

Neste capítulo vou apresentar as aldeias e lugares pelos quais passei neste processo, fazendo uma breve contextualização, de sua localização geográfica, sua situação socioeconômica, sua história, qual a situação da população indígena da localidade com relação à sociedade envolvente, em que situação estão em relação à terra e direitos. Faço aqui uma montagem destas informações a partir de uma visão panorâmica, e, com minhas notas de campo, proponho uma outra visão mais "com os pés no chão". Através de uma revisão dos filmes realizados pelos alunos das oficinas tento tangenciar a visão deste meu "outro" privilegiado. Esse meu *jeguatá*, essa minha caminhada, se dá em muitos lugares, em muitas aldeias, mas também busca, e esse é há um só tempo meu desafio e motivação, perceber os meus passos através de muitos olhares.

Possuo experiência anterior com projetos de formação audiovisual e realização de filmes de forma participativa com povos tradicionais, caiçaras, quilombolas e indígenas, através de uma experiência com alunos do curso de Educação no Campo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, que foi resultado da união de duas iniciativas Observatório de Povos Tradicionais da UFRRJ, o Grupo PET Etnodesenvolvimento e Educação Diferenciada, formado por estudantes da UFRRJ oriundos de comunidades tradicionais do Sul Fluminense, e o projeto O Quilombo vai à Escola, financiado com recursos da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) que culminou na formulação junto a alunos e professores do [Coletivo Audiovisual Sankofa](#) e no filme [Alto da Serra, de Carvoeiros a Quilombolas](#). Essa experiência e minha inserção no projeto [Cartografias da Margem](#) como bolsista no edital de Treinamento e capacitação técnica da Faperj, em projeto do [Laboratório do Filme Etnográfico](#) da Universidade Federal Fluminense, me aproximou das discussões do antes referido projeto de extensão "*Vídeo e transmissão de conhecimento: Valorização dos saberes tradicionais Guaranis, Mbya e Kaiowá na educação escolar indígena*" da UFF, com a parceria com a Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD e da própria Ascuri. O projeto tinha como orientação partir da valorização dos saberes tradicionais e de suas formas e processos de transmissão como elemento fundamental na reprodução da cultura, para tanto esta ação extensionista propunha atuar na sistematização do conhecimento Guarani, "*em sua cosmologia e seus princípios éticos de convivência, que são notáveis nos seus modos de expressão cultural, recriando estratégias para transmissão de seu acervo teórico e de suas reflexões, atualizando e renovando técnicas e saberes*".

Após a primeira oficina, em que embora convidado não pude participar por conta de outras demandas profissionais, nas conversas antes e depois desta, com colegas e através dos filmes aos quais tive contato e com os desdobramentos do projeto, pude participar de suas etapas seguintes. Analisarei um filme desta primeira oficina que envolveu jovens das aldeias Panambizinho e de Dourados e depois, minha etnografia segue pelos campos e oficinas, que serão apresentados aqui em sua ordem cronológica.

Em *Kanhya Nhande Hegwi Nhanderu - O desaparecimento* de Nhanderu¹ a câmera começa trêmula na mão, segue para uma corrida desesperada, uma fuga, o ponto de vista é o subjetivo, vemos pelos olhos de quem foge, o som é do mimby apyka² instrumento de sopro característico kaiowá, junto aos sons da corrida, do vento e da respiração. Cartela de título, branca, surgem o título e as falas escritas com a voz de Dona Floriza que diz: - Tem uma criança desaparecida. Vamos procurar Nhanderu.

O filme é uma encenação do desaparecimento, de Tupa'i³ criança, um dos nhanderus, que fora sequestrado por um fazendeiro. A câmera é sempre subjetiva na mão e na altura de um observador-participante, para em frente a um grupo, todos de frente para a câmera, vestidos com roupas tradicionais e ouvimos a fala: - Vovô Tembeta'i tinha casa de reza, depois Nhanderu fugiu, chegaram os fazendeiros e fizeram meu avô sair da terra, e depois disso ficamos sem nossa terra, tem que devolver nossa terra, para vivermos do jeito guarani/Kaiowá.

Seguem-se cenas em que todos procuram por Nhanderu, e através dos cantos e rituais o nhanderu criança retorna. Chama a atenção neste filme, que o desaparecimento de Tupa'i, de Nhanderu como preferiram traduzir, uma história mítica, é aqui atualizada, pela presença do sequestrador fazendeiro, e pelos desaparecimentos de crianças contemporâneos, aos conflitos de terra da região, o que opera o seu retorno é a força ritual de seus cânticos e danças, é sua tecnologia ritual que supera este enfrentamento. O conceito de encenação que costumamos utilizar, aqui neste filme toma dimensões diferentes, Dona Floriza e os parentes envolvidos na atuação são a um só tempo eles próprios e seus ancestrais míticos, ao mesmo tempo a atuação, a encenação ali realizada é também por si só uma atualização do mito que é vivenciada e pertence ao tempo do agora e ao tempo mítico. *“Depois de gravar toda a sequência, pergunto a Raimundo,*

¹ “Nosso Pai. Xamã. Líder religioso. Usado também para denominar o demiurgo”.(Montardo, 2009)

² “O mimby apyka) (mimby-flauta, apyka-banco) é um pequeno qerofone do tipo flauta globular, feito de raiz de araca, ‘goiaba’...utilizado pelo Kaiowá. Tem dois furos no corpo do instrumento e um no qual se sopra” (iden) Também é chamado apenas de Mimby.

³Tupã criança. O sufixo ‘i confere também a dimensão do que é sagrado.

morador da aldeia de Dourados, se tratava-se de uma história que realmente aconteceu ou se era uma ficção. Ele responde muito seriamente: “Ela realmente acredita nessa história que estão atuando” (Ferraz, no prelo); ao cantar a história do desaparecimento de Nhanderu uma tecnologia do vivenciar que move essa “encenação” é acionada, o ritual coloca diferentes tempos em sincronicidade.

Notas de campo da Oficina de Dourados-MS

Na primeira oficina que participei realizada em Dourados, no início de 2014, a ênfase dada ainda era no processo de edição de materiais coletados anteriormente em outras situações, mas houve também bastante trabalho de filmagem que culminaram em realização de filmes, fizemos pequenas incursões em protestos indígenas e em aldeias, mas trabalhamos quase todo o tempo nas dependências da UFGD.

