Samuel, Raphael. 2012 (1994). *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture*. London/Brooklyn: Verso.
- Santos-Granero, Fernando. 2009. *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Santos, Julio Ricardo Quevedo dos. 2014. "Romaria do Caaró: Prática Cultural, Patrimônio e Discurso Midiático." In *Patrimônio e História*, eds. Elisabete Leal, e Odair da Cruz Paiva, 97-112. Londrina: Unifil.
- Sansi, Roger. 2015. *Art, Anthropology and the Gift*. London/New York: Bloomsbury.
- Schaden, Egon. 1974. *Aspectos Fundamentais da Cultura Guarani*. São Paulo: Editora da Universidade USP.
- Schechner, Richard. 2003 (1977). *Performance Theory*. London/New York: Routledge.

- Schiwy, Freya. 2009. *Indianizing Film. Decolonization, the Andes, & the Question of Technology*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press.
- Scott, James. 1985. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- Scott, James. 1998. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven, London: Yale University Press.
- Seeger, Anthony. 2015 (2004). *Por Que Cantam os Kisêdjê*. São Paulo: Cosac Naify.
- Seeger, Anthony, Roberto da Matta, e Eduardo Viveiros de Castro. 1979. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras.” *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, nº 32: 2-19.
- Segal, Robert A. 2013. “Animism for Tylor.” In *The Handbook of Contemporary Animism*, ed. Graham Harvey, 53-62. London/New York: Routledge.
- Shoat, Ella, Robert Stam. 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Oxon/New York: Routledge.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley/ Los Angeles/London: University of California Press.
- Silveira, Flávio Leonel Abreu da. 2004. “As paisagens fantásticas e o barroquismo das imagens. Estudo da memória coletiva de contadores de causos da região missioneira do Rio Grande do Sul.” Tese de doutoramento, Universidade federal de Rio Grande do Sul.
- Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. Oxon: Routledge.
- Smith, Linda Tuhiwai. 2012 (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London/New York: Zed Books; Dunedin: Otago University Press.
- Souza, José Otávio de Catafesto. 1998. “Aos Fantasmas das Brenhas: Etnografia, invisibilidade e etnicidade de alteridades originárias no sul do Brasil.” Tese de doutoramento: Universidade Federal de Rio Grande do Sul.
- Souza, José Otávio Catafesto, Carlos Eduardo Neves de Moraes, Daniele de Menezes Pires, José Cirilo Pires Morinico – *Kuaray Nheery*, e Mônica de Andrade Arnt. 2007. *Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbyá-*

Guarani nas Missões. Porto Alegre: IPHAN-RS.

Souza, José Otávio Catafesto, José Cirilo Pires Morinico. 2009. "Fantasmas das brenhas ressurgem nas ruínas: Mbyá-Guaranis relatam sua versão sobre as Missões e depois delas." In: *Povos Indígenas*, eds. Arno Kern, M. Cristina dos Santos, e Tau Golin, 301-330. Passo Fundo: Méritos.

Souza, Marcela Coelho de. 2002. "O Traço e o Círculo. O Conceito de Parentesco entre os Jê e seus antropólogos." Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Souza, Marcela Coelho de. 2010. "A vida material das coisas intangíveis." In *Conhecimento e Cultura: práticas de transformação no mundo indígena*, ed. Edilene Coffaci de Lima, e Marcela Coelho de Souza, 97-118. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora.

Stello, Vladimir. 2013. "Além das Reduções: A Paisagem Cultural da Região Missioneira." Tese de doutoramento, Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

Stengers, Isabelle. 2010 (1996). *Cosmopolitics I*. London/Minneapolis: University of Minnesota Press.

Stengers, Isabelle. 2005. "The Cosmopolitical Proposal." In *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, eds. Bruno Latour, e Peter Weibel, 994-1003. Cambridge: MIT Press.

Stoller, Paul. 1989. *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Ethnography*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.

Stoller, Paul. 1997. *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Strathern, Marilyn. 1988. *The Gender of the Gift : Problems With Women and Problems With Society in Melanesia Studies in Melanesian*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Strathern, Marilyn. 2004. *Partial Connections*. New York: AltaMira.

