

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ANA CAROLINA DE CASTRO GALIZIA

POÉTICA DO RASTRO, TRAÇO DO TESTEMUNHO:

O reemprego dos materiais de arquivo no documentário *Apiyemiyekî?*

Rio de Janeiro

2024

ANA CAROLINA DE CASTRO GALIZIA

POÉTICA DO RASTRO, TRAÇO DO TESTEMUNHO:

O reemprego dos materiais de arquivo no documentário *Apiyemiyeki?*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro

2024

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR ANA CAROLINA DE CASTRO GALIZIA NA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos dezoito dias do mês de abril de dois mil e vinte e quatro, às quatorze horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Ana Carolina de Castro Galizia, intitulada: **“Poética do Rastro, Traço do Testemunho”**, perante a banca examinadora composta por: Anita Matilde Silva Leandro [orientador(a) e presidente], Patricia Furtado Mendes Machado e André Guimarães Brasil. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

X aprovada reprovada aprovada mediante alterações

A banca ressalta a excelência do trabalho, o recorte preciso, a abordagem dos desenhos como testemunho e a atenção aos processos da realizadora, entrevistada no âmbito da pesquisa.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 18 de abril de 2024



Anita Matilde Silva Leandro [orientador(a) e presidente]

Documento assinado digitalmente

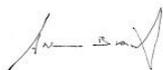


PATRICIA FURTADO MENDES MACHADO

Data: 26/04/2024 20:08:55-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Patricia Furtado Mendes Machado [examinador(a)]



André Guimarães Brasil [examinador(a)]



Ana Carolina de Castro Galizia [candidato(a)]

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, meu pai, irmã, irmão, avó e madrasta (em memória) por todo carinho e apoio.

Ao Gui Farkas, parceiro de vida, pelo amor e incentivo.

À Anita Leandro pela orientação dedicada e precisa, e também pelas trocas que se estenderam para além dessa pesquisa.

À Patrícia Machado e André Brasil pelas contribuições fundamentais nas bancas de qualificação e defesa.

À Consuelo Lins, Andréa França, Beatriz Jaguaribe, Maria Cristina Ferraz e Maurício Lisovsky (em memória) pelas aulas que estimularam as reflexões presentes nesse estudo.

À Ana Vaz pela disponibilidade em conversar sobre seu trabalho.

Às parcerias do grupo de orientandos e novas amizades que fiz na ECO: Gustavo Maan, Maíra Tristão, Maria Bogado, Alex Gouin, Lucas Honorato, Leo Pinheiro e Rubens Takamine.

À toda comunidade do PPGCOM - ECO, docentes, discentes e, em especial, aos funcionários Thiago Couto e Jorgina da Silva.

Aos docentes e colegas do curso de Cinema da UFF, porque a experiência da graduação seguiu reverberando ao longo do mestrado.

À CAPES pela bolsa de estudos.

No achamento do chão também foram descobertas as origens do vôo.

Manoel de Barros

RESUMO

GALIZIA, Ana Carolina de Castro. **Poética do rastro, traço do testemunho: o reemprego dos materiais de arquivo no documentário *Apiyemiyekî?***. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Essa pesquisa investiga a retomada de um acervo de desenhos feitos por indígenas Waimiri-Atroari no documentário *Apiyemiyekî?* (Ana Vaz, 2019). Por meio de uma análise histórica e estética, mostramos como esses desenhos, produzidos no âmbito da prática política e pedagógica do casal de militantes e indigenistas Egydio e Doroti Schwade, surgem no filme como testemunhos do genocídio dos Waimiri-Atroari, exterminados durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Ao sobrepor os materiais de arquivo a imagens filmadas, hoje, pela realizadora, associando-os ao relato oral de Egydio, a montagem inscreve os desenhos na paisagem atual do território indígena invadido, animando, assim, as figuras inertes das folhas de papel. É, então, a partir da valorização da poética dessa matéria residual que o filme dá acesso a uma narrativa visual traçada pelos indígenas e abre uma história acobertada pelo regime militar.

Palavras-chave: Documentário; Arquivo; Montagem; Testemunho; Waimiri-Atroari.