Trabalhar nesta universidade que congrega o curso de Licenciatura e formação de professores indígenas e uma série de cursos voltados à formação para o agronegócio, mostrou de forma muito contundente o estado de apartheid, da região. O comportamento dos alunos não-índios com os indígenas era de desprezo ou de invisibilização. Ainda tenho forte a lembrança dos almoços no restaurante universitário onde sentávamos todos com os alunos indígenas e mesmo com espaço vago nestas mesas, era frequente alunos brancos de pé com o bandeirão da refeição na mão aguardarem por um “*lugar vago*” para sentarem que não o próximo aos indígenas. Um pequeno relato, uma situação cotidiana banal, mas ilustrativa das formas de opressão empreendidas nesta região de enorme população indígena.

Em um dos exercícios realizados nesta Oficina, um grupo de jovens, oriundos da aldeia de Pirajuí, debateu sobre o tema e formulou um roteiro de atuação. O tema escolhido foi a questão do alcoolismo na aldeia e como esse problema afastava os indivíduos de suas práticas tradicionais. Claramente a influência da teatralização e da abordagem do tema tem uma forte relação com as práticas pedagógicas das escolas em que boa parte do grupo estava inserida. Tudo foi encenado numa área externa do campus da UFGD, sob olhares de alunos passantes não-índios, que hora procuravam ignorar, fazer invisível, hora olhavam com escárnio ou desprezo. Coordenei o processo de forma que a interpretação e as cenas propostas fossem também ordenadas por eles, assim como a filmagem e tomadas de som ficaram aos seus cuidados, oferecendo apenas o apoio. A

encenação era gravada em takes que foram feitos mais de uma vez, para serem escolhidos e montados na edição.

A história gira em torno de um juruá⁴ que chega bêbado com uma garrafa na aldeia, (foi interpretado por um juruá que fez parte da oficina), e aos poucos ia convidando indígenas que participavam de um festejo tradicional, alguns sucumbiam e bebiam a bebida dos juruás, até que o Nhanderu o expulsa e à bebida e as mulheres trazem a chicha⁵, quando o resto do grupo canta e dança mais forte e vai chamando e buscando um a um a participar, por fim até o juruá se integra ao grupo, todos festejam juntos e bebiam chicha a bebida Nhandeva.

Quase tudo é encenado em câmera fixa, em um mesmo quadro, onde as situações vão se sucedendo. A história corre como um pequeno conto moral, a questão do alcoolismo é abordada como um problema, tanto por lideranças indígenas como por grupos religiosos que atuam entre eles, o que gera interesse, neste pequeno exercício audiovisual, é que a “cura” que eles apontam é viabilizada por seus próprios rituais. E que estes elementos e problemas introduzidos pelo juruá em seu grupo são vencidos por este processo ritual próprio e que ao invés de produzirem uma oposição de bem e mal com o juruá ali representado, este também encontra sua melhora ao ser absorvido e integrado pelos guarani; o que de certa forma acontecia com o aluno juruá, ao longo do curso, sendo integrado ao grupo através de afeto, e que pontuou sua emoção neste processo.

Notas de campo da Oficina realizada na Aldeia Pirajuí-MS.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos.

Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o

⁴ Literalmente, pelo na boca, bigode, barba, mas seu uso é a definição de “branco” ou não índio independente da etnia ou cor

⁵ Bebida feita de milho fermentado

É ainda com a poeira vermelha da Aldeia Pirajuí que escrevo, quero aqui refletir sobre os impactos de uma oficina de vídeo que realizamos nessa localidade, suas implicações sobre os processos identitários, de autonomia de narrativas e de reapropriação do território.

Descrevo aqui brevemente a Aldeia. Pirajuí está situada no município de Paranhos-MS, terra vermelha, região plana e gramínea, algumas árvores solitárias, o olho olha até onde a vista cansa, abóbada azul de nuvens em constante movimento durante o dia, todas as constelações durante a noite. Logo ali adiante está a fronteira, e aí o Paraguai, uma linha imaginária invisível, arbitrariamente imposta, separa os guaranis daqui dos de lá, em pontos imprecisos desta vastidão eles se dividem(?), aqui a metáfora se faz imagem e através desta se concretiza, a fronteira não é senão algo imaginado entre o aqui e o ali.

Em cerca de quinze dias, o que temos, são somente impressões sobre esse lugar. A aldeia tem casas tradicionais, espaçadas, e muitas têm casas simples de alvenaria à frente, mantendo uma construção tradicional ao fundo. Economicamente, nos parece bastante pauperizada, apresentando um quadro de exploração da mão de obra nas plantações da região. A nossa chegada, muitos homens e jovens haviam sido apanhados em caminhões, para trabalharem na colheita de maçã no Paraná, embora cultivem e criem animais em suas próprias terras, frequentemente complementam suas rendas e subsistência através de outras empreitadas, como essa. A subproletarização que é própria do agronegócio, atinge a população camponesa, do Brasil e do Paraguai, e obviamente não priva seus povos originários.

A expansão das fronteiras do Brasil pelo interior foram feitas através dos latifúndios, e diríamos, a título de hipótese a ser melhor estudada, com contornos de militarização e exceção legal que perduram, com variações e adaptações, até os dias de hoje.

Essas impressões não se distanciam muito dos dados, Pirajuí foi reservada pelo SPI, Serviço de Proteção ao Indígena (órgão que da origem a Funai) em 1928, sendo registrada em 1965, tem 2118 hectares e cerca de 1205 habitantes o que corresponde a aproximadamente 1,4 hectares por pessoa.

A renda média estimada é de noventa e nove reais, de 278 endereços, 235 são casas particulares, 38 estabelecimentos agropecuários, 3 estabelecimentos entre comerciais e igrejas, um estabelecimento de saúde, uma escola municipal com as primeiras séries do

ensino fundamental e professores indígenas e uma nova estadual já construída, mas ainda não inaugurada onde ministramos a oficina. Localiza-se na fronteira Brasil-Paraguai.

Quem é esse novo sujeito do cinema? De onde ele/ ela está falando? As práticas de representação implicam sempre em posições de onde se fala ou se escreve – a posições de enunciação. As teorias sobre enunciação mais recentes sugerem que, não obstante falarmos, por assim dizer, “em nosso nome”, de nós mesmos e com base em nossa própria experiência, quem fala e a pessoa de quem se fala nunca são idênticos, nunca estão exatamente no mesmo lugar. Stuart Hall – Diáspora e identidade.