Sztutman, Renato. 2005. "O espírito na América." *Novos estudos CEBRAP* n° 72: 209-

- Tagg, John. 2009. *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Oxon/New York: Routledge.
- Taylor, A.-C., e Eduardo Viveiros de Castro, Eduardo. 2006. “Un corps fait de regards (Amazonie).” In: *Qu’est-ce qu’un corps?*, ed. Stéphane Breton, 149-215. Paris: Musée du Quai Branly/Flammarion.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Diana. 2008. “Performance e Patrimônio Cultural Intangível.” *Pós*, Vol. 1, nº 1: 90- 103
- Testa, Adriana Queiroz. 2014. “Caminhos de Saberes Guarani Mbya: modos de criar, crescer e comunicar.” Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- Thomas, Nicolas, Caroline Humphrey. 1999 (1994). *Shamanism, History, and the State*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Thomas, Verena, e Kate Britton. 2012. “The art of participatory video: Relational aesthetics in artistic collaborations.” In *Handbook of Participatory Video*, eds. E-J Milne, Claudia Mitchell, e Naydene De Lange, 208-22. Plymouth: AltaMira.
- Tolia-Kelly, Divya P.. 2017. “Race and affect at the museum: the museum as a *theatre of pain*.” In *Heritage, Affect and Emotion: Politics, practices and infrastructures*, eds. Divya P. Tolia-Kelly, Emma Waterson, e Steve Watson, 32-46. London/New York: Routledge.
- Tolia-Kelly, Divya P., Emma Waterson, Steve Watson. 2017. *Heritage, Affect and Emotion: Politics, practices and infrastructures*. London/New York: Routledge.
- Tsing, Anna. 2005. *Friction: An ethnography of global connection*. Princeton: Princeton University Press.
- Turner, Terence. 1992. “Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video.” *Anthropology Today* Vol. 8, nº 6: 5-16.
- Turner, Terence. 2002. “Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples.” In *Media Worlds*.

- Anthropology on New Terrain*, eds. Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin, 75-89. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Turner, Victor. 1991 (1969). *The Ritual Process. Structure and Anti Structure*. Ithaca: Cornell University.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- Tylor, Edward B. 1871. *Primitive Culture*. London: John Murray.
- UNESCO. 2011. "Working towards a convention." URL:
<http://www.unesco.org/culture/ich/en/working-towards-a-convention-00004>,
consultado a 21 de junho de 2018.
- UNESCO. 2003. "Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial." URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>,
consultado a 21 de junho de 2018.
- Vasquez, Rolando, Walter Mignolo. 2013. "Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings." *Social Text*. URL:
https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/, consultado a 21 de junho de 2018.
- Veer, Peter van der. 1994. "Syncretism, multiculturalism and the discourse of tolerance." In *Syncretism/Anti-Syncretism*, eds. Charles Stewart, e Rosalind Shaw, 185-200. London/New York: Routledge.
- Velthem, Lúcia Hussak Van. 2003. *O Belo é a Fera. A Estética da Produção e da Predação entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Assírio & Alvim.
- Viana, Fernando de Luiz Brito. 2008. *Boleiros do Cerrado: Índios Xavantes e o Futebol*. São Paulo: Annablume.
- Vidal, Belén. 2012. *Heritage Film. Nation, Genre and Representation*. New York/Chichester/West Sussex: Columbia University Press.
- Vidal, Lux. 1992. *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp/FAPESP.
- Vídeo nas Aldeias. 2011. "Tava Miri - 2º relatório de execução."
- Viegas, Susana de Matos. 2007. *Terra Calada. Os Tupinambá na mata atlântica do sul da Bahia*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Coimbra: Almedina.