ABSTRACT

GALIZIA, Ana Carolina de Castro. **Poética do rastro, traço do testemunho: o reemprego dos materiais de arquivo no documentário *Apiyemiyekî?***. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This research investigates the reuse of a collection of drawings made by Waimiri-Atroari indigenous people in the documentary *Apiyemiyekî?* (Ana Vaz, 2019). Through a historical and aesthetic analysis, we demonstrate how these drawings, produced within the political and educational practice of the activist couple Egydio and Doroti Schwade, emerge in the film as testimonies of the genocide of the Waimiri-Atroari, exterminated during the Brazilian military dictatorship (1964-1985). By overlaying archival materials with moving images created today by the filmmaker, associating them with Egydio's oral account, the montage places the drawings in the current landscape of the invaded indigenous territory, thus animating the inert figures on paper. It is through the appreciation of the poetics of this residual material that the film provides access to a visual narrative drawn by the indigenous people, revealing a history concealed by the military regime.

Keywords: Documentary; Archive; Montage; Testimony; Waimiri-Atroari.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1: Mapa do território tradicional Waimiri-Atroari | 28 |
| Figura 2: Mapa da Reserva Waimiri-Atroari, decretada em 1971 | 28 |
| Figura 3: Mapa da Reserva Waimiri-Atroari com área reduzida, decretada em 1981 | 28 |
| Figura 4: Desenho <i>Maba</i> (arara) | 38 |
| Figura 5: Desenho <i>Kiña</i> (Waimiri-Atroari) caçando <i>petxi</i> (anta) | 38 |
| Figura 6: Desenho <i>Paxii</i> (tipo de palmeira) e <i>suwere</i> (veado) | 39 |
| Figura 7: Desenho <i>Kamña</i> (não indígena) com roupas do exército e armas de fogo | 40 |
| Figura 8: Desenho <i>Kamña</i> (não indígena) flechado atirando com arma de fogo em <i>Kiña</i> (Waimiri-Atroari) | 40 |
| Figura 9: Desenho <i>Kamña</i> (não indígena) com traje militar e os seguintes escritos: “governo”, “ <i>Kiña</i> ”, “ <i>kamña</i> ”, “ <i>Apiyemiyekî?</i> ” (porquê) | 41 |
| Figura 10: Desenho <i>Kiña</i> (Waimiri-Atroari) com arco e flecha e <i>kamña</i> (não indígena) com armas de fogo | 41 |
| Figura 11: Anotação em papel com as seguintes frases: “O meu pai foi atirado com espingarda por civilizado e morreu” e “meu pai morreu com chumbo no peito atirado por civilizado” | 41 |
| Figura 12: Desenho Maiká e <i>mudî</i> (aldeia ou casa) | 43 |
| Figura 13: Desenho helicóptero sobrevoando <i>mudî</i> (aldeia ou casa) | 44 |
| Figura 14: Desenho <i>Kiña</i> (Waimiri-Atroari), <i>mudî</i> (casa ou aldeia), enxadas e anotação: “Tikirya sumiu. <i>Kamña</i> chegou. Taboca chegou. Tikirya sumiu. Porquê?” | 45 |
| Figura 15: Fotograma <i>A destruição do índio: caminho para extinção</i> , chão de pedras portuguesas da Praça dos Três Poderes | 64 |
| Figura 16: Fotograma <i>A destruição do índio: caminho para extinção</i> , escultura “Os Candangos” | 64 |
| Figura 17: Fotograma <i>A destruição do índio: caminho para extinção</i> , Congresso Nacional | 64 |
| Figura 18: Fotograma <i>A destruição do índio: caminho para extinção</i> , Monumento JK | 64 |
| Figura 19: Fotograma <i>A destruição do índio: caminho para extinção</i> , Monumento JK | 64 |
| Figura 20: Fotograma <i>A destruição do índio: caminho para extinção</i> , Monumento JK | 64 |
| Figura 21: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , chão da Praça dos Três Poderes | 64 |
| Figura 22: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , chão da Praça dos Três Poderes..... | 64 |