A oficina se inicia, sob a forma de pequenos exercícios audiovisuais, durante o evento FIDA- Fórum de Discussão sobre Inclusão Digital nas Aldeias, ministrado por Ivan Molina cineasta quéchua diretor da Escola de Cinema de La Paz, Bolívia, este encontro congregou os três grandes grupos do povo Guarani, os Kaiowá, os Nhandeva e os Mbya, alguns Xavantes e um Cinta-Larga, na fronteira aberta com o Paraguai, nação marcadamente Guarani. E se é na fronteira, no limiar que o terreno é mais fértil, neste terreno semeamos este trabalho. São fronteiras entre participação direta e observação, entre povos e países, entre línguas, entre visões e concepções de mundo, entre antropologia e cinema. Trabalhamos na oficina após o FIDA, com mais de cinquenta pessoas, predominantemente jovens, entre meninos e meninas, mas também em menor número crianças, adultos e senhores. Estes três grupos vieram de diversas aldeias com as mais variadas realidades: aldeias demarcadas há muito tempo, recentemente ou ainda em disputa, próximas ou distantes da fronteira, ou de grandes centros urbanos.

Nesta grande reunião se marcam e criam diferenças e também se marcam e criam semelhanças. Durante a oficina formamos oito grupos, buscando distribuir membros destas várias aldeias de forma a tornarmos os grupos diversos e valorizarmos a experiência de interação e conhecimento de uns pelos outros, a exceção acabou sendo um grupo que se compôs unicamente de Mbya e de um colega da universidade que veio conosco do Rio de Janeiro. As atividades seguiram um processo de uma série de exercícios audiovisuais e de um curta final elaborado ao longo da oficina.

Numa ainda breve análise, sobre esses oito filmes, alguns aspectos se destacam. Deles, três abordaram a questão da educação indígena, apontando como problema a

necessidade de se ir à cidade e passar pela educação dos juruá (brancos), a ignorância e mesmo marcadamente a proibição da língua e expressão neste espaço.

Outros dois apresentaram elementos das sabedorias tradicionais, um sobre as ervas medicinais e outro enfocou as diferenças entre as formas mais tradicionais de agricultura e as mais modernas, praticadas pelos indígenas, problematizando suas diferenças.

O filme chamado Xeramoi⁶ é claramente uma investigação sobre a alteridade, ele consiste em uma conversa do grupo Mbya com o senhor Eduardo, uma liderança da aldeia, os temas giram em torno da diferenças de suas línguas, de diferenças de suas práticas, e a atitude é de total interesse e respeito por esse outro, o desejo de entendê-lo. Existe significativa bibliografia sobre as características cosmológicas próprias dos Mbyás, no seu lidar e refletir sobre a alteridade, pretendemos ao longo da pesquisa nos aprofundarmos nesta relação à fim de melhor compreendê-la e podermos desenvolver aos poucos uma antropologia reversa.

Um Juruá/Karai, um Kaiowá e um Mbya descobrindo a cosmologia Aymara - Notas de campo Inquivisi, Luruta e La Paz - Bolívia

Após a experiência da oficina em Pirajuí estreitei laços com o cineasta Ivan Molina de etnia Quechua, fomos convidados a participar como professores/alunos do Taller Sin Fronteras, projeto que ele implementa periodicamente, com participantes da América Latina, mas predominantemente indígenas e em regiões indígenas na Bolívia. Fomos eu, Miguel Verá que é Mbya e Juvenal que Kaiowa, foi uma viagem longa, que ocupou entre ida, estadia e volta quase um mês certamente tiveram muitas histórias e aprendizagens que serão contadas em seus pormenores em outra situação.

Por hora para este trabalho, enfoco algumas situações e questões que acredito contribuirão para o argumento da pesquisa.

Ao chegarmos em La Paz seguimos para Inquivisi, povoado distante nos Andes, seguimos num ônibus velho que tudo transporta, pessoas, animais, pesquisadores, e nesse caso eramos três, um branco, um mbya e um kaiowa, que faríamos uma imersão em campo na cultura Aymara.

⁶ O avô, o mais velho, o sábio.

Em Inquivisi fizemos a primeira fase da formação, com alunos, indígenas aymara de outros povoados da região que como nós dormiam lá. Treinos feitos, grupos divididos para manter diversidade, roteiro escolhido cada um seguiu seus caminhos para os povoados em que fariam seus filmes, eu siguo a Luruta, para fazer um filme sobre o trabalho de mineradores aymaras, Verá e Juvenal seguem para outros destinos, mantendo o princípio da divisão dos grupos. Ainda no caminho para Luruta, que se previa em três ou quatro dias de caminhada pelas montanhas dos andes, chega na metade do terceiro dia a notícia de que Verá havia ficado doente e estava em um posto de saúde, voltamos todos correndo o quadro era de hipotermia, como o contato com a neve em sua caminhada, sem roupas adequadas e identificado um quadro anterior de anemia crônica. Ao falar com Verá, ele me disse baixinho, pega meu petyngua, eu preciso de fumo, eu sei o que aconteceu comigo: - Minha força tá muito longe, meu lugar não é nessa montanha, neve, me mostra de novo onde a gente tá. Mostro o mapa no celular. - Eu tô muito, to muito longe do mar⁷.

Saímos do pronto socorro, com um pote de vitaminas, Verá com petyngua no bolso, procuro fumo, o de rolo que é o mais correto não encontrei, achei um forte que os mineiros usam fazendo grandes cigarros. Verá fuma pensativo, e me diz – muito longe do mar, eu sou forte caminho dias, é porque estou muito longe da minha terra.

Decidimos que ele iria conosco. Fomos a Luruta, 3 dias de caminhada, dormimos em celeiros ou escolas, cedidos pelos pueblos por onde passávamos.

Luruta era um pueblo grande sendo aos poucos abandonados o sinal disso, eram as casas tradicionais que tinham suas janelas e portas, barreadas, alí não haviam mais famílias, decadência da mineração, o pueblo também estava, cedendo, escorregando morro a baixo aos poucos.

Conhecemos Martim, personagem central para o filme, que descrevo brevemente:

Martim nos conta de quando saiu de Luruta para tentar a vida em La Paz, como músico e com agente turístico, a economia ficou difícil, foi quando sonhou com duas meninas pequenas entre 5 ou 6 anos que de mãos dadas o conduziram a um pé de uma montanha e lhe mostraram. Ele sabia que montanha era aquela, era nos arredores de Luruta decidiu voltar e assim começou a minerar, alí estaria a sua vida, conta nos isso a frente

⁷ “O mar, no pensamento e cosmologia Guarani, ocupa um lugar ambíguo: ao mesmo tempo, obstáculo a transpor para se atingir o paraíso e ponto de chegada, pois é ali, nas suas proximidades, que o destino Guarani pode-se realizar.” (Ladeira e Azanha, 1988, p20)

de sua mina pinchando folhas de coca, em que trabalha sozinho, de forma artesanal, picaretas e dinamites.