- Viegas, Susana de Matos. 2015. “Espaços missionários transformados: a apropriação da terra pelos índios numa aldeia jesuítica da costa atlântica (século XVIII-XIX).” *Revista de Antropologia*, Vol. 58, nº 1: 69-104.
- Vieira, José Glebson, Marta Amoroso e Susana de Matos Viegas. 2015. “Apresentação Dossiê Transformações das Territorialidades Ameríndias nas Terras Baixas (Brasil).” *Revista de Antropologia*, Vol. 58, nº 1: 11-29.
- Vilaça, Aparecida. 1992. *Comendo como Gente: Formas do Canibalismo Wari’ (Pakaa Nova)*. Rio de Janeiro: Anpocs/Editora UFRJ.
- Vilaça, Aparecida. 2010 (2006). *Strange Enemies: Indigenous Agency and Scenes of Encounters in Amazonia*. Durham/London: Duke University Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1986. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1996, “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.” *Mana* Vol. 2, nº 2: 115-144.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1999. “Etnologia Brasileira”. In: *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*, ed. Sérgio Micelli, 109-223. São Paulo: Sumaré/Anpocs/Capes.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2002a. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Viveiros de Castro, Eduardo, 2002b. “O Nativo Relativo.” *Mana* Vol. 8, nº 1: 113-48.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2004a. “Exchanging Perspectives. The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies” *Common Knowledge* Vol. 10, nº 3, 463-84.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2004b. “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation.” *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, Vol. 2, nº 1: 3-20.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2008. “A identidade na era de sua reprodutibilidade técnica. Entrevista por Pedro Peixoto Ferreira, Fábio Candotti, Francisco Caminati e Eduardo Duwe.” *Revista Nada*, nº 11: 34-51.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2015 (2009). *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac

Naify.

Voltaire. 2016 (1759). *Cândido ou O Otimismo*. Lisboa: Relógio D'Água.

Wagner, Roy. 1981. *The Invention of Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Weiss, Gerald. 1975. *Campa Cosmology. The World of a Forest Tribe in South America*. New York: The American Museum of Natural History.

Wilson, Pamela, Wilson Stewart. 2008. "Indigeneity and Indigenous Media on the Global Stage." In *Global Indigenous Media. Culture, Poetics and Politics*, eds. Pamela Wilson, e Wilson Stewart, 1-35. Durham/London: Duke University Press.

Whitehead, Neil L., e Robin Wright. 2004. *In Darkness and Secrecy. The Anthropology of Assault Sorcery and Witchcraft in Amazonia*. Durham/London: Duke University Press.

Winston, Brian, Gail Vanstone e Wang Chi. 2016. *The Act of Documenting: Documentary Film in the 21st Century*. New York/London/Oxford/New Delhi/Sydney: Bloomsbury.

Worth, Sol, e John Adair. 1972. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington/London: Indiana University Press.

Xavier, Ismail. 2005. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Editora Paz e Terra.

Yacavone, Daniel. 2015. *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*. New York: Columbia University Press.

Yúdice, George. 2003. *The Expediency of Culture. Uses of culture in the global era*. Durham/London: Duke University Press.

Filmografia

Filmografia Mbya-Guarani

A Transformação de Canuto. [em produção]. Dir. Ariel Kuruay Ortega, Ernesto Ignácio Carvalho. Vídeo nas Aldeias. Brasil.

Bicicletas de Nhanderu. Dir. Patrícia Ferreira/Ariel Duarte Ortega. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2011. 48 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/bicicletasdenhanderu>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/bicicletas-de-nhander%C3%BAportugues>; <https://www.youtube.com/watch?v=edKtJmY65wM&t=135s>; <http://lugardoreal.com/video/bicicletas-de-nhanderu>, consultado a 21 de junho de 2018.

Desterro Guarani. Dir. Patrícia Ferreira/Ariel Duarte Ortega. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2011. 38 mins.

Mbya Mirim. Dir. Patrícia Ferreira/Ariel Duarte Ortega. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2013. 22 mins. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6SA0L7_Qwj4 (legendas em português); <https://www.youtube.com/watch?v=s3vP17VRZJs> (dublado em português); <https://vimeo.com/65561752> (dublado em português), consultado a 21 de junho de 2018.

Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, Duas aldeias, Uma caminhada. Dir. Jorge Ramos Morinico/Germano Beñites/Ariel Duarte Ortega. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2008. 63 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/duasaldeias>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/mbya-guaranimasterport>; <https://www.youtube.com/watch?v=R45trSTOPbQ&t=2279s>, consultado a 21 de junho de 2018.