| | |
|--|----|
| Figura 23: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Congresso Nacional | 64 |
| Figura 24: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , escultura “A Justiça” | 65 |
| Figura 25: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , escultura “A Justiça” | 65 |
| Figura 26: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , escultura “Os Candangos” | 65 |
| Figura 27: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , escultura “Os Candangos” | 65 |
| Figura 28: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , escultura “Os Candangos” | 65 |
| Figura 29: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Monumento JK | 66 |
| Figura 30: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Monumento JK | 66 |
| Figura 31: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Monumento JK | 66 |
| Figura 32: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Monumento JK | 66 |
| Figura 33: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Memorial dos Povos Indígenas | 69 |
| Figura 34: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Memorial dos Povos Indígenas | 69 |
| Figura 35: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Memorial dos Povos Indígenas | 69 |
| Figura 36: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Memorial dos Povos Indígenas | 69 |
| Figura 37: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , BR-174 | 71 |
| Figura 38: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , BR-174 | 71 |
| Figura 39: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , BR-174 | 71 |
| Figura 40: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , BR-174 | 71 |
| Figura 41: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , CACUÍ | 75 |
| Figura 42: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , CACUÍ | 75 |
| Figura 43: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , CACUÍ | 75 |
| Figura 44: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , CACUÍ | 76 |
| Figura 45: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , CACUÍ..... | 76 |
| Figura 46: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , CACUÍ | 76 |
| Figura 47: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Egydio Schwade | 77 |
| Figura 48: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Egydio Schwade..... | 77 |
| Figura 49: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Egydio Schwade | 77 |
| Figura 50: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , CACUÍ..... | 79 |
| Figura 51: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , CACUÍ | 79 |
| Figura 52: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , rio Urubuí | 79 |
| Figura 53: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , rio Urubuí..... | 79 |
| Figura 54: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , rio Urubuí..... | 79 |
| Figura 55: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , aldeia Yawará | 80 |
| Figura 56: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , aldeia Yawará..... | 80 |
| Figura 57: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , aldeia Yawará..... | 80 |
| Figura 58: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , aldeia Yawará..... | 80 |
| Figura 59: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Egydio Schwade | 81 |
| Figura 60: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , Egydio Schwade | 81 |
| Figura 61: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho em 16mm | 83 |
| Figura 62: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho em 16mm | 83 |
| Figura 63: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , fotografia desenho | 83 |

| | |
|--|-----|
| Figura 64: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , fotografia desenho | 83 |
| Figura 65: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e escultura “A Justiça” | 86 |
| Figura 66: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e escultura “A Justiça” | 86 |
| Figura 67: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e escultura “A Justiça” | 86 |
| Figura 68: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e escultura “A Justiça” | 86 |
| Figura 69: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e Praça dos Três Poderes | 88 |
| Figura 70: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e Praça dos Três Poderes | 88 |
| Figura 71: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e fotografia aldeia Yawará | 93 |
| Figura 72: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e fotografia aldeia Yawará | 93 |
| Figura 73: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e rio Urubuí | 94 |
| Figura 74: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e rio Urubuí..... | 94 |
| Figura 75: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e rio Urubuí..... | 94 |
| Figura 76: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e rio Urubuí..... | 95 |
| Figura 77: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e rio Urubuí..... | 95 |
| Figura 78: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e rio Urubuí | 95 |
| Figura 79: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e BR-174 | 96 |
| Figura 80: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e BR-174..... | 96 |
| Figura 81: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e BR-174 | 96 |
| Figura 82: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e BR-174..... | 96 |
| Figura 83: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e rio Urubuí..... | 97 |
| Figura 84: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e rio Urubuí..... | 97 |
| Figura 85: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e rio Urubuí..... | 97 |
| Figura 86: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e CACUÍ | 101 |
| Figura 87: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e CACUÍ | 101 |
| Figura 88: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e CACUÍ | 101 |
| Figura 89: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e CACUÍ | 101 |
| Figura 90: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e CACUÍ | 101 |
| Figura 91: Fotograma <i>Apiyemiyekî?</i> , desenho e CACUÍ | 101 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução | 11 |
| 1 CONSTRUIR O ARQUIVO, REVELAR O GENOCÍDIO: a ditadura militar e os Waimiri-Atroari | 24 |
| 1.1 Uma história acobertada | 24 |
| 1.2 Poética e testemunho nos desenhos dos Waimiri-Atroari | 36 |
| 1.3 O caminho até o arquivo | 47 |
| 2 HISTORICIZAR A PAISAGEM, ELABORAR O TESTEMUNHO: as imagens e sons captados por Ana Vaz e a fala de Egydio Schwade | 56 |
| 2.1 O dispositivo de filmagem | 56 |
| 2.2 Brasília e o progresso | 61 |
| 2.3 BR-174 e o rasgo na floresta | 70 |
| 2.4 O encontro com o arquivo | 74 |
| 3 SOBREPOR O RASTRO, ABRIR A HISTÓRIA: montagem e <i>kiñayka</i> | 85 |
| 3.1 Traço sobre monumento | 85 |
| 3.2 Figura sobre território | 92 |
| 3.3 A animação do arquivo | 100 |
| Considerações Finais | 106 |
| Filmografia | 108 |
| Referências Bibliográficas | 110 |
| ANEXO: entrevista com Ana Vaz | 115 |