Corta para dois amigos mineradores que de forma cooperativada tem uma máquina hidráulica, que facilita o processo, pulveriza aos poucos as bases da montanha, contam isso pinchando folhas de coca, intercaladas por doses de álcool puro de farmácia. Contam nos que é preciso pinchar a coca antes de entrar, atentos aos seus sabores o sabor picante demais pode indicar que coisas ruins podem acontecer se entrarem aquele dia, e não faltam histórias de coisas ruins que acontecem nas minas.

Ao findo de toda mina a um tio, uma imagem do diabo, sincretismo, ele representa a entidade que cuida do fundo da terra, mineradores, são vistos, com respeito e medo, são íntimos de forças perigosas, são limitrofes de planos da existência aymara. Contam que em fevereiro sacrificam uma lhama que deve ser bem branca, seu sangue que escorre e adentra a terra, compreensão para a entidade o que tiram de dentro dela.

O filme se encerra com uma reza aos tios e tias (tradução que nos dão, mas tio pode significar os mais velhos, os mortos, as entidades) acredito que com uma palavra em castelhano, mantém controle sobre a complexidade de seus segredos aos que vem de fora.

Esse filme, todo seu processo foi uma experiência reveladora, eu e Verá estamos diante de conhecimentos de cosmologias e universo desconhecidos para nós, foi possível em nossas conversas fazer analogias, prática comum entre antropólogos ali eramos os dois pesquisadores de um outro para ambos, Verá comenta como a coca lembra o Ka'a, se identifica com esse multiplano de entidades e pessoas, estranha a relação com a montanha, a destruição. Enfim quero dar ênfase a este deslocamento de perspectiva de ambos, dos encontros e desencontros, por vezes violentos como a doença, do processo. No momento trabalhamos a tradução do filmes que foram feitos lá, falados em castelhano e aymara, para o português, mas principalmente para o guarani, a análise mais profunda desta experiência só pode ser feita a muitas mãos e é um projeto que temos em comum, ainda em andamento.

E reforçar que ampliar a percepção do cinema indígena, também é não confiná-lo necessariamente a produção de auto discursos, (limitação essa que é por si só uma forma de controle e dominação) mas abrir portas em que através de seus corpos, sua sensorialidade, sua subjetividade, a partir de sua cosmologia produzam conhecimento a respeito de qualquer outro que lhes interesse e se expressem pelo audiovisual (ou outros meios).

Notas de campo Aldeia Ka'aguy Hovy Porã - Maricá RJ

A partir das oficinas anteriores realizadas no Mato Grosso do Sul constituí forte laços, com a Ascuri e com a UFGD, que me convidaram a desenvolver em Maricá, uma oficina de vídeo interétnica, com povos Kaiowá, Nhandeva, Mbya e Terena, oficina esta inserida no projeto Comunicação: saberes e fazeres do nosso cotidiano na educação escolar indígena, financiado pelo Programa de Extensão - Proext e com financiamento do MEC. Fiz a coordenação pedagógica junto a uma equipe. As aulas foram dadas tanto pela equipe juruá como por alunos e membros da Ascuri.

Realizamos quatro filmes, nos preocupamos em formar grupos multiétnicos e equilibrados com relação à prática anteriores. Trabalhamos aspectos do audiovisual em geral, mas demos forte ênfase ao que chamamos de imagem simbólica, imagens que refletissem aspectos mais amplos e que não estivessem necessariamente atreladas a uma demonstração especular dos acontecimentos.

Os filmes realizados foram: [Yvohy](#), que parte do problema ao acesso de água sofrido na maioria das aldeias e pelo aprofundamento dos debates de roteiro, fala da água da sua importância e da chegada ao mar, o que lhe deu extrema força, a importância cosmológica do mar e do caminho para a terra sem mal, foi lindamente *interpretado*(?) por um jovem kaiowá que corre e o vê pela primeira vez, no filme e na vida.

[Petyngua](#) que apresenta muito bem as relações e importância deste no nhandereko, no modo de ser guarani Mbya, e é interessante porque feito por um grupo multiétnico que não o tem como seu instrumento sagrado em suas vivências tem um caráter de pesquisa, de buscar conhecer este outro que os recebia.

[Pira Jopói](#), encena uma pesca tradicional e seus instrumentos, tem cenas de poesia e demonstra a ritualização das práticas mesmo que cotidianas quando Luciana e Jurema cantam no rio para a pesca ser boa. O que de fato acontece a pescaria do filme foi excelente e alimentou a todos da oficina.

Vou me aprofundar na análise de [Oga Jejapó](#), por uma série de motivos, além de ser o que acompanhei, mas atentamente em todas as suas etapas. O filme parte de uma proposta de apresentar a casa tradicional, de uma maneira demonstrativa, através da longa convivência com Miguel Verá, membro do grupo e de conversas com ele, trabalhamos um dispositivo dentro da ficha de roteiro, que era a pergunta *Porque esse filme?*, que ainda não estava preenchida, ao trabalharmos esta pergunta encontramos a questão da casa tradicional em oposição a casa não tradicional a casa do branco, a

cidade. E desta oposição desperta diversos aspectos do modo de ser guarani e do modo de ser branco e assim ajuda a nos revelar o que e como o pensamento guarani, opera criativamente, reflete e produz conhecimento sobre este seu outro *privilegiado* o branco e suas tecnologias. A partir daí desenvolvemos o roteiro e o plano de filmagem deste filme que aqui descrevo analiticamente:

O filme começa com uma fusão colagem dos elementos que compõe uma casa tradicional mbya, barro, taquara, sapé e o braço a força que os transmuta em casa, seguimos pra cartela de apresentação do filme um desenho do kaiowa Geeh Pedro.