No Caminho com Mário. Dir. Coletivo Mbya-Guarani de Cinema. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2014. 21 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/nocaminhocommario/245541027>, consultado a 21 de junho de 2018.

Nós e a Cidade. Dir. Ariel Duarte Ortega. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2009. 6 mins. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FREoazmLB5k>; <https://vimeo.com/ondemand/noseacidade>, consultado a 21 de junho de 2018.

Para Reté. [em produção]. Dir. Patrícia Ferreira em colaboração com Ana Carvalho, Fernando Ancil e Tatiana Almeida (Tita). Vídeo nas Aldeias. Brasil.

Tava, A Casa de Pedra. Dir. Patrícia Ferreira/Ariel Duarte Ortega/Ernesto Ignácio de Carvalho/Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2012. 78 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/tavacasadepedra/245552679>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/tava-78-h264>, consultado a 21 de junho de 2018.

Filmografia Vídeo nas Aldeias

(excepto Mbya Guarani)

A Arca dos Zo'é. Dir. Dominique Tilkin Gallois, Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1993. 22 mins. URL: <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/a-arca-dos-zo%C3%A9-dvcam-pt>; <https://www.youtube.com/watch?v=Avaez4TIXAI>; <http://lugardoreal.com/video/a-arca-dos-zoe>, consultado a 21 de junho de 2018.

A Festa da Moça. Dir. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1987. 18 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/afestadamoca>, consultado a 21 de junho de 2018.

A Gente Luta mas Come Fruta. Dir. Wewito Piyãko/Isaac Pinhanta. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2006. 46 mins. URL: <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/a-gente-luta-port>, consultado a 21 de junho de 2018.

As Hipermulheres. Dir. Takumã Kuikuro/Carlos Fausto/Leonardo Sette. Vídeo nas Aldeias, 2011. 80 mins.

Amtô, A Festa do Rato. Dir. Kokoyamaratxi Sua/Yaiku Sua/Kamikia Kisedje/Kambrinti/Whinti Suyá. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2010. 34 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/amtoafestadorato>, consultado a 21 de junho de 2018.

Antônio e Piti. [em produção]. Dir. Wewito Piyãko. Vídeo nas Aldeias. Brasil.

Antropofagia Visual. Dir. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1995. 17 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/antropofagiavisual>, consultado a 21 de junho de 2018.

- Caminhando para a Vida, Aprendizes do Futuro, Floresta Viva.* Dir. Benki Pinhanta. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2004. 36 mins. URL: <https://vimeo.com/223683491>; <https://vimeo.com/223689062>
- Corumbiara.* Dir. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2009. 117 mins. URL: <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/corumbiara-720p-port-h264>; <https://www.youtube.com/watch?v=QiBh5jNGSpI>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Dançando com Cachorro.* Dir. Adalberto Domingos Kaxinawá (Maru)/Jaime Llullu Manchineri/Isaac Pinhanta. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2001. 44 mins.
- Eu Já Fui Seu Irmão.* Dir. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1993. 32 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/eujafuiseuirmao/220930498>; <http://lugardoreal.com/video/eu-ja-fui-seu-irmo>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Iauaretê, Cachoeira das Onças.* Dir. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2006. 48 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/iauarete>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/iauaret%C3%AA-port>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Imbé Gikegü, Cheiro do Pequi.* Dir. Takumã Kuikuro/Maricá Kuikuro. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2006. 36 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/cheirodepequi>; <http://lugardoreal.com/video/cheiro-de-pequi-imbe-gikegu>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Índio no Brasil.* Dir. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2000. Série de 10 episódios de 18 mins. URL: 1) <https://vimeo.com/15635463>; 2) <https://vimeo.com/15673105>; 3) <https://vimeo.com/15675793>; 4) <https://vimeo.com/15677532>; 5) <https://vimeo.com/15678998>; 6) <https://vimeo.com/15680553>; 7) <https://vimeo.com/15682008>; 8) <https://vimeo.com/15683134>; 9) <https://vimeo.com/15684356>; 10) <https://vimeo.com/15685777>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Já me transformei em imagem.* Dir. Zezinho Yube. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2008. 32 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/jametransformeiemimagem>;

<http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/1-j%C3%A1-me-transformei-em-imagem-cor-mix-port>, consultado a 21 de junho de 2018.