INTRODUÇÃO

Apiyemiyekî? (2019) é um média-metragem feito por Ana Vaz, realizadora cuja prática de trabalho se desenvolve na interseção dos campos das artes visuais e do cinema. Construído a partir do encontro com um acervo de desenhos feitos por indígenas Waimiri-Atroari, o filme revisita um dos mais violentos massacres cometidos pelo Estado brasileiro no período da ditadura militar (1964-1985). Foi constatado que mais de dois mil indígenas desse povo morreram na década de 1970, quando se deu a construção da rodovia BR-174, que atravessou o território indígena localizado na região amazônica¹. O reemprego dos materiais de arquivo neste filme revisita o passado, não como algo que ficou para trás, esquecido, mas como um problema do presente. O testemunho, veiculado pelos desenhos e por uma fala atual, também ativa essa compreensão do tempo, abordando o passado não como algo acabado, mas por suas sobrevivências. Conjugando memória histórica e experimentação de linguagem, o filme apresenta os desenhos de maneira articulada a imagens filmadas pela realizadora e uma faixa sonora composta por um relato oral, sons ambientes, trilha musical e canto indígena. Essa pesquisa se dedica a refletir sobre o tratamento de vestígios históricos na montagem cinematográfica, enfatizando a importância dos desenhos dos Waimiri-Atroari no contexto da investigação dos crimes cometidos na ditadura.

Os desenhos foram produzidos em uma aldeia Waimiri-Atroari ao longo da experiência de alfabetização bilíngue coordenada pelos militantes indigenistas Egydio Schwade e Doroti Müller Schwade, entre 1985 e 1986. Inicialmente, a feitura dos desenhos foi proposta como uma forma de troca entre os indígenas e os educadores não indígenas, e se revelou, por fim, como um testemunho de violências sofridas por esse povo ao longo da década precedente. Junto dos desenhos sobre a fauna e a flora local, começaram a surgir figuras de caminhões, helicópteros, armas de fogo e bombas. Comunidades inteiras desapareceram depois que aviões do Exército sobrevoaram ou pousaram nas aldeias. Dessa maneira foi aparecendo a *kiñayka*, que significa “história da nossa gente” na língua nativa Waimiri-Atroari, uma história visual contada pelos indígenas desse povo que revelou as atrocidades praticadas contra eles no período do regime militar.

¹ O território tradicional Waimiri-Atroari se encontra entre o norte do estado do Amazonas e o sul do estado de Roraima.

Os Schwade foram os responsáveis pela guarda e preservação dos desenhos, assim como de outros materiais coletados no período em que trabalharam com os Waimiri-Atroari. Em 2012, no contexto da Comissão Nacional da Verdade (CNV)², Egydio se envolveu na coordenação do Comitê Estadual de Direito à Verdade, à Memória e à Justiça do Amazonas³. A partir de materiais coletados em pesquisa prévia e dos desenhos dos indígenas, os crimes praticados pela ditadura militar contra os Waimiri-Atroari basearam a escrita do primeiro relatório do comitê, intitulado “O genocídio do povo Waimiri-Atroari” (Schwade; Reis, 2012). Esse relatório foi apresentado à Ana Vaz no contexto da exposição “Meta-arquivo 1964 – 1985: espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura”⁴, na qual a realizadora foi umas das convidadas, dentre um grupo maior de artistas, a desenvolver um trabalho a partir da documentação arquivada sobre o regime militar.⁵ Foi a partir da leitura desse relatório que Vaz iniciou a realização de *Apiyemiyekî?*.

Em filmagens atuais, Ana Vaz registrou prédios e esculturas da Praça dos Três Poderes e do Eixo Monumental em Brasília. Ela também filmou seu trajeto para ir ao encontro de Egydio, que vive e trabalha em Presidente Figueiredo (AM). Ao chegar em Manaus (AM) e descobrir que a estrada que a levaria ao seu destino era a mesma que tinha provocado as atrocidades manifestadas nos materiais guardados no arquivo que visitaria, Vaz decidiu filmar seu percurso pela BR-174, em meio a Floresta Amazônica. Nessas filmagens, Vaz também registrou o espaço do arquivo, os desenhos e um rio próximo dali, o Urubuí, que corre paralelo à rodovia. Nessa mesma visita, a realizadora gravou o depoimento oral de Egydio, no qual ele rememora a experiência de produção dos desenhos dos Waimiri-Atroari.