Seguem-se cenas de trabalho, corte e transporte da taquara e do sapé, preparação do barro e o embarreamento, o som é o ambiente em detalhe. Aos poucos vai surgindo a melodia de mbaraka mirim e rave'í e cenas do cotidiano da aldeia são mostradas com calma. Uma menina corre no mato, câmera no chão, ela se distancia correndo, corte abrupto, som de um carro correndo e a imagem deste no mesmo ângulo da menina, a música se transforma em polifonia, rápida e diatonal, seguem cortes secos e rápidos de estradas e construções, caminhões, tratores, conjunto de prédios sendo feitos, restos de prédios abandonados, tudo soa e parece caos. A câmera se volta para o asfalto, fixada em um carro, com a velocidade o asfalto muda de forma com o movimento, uma fusão com o rio é feita devagar, a música vai se acalmando novamente, até que o asfalto vira rio, voltamos à aldeia. Onde podemos ouvir Verá em sua casa, destaco uma fala: - Hoje em dia nós tiramos da natureza a madeira e a taquara. Nós trabalhamos diferente dos brancos. Os brancos constroem a casa e depois abandonam. Os brancos deixam as pedras, os restos da construção sempre ficam. Nós tiramos da natureza e quando a casa acaba volta a ser natureza, vira adubo, vira natureza... então a gente tem o pensamento de passar esses conhecimentos... porque é muito importante para todo mundo, pro índio e pro juruá também.

A música tem papel fundamental no filme, partindo de uma proposta feita a todo o grupo de utilizarem músicas locais, captadas em loco, tivemos a idéia de fazer uma trilha original para o filme, juntamos os músicos da aldeia, Isaías que nunca se interessa pelas atividades audiovisuais, mas é músico, foi um pouco ressabiado. Exibimos o filme montado sem som uma vez, explicamos a idéia, e propusemos que tocassem os instrumentos vendo o filme projetado numa segunda vez, de acordo com as sensações das imagens; isso foi feito uma vez, dentro da Opy, cujo registro de imagem é proibido, mas o de som foi permitido, e se encaixou perfeitamente com as imagens. A experiência empolgou a todos e, sobretudo a Isaías, que agora, sempre que vamos fazer algo lá, se

propõe a fazer a trilha. Num debate em algum congresso em que esse filme foi exibido, chamei atenção para o fato de ele ter escapado de ser exclusivamente fundamentado por falas. Ao que fui questionado sobre a cultura indígena ser oral, respondi que oral não é verbal ou verborrágica, a fala é importante, ouve-se muito os sons, observa-se muito os detalhes, sente-se muito aquilo que não é visível; a cultura oral com a que tive contato é uma cultura sensorial, sensível, de uma forma única, uma forma mbya. Me parece que ao caminhar para um cinema guarani deva se estar atento a isso.

Um Cinema que se faz com Ka'a, petey, e sonhos - Notas e análise fílmica.

Aldeia Itaxim - Paraty-RJ

Na aldeia Itaxim, o cinema se faz em composição com a experiência vivida na Opy⁸, mediada pelo tabaco (petey), pela erva mate (Ka'a) e pelo aquecimento dos corpos que, juntos, alcançam a terra sem mal que está em devir, nesses tempos e espaços em que a verdade Mbya é vivida. Sua apropriação do vídeo visa presentificar a verdade dessa experiência por meio das sábias palavras de seus mais velhos, xeramois, nhanderus. Sua produção se faz mirando dois alvos a partir de dentro, falar para fora.

Se, nas Ciências Humanas, uma questão latente é a da representação, aqui, por meio da experiência, ultrapassamos este estatuto e a imagem, que deve saber ser vista/ouvida pelos iniciados na experiência, ganha a força da experiência ritual, alcançando projetar devires. Assim, o vídeo, atua taticamente na produção de retratos para dentro ou para fora. A questão aqui será compreender de que maneira a imagem pode se configurar como constituidora de conhecimentos e como isso se relaciona à condição inerente de uma perspectiva acerca de um assunto. Deste ponto, nos parece que o desejo por imagem, por uma auto-narrativa crescente entre os povos indígenas, seja uma compreensão da importância estratégica-política de se posicionar no mundo das imagens. Realizamos essa oficina a partir de uma proposta feita por Ivanildes Kerexu, liderança da aldeia Itaxim em Paraty-Mirim, Paraty-RJ, numa visita do projeto Prospecção e Capacitação em Territórios Criativos parceria do Ministério da Cultura e da Universidade Federal Fluminense. Nesta proposta se expressa a necessidade de se apropriar dos instrumentos e técnicas necessários à realização audiovisual, para que possam produzir narrativas a partir de uma perspectiva endógena, no aspecto político é a

⁸ Traduzida pelos guaranis como Casa de Reza, é o espaço ritual central em sua cultura

necessidade de falar de si, mas é também de fazê-lo para os olhos e ouvidos do outro; outra forma é a produção desta narrativa de si e para si.

As narrativas são, para Juruás ou Mbyas, organização de mundo. Se organizamos através da ciência o mundo à nossa volta, eles o fazem através de sua cosmologia e é ela própria vivenciada em seus corpos, o que fazem com a imagem não é simplesmente contar, é contar/ser.

Voltando a assentar nossos pés ao chão do campo, esta aldeia fincada à beira de uma estrada de um importante centro turístico, a concorrência de narrativas é especialmente acirrada. Nesta localidade o discurso é que os indígenas são oriundos do Paraguai e foram colocados lá pela Funai, mas que ali nunca houve indígenas; enquanto para os indígenas esta terra sempre foi de seu povo, é o caminho da terra sem males revelado. Esta situação gera uma rejeição muito grande da população local com a presença dos indígenas.

A falada reversão pode finalmente ser nesse caso compreendida. *“A compreensão desta operatória requer uma revisão não apenas de oposições tácitas como aquelas entre “ação técnica” e “ação expressiva” (cf. Leach, 1976:69-70) ou entre “ação técnica” e “ação ritual” (cf. Harrison, 1992:237-8), mas também de uma distinção absoluta e retroativa entre a aparência e a realidade, entre o real e o virtual. A “verdade” do mito reside na sua eficácia em operar a polarização de um universo em formação, onde um mundo que simultaneamente se aproxima e se distancia do sujeito (sem que este possa saber ao certo os seus limites) pode ser apreendido em sua forma e em sua função”* (Ferreira, 2005:10).