Kene Yuxi, As Voltas do Kene. Dir. Zezinho Yube. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2010. 48 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/keneyuxi>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/kene-yuxi-por-27-10-2010>; <http://lugardoreal.com/video/kene-yuxi-as-voltas-do-kene>, consultado a 21 de junho de 2018.

Kîsêdjê Ro Sujareni, Os Kisêdjê contam a sua história. Dir. Kamikia P.T. Kisedje/Whinti Suyá. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2011. 20 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/kisedjecontamsuahistoria>, consultado a 21 de junho de 2018.

Marangmotxíngmo Mirang, Das Crianças Ikpeng para o Mundo. Dir. Karané Ikpeng/Natuyu Yuwipo Txicão/Kumaré Ikpeng. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2001. 35 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/dascriancasikpeng>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/das-crian%C3%A7as-ikpeng>; <http://lugardoreal.com/video/das-criancas-ikpeng-para-o-mundo-marangmotxingmo-mirang>; <https://www.youtube.com/watch?v=28r1cj0xwEs> (dublado em português), consultado a 21 de junho de 2018.

Martírio. Dir. Vincent Carelli em codireção com Ernesto de Carvalho e Tita. Vídeo nas Aldeias/Papo Amarelo. Brasil, 2016. 162 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/martirio>, consultado a 21 de junho de 2018.

Morayngava. Dir. Regina Müller/Virgínia Valadão. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1997. 17 mins.

Nguné Eliü, O Dia em que a Lua Menstruou. Dir. Maricá Kuikuro/Takumã Kuikuro. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2004. 28 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/odiaemquealuamenstruou>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/o-dia-em-que-a-lua-menstruou>; <http://lugardoreal.com/video/o-dia-em-que-a-lua-menstruou-ngune-elü>, consultado a 21 de junho de 2018.

No Tempo do Verão. Dir. Wewito Piyãko. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2013. 22 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/notempodoverao/245545446>; <https://www.youtube.com/watch?v=g7ye5N4nHi8&t=10s> (dublado em

- português); <https://vimeo.com/64884824> (dublado em português), consultado a 21 de junho de 2018.
- No Tempo das Chuvas*. Dir. Isaac Pinhanta/Wewito Piyãko. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2000. 38 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/notempodaschuvas/245544426>, consultado a 21 de junho de 2018.
- O Espírito da TV*. Dir. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1990. 18 mins. URL: <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/o-espírito-da-tv-dvd-ml>, consultado a 21 de junho de 2018.
- O Mestre e o Divino*. Dir. Tiago Campos Tôrres. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2013. 85 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/omestreeodivino/182937407>, consultado a 21 de junho.
- Pemp*. Dir. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1988. 27 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/pemp>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem Nome*. Dir. Divino Tserewahú/Tiago Campos Torres. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2009. 56 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/mulheresxavantesemnome>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/mulheres-xavante-sem-nome-53-min-port>; <http://lugardoreal.com/video/pinhitsi-mulheres-xavante-sem-nome>, consultado a 21 de junho de 2018.
- Priara Jõ, Depois do Ovo, a Guerra*. Dir. Komoí Panará. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2008. 15 mins. URL: <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/depois-do-ovo-pt>; <http://lugardoreal.com/video/depois-do-ovo-a-guerra-priara-j>; <https://www.youtube.com/watch?v=N8LbzwUy9Qs&list=PLRuwp3CnAOh2ZeaS81QH9-i7GAVZ5bwOV&index=3> (dublado em português); <https://vimeo.com/64726135> (dublado em português), consultado a 21 de junho de 2018.
- Programa do Índio*. Dir. Gloria Albués/Vincent Carelli. TV Universidade/CTI. Brasil, 1998. Série de 4 episódios de 25 mins.
- Tsõ'Rehipãri, Sangradouro*. Dir. Divino Tserewahú/Tiago Campos Tôrres/Amandine Goisbault. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2009. 28 mins. URL:

<https://vimeo.com/ondemand/sangradouro>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/sangradouro-port>, consultado a 21 de junho de 2018.