Com uma estrutura circular, *Apiyemiyekî?* começa e termina com imagens em movimento de Brasília. Os desenhos aparecem sobrepostos aos planos de monumentos da cidade. Sobre as imagens filmadas no trajeto pela BR-174 e nas margens do rio Urubuí, vemos as figuras dos desenhos posicionadas na estrada, na floresta e nas águas do rio.

² A CNV foi criada por lei no primeiro mandato da presidenta Dilma Roussef, e pretendeu investigar violações de direitos humanos entre 1946 e 1988. Surgiu como uma possibilidade para elucidar crimes cometidos pelo Estado na ditadura militar.

³ Diferentemente da maioria dos estados que tiveram seções estaduais da CNV também nomeadas como “Comissões”, no Amazonas, as reuniões que investigaram a questão Waimiri-Atroari, sob coordenação de Egydio Schwade e Wilson C. Braga Reis, foram nomeadas como “Comitê”.

⁴ Sesc Belenzinho, São Paulo, 2019, curadoria de Ana Pato em parceria com o Memorial da Resistência de São Paulo.

⁵ O filme exibido na exposição tinha uma montagem diferente da versão finalizada para exibição nas salas de cinema. Esse estudo se dedica a analisar a versão final do trabalho.

Ouvimos os ruídos da rodovia se impondo como algo incômodo, enquanto cantos indígenas vão, aos poucos, se mesclando ao som ambiente. Trechos da fala de Egydio surgem em momentos pontuais no decorrer da obra. A técnica de sobreposição de imagens, e também de sons, é explorada de diversas maneiras apresentando múltiplas relações de sentido que vão, aos poucos, revelando a história de invasão do território indígena. Os desenhos dos Waimiri-Atroari testemunham sobre as ações praticadas pela ditadura militar contra seu povo e território, ao mesmo tempo que questionam o motivo da extrema violência sofrida pelos indígenas. Eles desenharam situações vividas que pareciam não ter razão de ser, ao mesmo tempo que fizeram perguntas aos educadores não indígenas, a fim de encontrar uma causa para a violência a qual foram submetidos. A interrogação que dá nome ao filme, “por que?” na língua nativa *kiñayara*, remete à pergunta constantemente formulada pelos indígenas durante as aulas: “Por que *kamña* (civilizado) matou *Kiña* (Waimiri-Atroari)? *Apiyemiyekî* (Por que)?”. Ao nos devolver essa pergunta em seu título e utilizar os desenhos como principal meio para a revisitação desses acontecimentos, *Apiyemiyekî?* faz um apelo ao Brasil contemporâneo apresentando vestígios que revelam as ações da ditadura no território Waimiri-Atroari a partir da perspectiva dos *Kiña*⁶, que significa “gente” e é como os Waimiri-Atroari se autodenominam.

Se a história de um lugar se mistura à sua paisagem, e se o genocídio dos Waimiri-Atroari está atrelado à invasão de suas terras, de que forma *Apiyemiyekî?* conta essa história? Como o testemunho é elaborado no filme com base nos materiais de arquivo, no relato oral e nas imagens filmadas por Ana Vaz? De que maneira os desenhos produzidos pelos indígenas foram incorporados à estrutura do filme? O olhar atento aos elementos imagéticos e sonoros da obra e a maneira como estão articulados, nos levam a formular uma hipótese de pesquisa, segundo a qual, a partir de um tratamento estético que valoriza os rastros da matéria poética e testemunhal, a montagem de *Apiyemiyekî?* inscreve os desenhos sobre as paisagens do território indígena invadido, animando, assim, as figuras inertes das folhas de papel. Dessa maneira, o filme dá acesso a uma narrativa visual traçada pelos indígenas e abre uma história acobertada pela ditadura militar.