É através da reatualização mítica e do ato-palavra dos caciques que a realidade daquela terra como Mbya, por meio da marcação uníssona do popygua e da reafirmação e aprovação com a repetição coletiva: *Anheté!*, durante a fala da liderança, que a narrativa é (re)constituída, são palavras, sons e gestos; é por meio desta técnica ritual audiovisual e coletiva que chegam à *anhete*, aí temos uma pista, de que o desejo de fazer imagem conflua no desejo por dominar essa técnica juruá e de fazê-la com o cinema. Encontramos nos dois filmes realizados na aldeia Itaxin (Parati Mirim) esse elemento, em um, a construção do mundo e da Opy só podem ser narrados como um mesmo processo, e assim é também feito pelo filme, a potência da imagem transcende sua realidade empírica; assim também acontece no segundo filme, cuja revelação por

Nhanderu, em sonho, do *oguada porã*⁹ a ser realizado contrapõe à *verdade* repetida pela população local de que eles não são de lá, de que aquele território não lhes pertence. Uma fala de dentro para dentro, reafirma a centralidade da Opy na cosmologia Mbyá e sua importância, outra é de dentro pra fora, contrapõe. Por isso, a verdade de dentro, a *anheté* da revelação, não precisa lançar mão de instrumentos da verdade etno-histórica acerca da legitimidade do pertencimento deste povo aquele território.

Em [A casa de reza Guarani Mbya](#), o filme começa com duas cadeiras postas, de um lado o jovem indígena Cleiton, de outro o cacique de sua tribo, seu Miguel. Cleiton pergunta: - Por que nós não podemos viver sem a Opy? Por que temos sempre que ter a Opy?

Ao que o cacique Miguel responde: - Nhanderu quando ía começar a fazer o mundo, quando ele fez o mundo ele trouxe uma planta e colocou sobre o mundo, trouxe um punhado de terra em sua mão e jogou sobre a planta (seu Miguel acompanha a sua fala com gestos que remetem às ações que narra). Ele se levanta e pisa a terra como quando se prepara o barro para a construção de uma casa. Corte transição para cenas de jovens mbyas pisando o barro e barreando as paredes de taquara, no intenso marrom do barro, salta aos olhos o contraste com as cores vibrantes de suas pulseiras, laranja, amarelo...

Seu Miguel continua: - Assim nhanderu foi levando adiante. Assim começou o mundo. Assim ele foi aumentando a terra. Assim que o mundo ficou pronto, veio o primeiro casal de índios para a terra. O casal que foi colocado nessa nova terra sabia que, ali era o começo, e assim já dizendo que tinha que construir uma casa de reza.

- Assim para esse casal foi feita a Opy, aí foi crescendo a população e assim nasceu uma menina e um menino.

- Nhanderu fez essa opy para as comunidades terem fé nele, também para usarem ele para se curarem das doenças. Aí nhanderu disse que nós índios não podemos viver sem a nossa Opy, porque nela estamos mais protegidos.

Cleiton pergunta: - Por que toda tarde temos de entrar na casa de reza?

O cacique responde: - Isso é uma lei que Nhanderu colocou para nós entrar toda tarde, para que possamos entrar toda tarde Nhanderu entregou para nós o Petyngua¹⁰, para nós usarmos na opy, sempre foi assim. Toda tarde temos de entrar na casa de reza para fumar o Petyngua. Porque nós somos como um médico através de Nhanderu, nós servimos para ele como médico. O senhor Jesus Cristo era o doutor, ninguém sabia mais

⁹ Caminha bonita, boa, caminhada certa, jornada certa, que deve ser feita

¹⁰ Cachimbo ritual, com importância de cura e contato com o divino

que ele. Nisso tinha doença e ele sabia de todos os remédios e por isso ele veio para cá principalmente para nos curar das doenças. – Seguem cenas de jovens e crianças muito pequenas preparando barro e barreando paredes da Opy, uma cadeira de escola usada como escada, cenas do barreamento externo, vão para um plano fechado dentro da casa atento as mãos que trabalham a terra lentamente

- Nhanderu também fumava cachimbo para curar ele era um índio mesmo e ele curava, ele está sempre ao nosso lado, mas nós não conseguimos ver porque ele é um espírito, ele está sempre nos olhando e sabe tudo o que estamos fazendo, falando como estamos levando a Opy. Por isso Nhanderu sabe de tudo, a Opy é uma defesa para nós, ele sabe que a Opy tem muito valor para nós ... Corte:-A Opy sendo barreada por dentro a câmera observa a tudo com leveza na mão, crianças embarreiam a casa por dentro, uma transição de dentro da casa para o contracampo, Alessandro fuma seu Petyngua, atrás da câmera enquanto a maneja e ouve filma seu cacique, a música sobe com a canção do coro mbya.

Nesse filme a Opy vai sendo construída simultaneamente, no tempo mítico e no tempo presente, para tanto a montagem de Alexandre se vale de transições precisas e suaves, do depoimento de seu Miguel à Cleiton para as cenas do trabalho coletivo de construção da Opy, a história vai sendo contada com a fala de seu Miguel é a cadência dela que conduz o ritmo e o tempo do filme, as inserções de Cleiton são certas deixam a fala transcorrer e incentivam novas informações, seus ouvidos e olhos atentos a fala livre de seu cacique criam o ambiente de respeito para que ela se faça como, perguntas obtêm respostas questões, trazem histórias. Suas questões são porque a Opy é importante. E porque eles têm de estar nela todas as tardes. As questões são o que é a Opy e de que forma e porque são estabelecidas as relações entre o povo mbya e ela.

Na pequena oficina de audiovisual que ministramos, nos parece fundamental revelar o modelo televisivo, é a partir de uma perspectiva crítica ao modelo televisivo de perguntas e respostas conduzindo um entrevistado, e lembrando a dinâmica do ouvir mais próxima às próprias práticas da cultura oral guarani é que vamos aos poucos buscando uma linguagem cinematográfica mais própria. Esse grupo tem contato intenso com a televisão, revelar os processos narrativos, suas peças e engrenagens é parte do processo de tornar claras essas influências ao ponto de se poder pensar alternativas de linguagem dentro de outras referências, além das hegemônicas, como, por exemplo, sua prática de escuta dos mais velhos. Não se trata de negar ou romper necessariamente com os modelos narrativos audiovisuais anteriores, mas ao se tomar consciência deles,

cotejá-los com suas próprias práticas narrativas e operá-los criativamente, negando elementos, afirmando outros, ressignificando-os, enfim assumindo autonomia à medida que estas escolhas são feitas pelo grupo de forma cada vez mais consciente. De forma semelhante, por exemplo, ao que fez Seu Miguel em sua narrativa, nela ele repensa e compõe criativamente a figura de Jesus Cristo para um personagem muito mais próximo de valores mbya uma figura bastante semelhante a um pajé, a um xamã, a um xeramoi, um conhecedor das plantas, dos remédios, sua missão era a trazer a cura.