Segredos da Mata. Dir. Dominique Tilkin Gallois/Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1998. 37 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/segredosdamata>, consultado a 21 de junho de 2018.

Shomõtsi. Dir. Wewito Piyãko. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2001. 42 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/shomotsi/245551846>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/shomotsi-port>; <http://lugardoreal.com/video/shomtsi>, consultado a 21 de junho de 2018.

Uma Aldeia Chamada Apiwtxa. Dir. Tsirotsi Ashaninka. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2010. 52 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/umaaldeiachamadaapiwtxa>, consultado a 21 de junho de 2018.

Wai'á Rini, O Poder do Sonho. Dir. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2001. 48 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/waiariniopoderdosonho/245559376>, consultado a 21 de junho de 2018.

Wapté Mnhõnõ, Iniciação do Jovem Xavante. Dir. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1999. 56 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/iniciacaodojovemxavante>, consultado a 21 de junho de 2018.

Yãkwá, o Banquete dos Espíritos. Dir. Virgínia Valadão. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1995. 54 mins. URL: <https://vimeo.com/ondemand/yakwaespiritos>; <https://vimeo.com/16941667>, consultado a 21 de junho de 2018.

Yaõkwá, um Patrimônio Ameaçado. Dir. Vincent Carelli, Fausto Campoli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2009. 54 mins.

Filmografia geral

Alien. Dir. Ridley Scott. Brandywine Productions/Twentieth Century-Fox. UK/USA, 1979. 114 mins.

Angirattut. Dir. Zacharias Kunuk. Kingulliit Productions. Canadá, 2014. 90 mins.

Avaeté, a Semente da Vingança. Dir. Zelito Viana. Embrafilme/Mapa Filmes. Brasil/Alemanha de Leste, 1985. 110 mins.

Chronique d'un Été. Dir. Jean Rouch/Edgar Morin. Argos Films. França, 1961. 85 mins.

Dances with Wolves. Dir. Kevin Costner. Tig Productions/Majestic Films International/Allied Filmmakers. USA/UK, 1990. 181 mins.

Filhos do Tédio. Dir. Rita Alcaire/Rodrigo Lacerda. Portugal. 2007. 48 mins.

Jaguata Pyau. Dir. Maria Inês Ladeira. Centro de Trabalho Indigenista. Brasil, 1998. 48 mins. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hIFh9PPBc8Y&t=36s>, consultado a 21 de junho de 2018.

Kuarup. Dir. Ruy Guerra. Grapho Produções Artísticas. Brasil, 1989. 119 mins.

Les Maîtres Fous. Dir. Jean Rouch. Les Films de la Pléiade. França, 1955. 36 mins.

Moi, un Noir. Dir. Jean Rouch. Les Films de la Pléiade. França, 1958. 70 mins.

Pirinop, Meu Primeiro Contato. Dir. Mari Corrêa/Kumaré Ikpeng. Zarafa Films/Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2005. 58 mins.

República Guarani. Dir. Sylvio Back. Sylvio Back/Embrafilme. Brasil, 1981. 100 mins.

Senhora Aparecida. Dir. Catarina Alves Costa. Radiotelevisão Portuguesa/SP Filmes. Portugal. 1994. 55 mins.

The Mission. Dir. Roland Joffé. Warner Bros./ Goldcrest Films International/Kingsmere Productions/Enigma Productions/AMLF. UK/França, 1986. 125 mins.

The Piano. Dir. Jane Campion. CiBy 2000/Jan Chapman Production. Nova Zelândia, Austrália, França, 1993. 121 mins.

Xetá na Serra dos Dourados. Dir. Vladimir Kozák. Universidade Federal do Paraná. Brasil, 1954. 45 mins. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=y1Gdsanp8WM>, consultado a 21 de junho de 2018.

Xingu – A Terra Mágica. Dir. Washington Novaes. Rede Manchete/Intervideo. Brasil, 1985. Série de 10 episódios de 46 mins.