⁶ Foram identificadas duas grafias diferentes na língua nativa Waimiri-Atroari. Neste trabalho usamos a forma escrita que utiliza o ñ, *Kiña*. Esta aparece nos desenhos dos indígenas e também nos textos escritos por Egydio Schwade. A transcrição que os Waimiri-Atroari estão usando atualmente, sob a orientação do Programa Waimiri-Atroari (Funai/Eletronorte), substitui o ñ por j, *Kinja*.

Na filmografia de Ana Vaz, assuntos de ordem histórica aparecem entrelaçados a reflexões sobre a modernidade, o colonialismo e o extrativismo. “O binarismo natureza vs. cultura afirma-se como uma das principais problemáticas do cinema de Vaz” (Schefer, 2016, p. 4). Seu trabalho busca elaborar “memórias perdidas nas nuances das paisagens coloniais” (Bergamashi, 2021, p. 138)⁷. Tais questões de fundo surgem nos filmes constantemente associadas a uma rigorosa investigação da linguagem cinematográfica. O reemprego de materiais pré-existentes é uma prática recorrente no trabalho da realizadora, assim como o uso da película 16mm na produção de imagens feitas por ela mesma. Nos filmes, a articulação entre os vestígios materiais, o suporte analógico, os movimentos de câmera, efeitos visuais e o desenho de som, resulta em trabalhos precisos no que diz respeito à relação entre as imagens e os sons. “Se os motivos do cinema de Vaz constituem o motor da sua inventividade formal, esta faz emergir novas perspectivas sobre o presente, a história e as formas representativas” (Schefer, 2016, p. 2). Sem propor uma historicização discursiva, seus trabalhos são marcados pela “multitemporalidade do acontecimento” (ibid). Na medida em que não há uma separação explícita entre passado, presente e futuro, tais dimensões do tempo aparecem, em seus filmes, constantemente entrelaçadas.

Aspectos biográficos relacionados aos lugares onde viveu, assim como o trabalho desempenhado por seu pai, Guilherme Vaz, reverberam na prática artística de Ana Vaz. Segundo a realizadora, que é natural de Brasília, seu trabalho se apresenta como “uma arqueologia lenta das camadas históricas, espectrais, materiais do Centro-Oeste, onde nasci, e a maneira com que esse lugar se conecta, claro, com vários outros lugares” (Vaz, 2023, p. 117 - anexo). O pai de Vaz foi um músico e compositor que viveu entre o Centro-Oeste e a Amazônia desenvolvendo trabalhos junto aos povos indígenas da região - é dele a trilha musical usada em *Apiyemiyekî?*. Filmes como *A Idade da Pedra* (2013) e *Há Terra* (2016) partem do projeto moderno ligado à construção de Brasília para elaborar histórias de deslocamento de povos indígenas enterradas em um solo marcado pela desapropriação do território. *Sacris Pulso* (2007) e *Olhe bem as montanhas* (2018) propõem paralelos entre regiões marcadas pela exploração dos povos e da natureza no Brasil com outras regiões de países nos quais Vaz também viveu, como a Austrália e a França.

⁷ Tradução nossa do original: “Lost memories of the nuances of colonial landscapes”.

Ainda que o conjunto da obra de Ana Vaz “questione - e transcenda - certas categorizações da história do cinema, como a separação entre o cinema experimental, o cinema documentário e o cinema amador” (Schefer, 2016, p.3), em *Apiyemiyekî?*, a abordagem documental se sobressai. A própria realizadora comenta que esse foi um dos trabalhos mais desafiadores que se propôs a fazer: “Lidar com essa história da ditadura militar a partir deste relatório é algo que me pede um trabalho de arquivo puro e duro, quase como se eu tivesse que dar conta de uma certa veracidade que me escapava, eu não me sentia pronta para aquilo” (Vaz, 2023, p. 117 - anexo). Alguns procedimentos identificados nesse filme, inerentes ao documentário, não são recorrentes na filmografia de Vaz, como, por exemplo, a circunscrição de um acontecimento histórico específico, a explicitação do contexto de produção do material reapropriado, a filmagem direta do encontro com um personagem e a captação do depoimento oral do mesmo.