As câmeras passam isso, as imagens são feitas predominantemente com câmera na mão, usam planos médios e planos de detalhe como demonstrados na oficina, mas os fazem com fluidez própria, transitam entre médio e detalhe muitas vezes sem corte, numa mesma tomada, observando o trabalho de construção a câmera vai e vem sem cortes; na montagem isso cria um ritmo mais lento, ao observar o trabalho notamos que a cadência que orienta a montagem é de fato a da fala do Cacique Miguel.

O filme se conduz por três sequências, duas conduzem a narrativa, a fala de Seu Miguel com Cleiton e a construção da casa de reza, o sincronismo do início entre a construção de imagens pela fala e gestos de seu Miguel, com a transição para o barro sendo pisado, ligam o pisar de nhanderu no início do mundo criando a terra e a terra sendo preparada para a construção da casa de reza, em uma transição por fusão temos uma elipse de tempo cinematográfico, que longe de ser expositiva ou descritiva, liga o tempo mítico e o tempo presente. Elipse temporal ao nosso modo de ver o tempo, o modo ocidental, mas nos parece sobretudo ligado a uma perspectiva de tempo sincrônico, um modo de ver o tempo, ameríndio e guarani Mbya, que se reforça com a fala de seu Miguel, de que: - Sempre foi assim. O que se dá é uma transição do mítico para o cotidiano, com uma fluidez, que nos parece própria desta forma de se relacionar com a ideia de tempo.

A Opy está a um só tempo presente na origem, na ligação com nhanderu, e é defesa, fortaleza deste povo, condutora da saúde;ela e o petyngua, estão aqui desde o início dos tempos, guardam isso em seus significados, em seus usos.

O terceiro plano é o contraplano é o que está atrás da câmera, é a ação atrás do visível, se os tempos são sincrônicos, Alexandre ouve o cacique, o vê e grava em sua câmera, enquanto fuma seu petyngua,a fumaça o liga a nhanderu o sagrado está ali.

Em o [Omõenxakã Nhandé rekoa rã](#) - Revelação da nossa aldeia o processo é diferente, foi feito o registro da comemoração dos 20 anos de demarcação da terra da aldeia, a narrativa e o reforço da formação desta aldeia se dá através da reunião de seus caciques,

são as suas falas pontuadas pelo popygua¹¹ tocado pelos caciques e pela fala anheté (é a verdade), dos ouvintes que re-construída a história deste território, que seu sentido é reforçado e contado, e, assim, é conduzido também o filme.

Tela negra e o barulho do mar, fade in para crianças brincando no mar, o som alto do mar e dos risos da crianças, vão para segundo plano quando começamos a ouvir a voz de Cacique Toninho: - Como dizem... antigamente muito antigamente. Como dizem Nhanderu criou todas as sabedorias, e também criou a sabedoria para nós.

- Mesmo com todas as dificuldades estamos lutando, como não queremos perder isso estamos aqui reunidos neste dia.

Segue ao título imagens panorâmicas da aldeia, ao som do *rave'i*,¹² irrompidos pelos gritos de uma criança: - Vamos todos pra Opy!! Vamos todos para Opy!!! Enquanto corre. Estão chegando de muitas aldeias para o encontro, carregam suas mochilas, o *mbaraka mirim*¹³, o *rave'i*, a alegria de quem chega e o olhar e alegria de quem recebe. Olhares e sorrisos para a câmera que observa tudo, cúmplice. O som alto dos passos.

Corta para festa, todos dançam e tocam o Tangará, apresentando-se para a aldeia que os recebe. Corta para o cacique Miguel da aldeia Itaxim, que diz: -Eu nunca vou deixar vocês de lado meus parentes! – Ao que é respondido por todos: - Anheté (é verdade). – Estou muito feliz de ver todos vocês!! Vamos todos olhar para a frente!!! Corta para o coral, que canta a Nhanderu.

Em encontros deste tipo cada aldeia apresentará seus corais ao longo dos dias.

Corta para um plano em que estão sentados cacique Toninho, cacique Miguel e outros caciques, onde a fala é do cacique Miguel, com o Petyngua em sua mão ele diz veementemente: - Se esforce para acreditar em Nhanderu meus parentes, eu estou muito feliz por vocês todos estarem fazendo isso agora eu tô dizendo pra todos vocês. Deixa eu alcançar esse momento de novo, e que todos consigam alcançar isso de novo nesses anos que irão vir pela frente, para todos nós!!

- Nisso aqui que temos que nos fortalecer através de nhanderu. Nós temos a nossa Opy, vamos entrar na nossa Opy. Mesmo não sabendo de tudo, vamos entrar, porque essa Opy e como uma escola para nós e nhanderu é como um professor, ele irá passar as instruções para nós e temos que colocar isso nas nossas cabeças. Meus parentes... Anheté – respondem todos. Fade para o *black*, corte para Cacique Toninho já em pé

¹¹ “...trata-se de um idiofone de percussão do tipo clave”(Montardo, 2009) é uma varinha destinada às lideranças.

¹² O *rave'i* é uma rabeça de três cordas muito usada entre mbyas.

¹³ É um violão com cinco cordas.

dizer: - Nós não vamos acabar com as matas, nós não vamos acabar com os peixes e com as caças, porque Nhanderu não nos ensinou a acabar com isso de uma vez, mas aí os brancos vêm e falam que não pode fazer isso, não pode fazer aquilo... falam que não podemos fazer armadilhas. Mas eles não podem dizer isso para nós, não foram eles que criaram as caças, a pouco tempo eles disseram.. o IBAMA disse, não podem fazer armadilhas. Aí eu disse para eles, o que estamos fazendo é tudo o que nhanderu nos ensinou, inclusive as armadilhas, estamos fazendo como ele ensinou, nós não vamos matar todos. Mesmo que tenhamos 30 famílias, nós não vamos matar 30 pacas, 30 cotias. Mesmo com 30 famílias nós não vamos matar 30 de uma vez só, não matamos 30 caças. Aí eu disse não matamos para cada família, nós também sabemos do equilíbrio, com a sabedoria que nhanderu nos deu. Hoje sabemos que o IBAMA não está mais perturbando os indígenas. Voltar para a cena anterior com cacique Miguel seguindo sua fala: - Foi assim... com o pajé que vivia com a gente que sonhou com essa terra prometida e por isso estamos aqui. Ele dizia, temos o caminho que nhanderu me mostrou, e disse que o caminho estava pronto para seguir. E disse que nhanderu já tinha colocado o caminho para andar e eu lembro de tudo o que ele falou para mim. Pediu para que fossemos com todas as forças e que não era para mudar de idéia sobre essa caminhada. Aí depois de 3 dias ele sonhou que alguns brancos estavam prontos para dar apoio a essa caminhada em busca da terra sem males, aí eu acreditei, depois a funai chegou na aldeia, e era para nos buscar.