A maneira como *Apiyemiyekî?* conjuga o contexto histórico dos desenhos retomados no filme à forma como manipula esse mesmo material é o que desperta o interesse do presente estudo. No caso específico desse filme, a revisitação da história e a elaboração da memória se dá por meio de uma aposta na abordagem documental como forma de produzir um encontro, “de ‘rever’ as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão” (Rancière, 2010, p. 182). A escolha deste filme como único objeto empírico se dá pelo nosso interesse na dimensão ao mesmo tempo histórica e estética dos materiais de arquivo, o que demanda aprofundamento em relação ao conteúdo histórico, ao processo de realização e à forma da montagem na obra analisada. Considerar as questões de fundo levantadas por um filme não significa reduzi-lo aos temas nele abordados. Trata-se de compreender como a forma e o conteúdo estão articulados na obra. Uma vez que consideramos os elementos visuais e sonoros como indissociáveis para a construção narrativa e sensorial de um filme, tratamos a filmagem e a montagem, ao longo dessa pesquisa, como procedimentos de manipulação da imagem e também do som.

Tanto a memória quanto o esquecimento são construções resultantes de processos políticos permanentes que suscitam o retorno a documentos textuais, imagens e relatos para a elaboração do passado. Na medida em que os processos do lembrar e do esquecer estão relacionados com o que se decide guardar e preservar, a construção da história e da memória se revela como um campo constantemente em disputa. Nesse sentido, o reemprego de materiais de arquivo no cinema se apresenta como uma prática pertinente por colocar a matéria documental em circulação e, sobretudo, pela forma como a associa

a outros elementos audiovisuais. “Na história da arte, o reemprego constitui provavelmente a prática mais constante e diversificada de fabricação de imagens” (Brenez, Chodorov, 2014, p.2) e o cinema, em particular, ao mesmo tempo que “institui certas formas fixas [de reemprego] (...) inaugura outras tantas” (ibid). No campo do documentário, os soviéticos Dziga Viertóv e Esfir Chub foram precursores na realização de filmes de remontagem, conhecidos, na época, como “crônicas” ou “atualidades” (Labaki, 2022, p. 30). Os *kino-pravda*, série de filmes feitos por Viertóv na década de 1920, “os quais trouxeram para o primeiro plano o fato e o documento” (Chub, 2022, p.17), exerceram forte influência no trabalho de Chub, como ela mesma alega em sua autobiografia. Seu primeiro filme, *A queda da dinastia Romanov* (Esfir Chub, 1927) configurou as bases para a ressignificação de imagens de arquivo na construção de novos sentidos históricos e políticos. Esse longa-metragem, realizado e montado por Chub no contexto da comemoração dos dez anos da revolução que pôs fim ao czarismo na Rússia, foi feito integralmente com o reemprego de cinejornais e registros amadores, incluindo imagens privadas da corte de Nicolau II, o czar deposto.

No contexto latino-americano, o trabalho de remontagem de materiais pré-existentes feito pelo cineasta cubano Santiago Alvarez, tanto nos *noticieros* como em seus filmes pessoais, se tornou referência para os documentários produzidos “a partir dos anos 1960 (...) principalmente por suas invenções estético-formais” (Menezes, 2019, p.16). *Now* (1965), seu primeiro curta-metragem, foi construído a partir de imagens, fixas e em movimento, que tratam da violência policial em protestos contra o racismo nos Estados Unidos. A montagem desses materiais visuais acompanha o ritmo da canção de Lena Horne, que dá nome ao filme. Sua estreia aconteceu no mesmo ano do brasileiro, *Roda & outras estórias* (1965), também primeiro filme de Sérgio Muniz. Feito a partir do uso de fotografias, gravuras, trechos de outros filmes, programas televisivos e fragmentos de canções de Gilberto Gil, esse curta-metragem apresenta um retrato do país com tom de protesto contra o golpe militar recém implementado na época. “Ao explorar uma montagem livre susceptível de emancipar o filme de não-ficção dos ‘modelos’, de se libertar do discurso assertivo” (Fontinele; Murari, sem ano, p.71), esse trabalho, pioneiro do procedimento de reemprego no documentário brasileiro, reverberou em filmes que foram realizados nos anos seguintes por realizadores brasileiros, dentre os quais destacamos: *Lavra Dor* (Ana Carolina Soares Teixeira, Paulo Rufino e 1968), *Contestação* (João Silvério Trevisan, 1969), *Você também pode dar um presunto legal* (Sérgio Muniz, 1973), *Getúlio Vargas* (Ana Carolina Soares Teixeira, 1974), *História do*

Brasil (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974) e *A nova mulher* (Helena Solberg, 1974).