Segue para cacique: - Eu tinha 13 anos quando estava lá onde eu moro agora, aí uma mulher me chamou para ir a Brasília, e ela disse: existe uma terra em Paraty Mirim onde vocês nasceram e queria saber sobre isso. Mas aí a minha avó contou para o nosso avô aqui agora – fala colocando a mão no ombro de Seu Miguel, e também eu falo assim as minhas avós caminharam bem, chegaram em Ubatuba e lá estava a sogra de seu Altino também, e quando eu falo de nossos avós eu derramo lágrimas, graças a elas estamos aqui com força e resistência com as caminhadas delas conseguimos os nossos lugares onde estamos hoje. Corta para a casa de reza vazia e o som da música do *rave'i*, fade out, segue para fala de Cacique: - Vocês que vem na Opy, não viemos para olhar um pro outro, não viemos sorrir um pro outro, quando vamos para a Opy, é para pedir força e que nhanderu olhe por nós. Eu ainda estou seguindo o que meu avô me ensinou, o meu avô fazia apenas dois batismos, fazia batismo de milho e depois batismo para plantar as sementes do milho, o meu avô disse, o batismo serve para as pessoas que precisam do nome da alma de onde a alma veio, o seu nome é só Karai, e você está muito triste

porque não sabe o seu nome verdadeiro, aí sua mãe diz, ah meu filho está triste! Mesmo ele tendo o nome ele está triste! Aí ele disse: então agora no batismo leva ele para nós para ouvirmos o nome dele, aí ele fala: ah o seu nome é Karai Tataendy, aí no batismo de milho o meu avô contou o seu nome espiritual, até hoje eu sigo o que meu avô fazia. Como dizemos hoje, porque nossos avós não vão estar para sempre, porque nhanderu quis assim. Vamos todos morrer, mas o nosso espírito vai voltar para nhanderu.

- Nós somos cacique é para ter lei na nossa aldeia é para isso que somos cacique. Hoje eu vim para a Opy se eu dormir eu durmo ou se não fico a noite toda acordado e mesmo sem dormir eu vou para minha casa, é para isso que eu vim para a Opy, eu não vim para ficar dormindo por aí até mais tarde, eu vou ver quem da minha família vai estar acordado até amanhã também. Quando estamos na casa de reza não podemos dizer: eu vou dormir ou sair, se você quiser se divertir, quem estiver na opy, vamos ficar acordados até de manhã, dançar e cantar é para isso que entramos na opy.

- Tem bastante tempo que não venho aqui meu compadre e estou muito feliz, deixe que Nhanderu nos fortaleça e que de muita força para continuarmos a nossa luta. Que cada ano estejamos mais fortes. Eu estou muito feliz e era isso que eu queria falar obrigado!!

Bibliografia

BERNARDET, Jean Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

CUNHA, Manuela Carneiro da. "Etnicidade: da cultura residual mais irreduzível." Antropologia do Brasil. Mito, História e Etnicidade. São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1986.

CLIFFORD, James. A Experiência Etnográfica – Antropologia e Literatura no século XX.

CRAPANZANO, V. "A cena, lançando sombra sobre o real". Mana 11(2). Rio de Janeiro, PPGAS Museu Nacional/UFRJ, 2005.

DAWSEY, John Cowart. "A casa de Joana D'Arc. Drama e montagem". Mana 18(1). Rio de Janeiro, 2012: 91-119.

DOMENECH, Paulo. A nomadologia de Deleuze-Guattari. LUGAR COMUM N°23-24, pp.147-161.

FAVRET-SAADA, Jeanne. "Ser afetado". Cadernos de Campo, PPGAS/USP, 2005.

FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo. A experiência da duração no cinema de Jean Rouch. Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário (UBI;UNICAMP), Lisboa; São Paulo,v. 8, p. 80-112, 2010.

FERREIRA, Pedro. Mito e Tecnologia: Desencontros e reencontros entre índios e brancos. R@U. Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCAR, 1.1. 2009. pp.46-70.

GARCIA, Estevão. "O vôo do condor" Contracampo. Revista de Cinema, 50. 2006.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. Um “momento crítico de tomada de consciência latino-americana”: o cinema moderno da América Latina e as letras. Tese de Doutorado em meios e processos Visuais. ECA/USP, 2014.

KLEIN, Tatiane Maíra. Práticas midiáticas e redes de relações entre os Kaiowá e Guaranis em Mato Grosso do Sul. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social.PPGAS/USP, 2013.

LEIRIS, Michel de. África fantasma. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

LIMA, Tania Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. Mana [online]. 1996, vol.2, n.2, pp.21-47.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200002

MACDOUGALL, David. The Visual in Anthropology. In Rethinking Visual Anthropology. Banks, M. e Morphy, H (ed.). Yale University Press, 1997. Pp: 276-295.

MINH-HA, Trinh. When the moon waxes red. New York, Routledge, 1991.

PISSOLATO, Elizabeth. Mobilidade, multilocalidade, organização social e cosmologia: a experiência de grupos Mbya-Guarani no sudeste brasileiro. Tellus, ano 4, n. 6, abr. 2004.

SANJINÉS, Jorge. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo, Grupo Ukamau, México, Siglo XXI, 1979.

SKLAIR, Jessie. A quarta dimensão no trabalho de Trinh T. Minh-ha: desafios para a antropologia ou aprendendo a falar perto - Cadernos de Campo (São Paulo, 1991).

SZTUTMAN, Renato. Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. Cadernos de campo 13. PPGAS/USP, 2005. Pp. 115-124.

TURNER, Victor. “Os símbolos no ritual Ndembu”. Floresta de símbolos. Niterói, EdUFF, 2005.

WAGNER, R. A invenção da cultura. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

_____. “A pessoa fractal”. In Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia. Strathern, M. e Godelier, M. (orgs.). Cambridge University Press, 1991.