Em meio a estratégias estéticas diversas, a montagem cinematográfica possibilita novos arranjos para os materiais de arquivo a fim de restituir “a possibilidade de uma narrativa, de uma memória, no próprio seio da descontinuidade, expondo, em sua materialidade histórica, os documentos e os intervalos existentes entre eles” (Leandro, 2015, p.108). No campo do documentário o uso ilustrativo de imagens pré-existentes se constituiu enquanto prática recorrente, sobretudo quando o interesse pelo passado parte de uma compreensão da história como algo que pode ser restituído em sua plenitude. Nesses casos, “a reivindicação do ato de memória é formulada do ponto de vista de um saber histórico pré-estabelecido, que subtrai da imagem assim atualizada seu caráter material, documental” (Leandro, 2012, p. 3). Com base nas questões suscitadas por nosso objeto de estudo, nos interessa refletir sobre estratégias de reemprego no cinema documental que tratam o material de arquivo como origem da problematização histórica, devido ao seu próprio aspecto singular e sensível. Nesses casos, são os próprios materiais do passado que levam ao encontro das pessoas e dos lugares, “como se faz com testemunhas vivas, lugares de memória ou monumentos” (ibid), e mobilizam, assim, a abordagem estética e os procedimentos formais aplicados aos filmes.

No Brasil, com um passado atravessado pelo colonialismo e por regimes ditatoriais e neoliberais, a fragilidade dos acervos e a dispersão dos materiais de arquivo impõem um desafio particular para a prática de retomada pelo cinema. “Como, então, nesse cenário de insuficiência de arquivos que é o nosso, o documentário brasileiro, pode intervir?” (Leandro; Guimarães; Fagioli, 2015, p.7). No período da ditadura militar, a falta de imagens, documentos e informações referentes aos fatos ocorridos nas regiões rurais e florestais do país se apresenta de maneira emblemática. Diferentemente das áreas urbanas, onde as formas de contestação ao regime eram mais evidentes, a violência praticada contra as populações indígenas, ribeirinhas, quilombolas, camponesas, e, também, faveladas, era negligenciada, menos noticiada e, portanto, mais facilmente acobertada. Dentre essas populações, aqueles que apresentaram resistência aos projetos impostos pelo regime militar, ou tinham seu modo de vida visto como um entrave à implementação dos mesmos, não chegaram, necessariamente, a serem investigados, levados às delegacias, presos ou torturados. A grande maioria era mesmo morta em seus próprios territórios.

Cabra Marcado para Morrer (Eduardo Coutinho, 1984) é um filme que articula

sua própria construção à história do trabalhador rural fundador da Liga Camponesa de Sapé (PB), João Pedro Teixeira, assassinado na ditadura. No exercício de rememoração que propõe, o filme opera “o duplo resgate de uma dupla derrota” (Bernardet, 2003, p. 228) a partir da retomada do material bruto do filme interrompido de 1964 e do reencontro com familiares e companheiros de João Pedro nas filmagens dos anos 1980. A fotografia do morto é um dos vestígios sobre o qual o filme busca uma forma de “presentificá-lo, de produzir e montar imagens e vozes que permitam a narrativa de sua história, a partir do pouco que restou” (Mesquita, 2015, p. 44). O testemunho oral de sua companheira Elisabeth Teixeira, de seus filhos e filhas e, também, de trabalhadores rurais perseguidos, “torna-se o procedimento central, reconhecidas as dificuldades que envolvem, naquela circunstância, o lembrar” (ibid, p. 45). Como atenta Patrícia Machado, o relato de João Virgínio, um dos trabalhadores presos e torturados, é o primeiro da história do cinema brasileiro que se refere às atrocidades que aconteceram na zona rural do país na ditadura militar. “Diante da falta de imagens do passado, João Virgínio faz do seu corpo e da sua voz o veículo para o seu testemunho” (Machado, 2015, p. 283).

No que diz respeito à questão indígena, são ainda mais escassos os materiais relacionados às violências praticadas pelo Estado contra esses povos. No entanto, aqueles que resistiram como sobreviventes de massacres recorrentes no processo histórico do país não se esquecem do terror que vivenciaram. A partir do depoimento oral, indígenas puderam rememorar experiências passadas por meio de registros audiovisuais. Ainda no período da ditadura, Andrea Tonacci e Vincent Carelli realizaram projetos que aliaram a produção do vídeo portátil à prática engajada junto a diversos povos indígenas que vivem hoje no Brasil. Estes trabalhos foram baseados nos encontros e nas relações que ambos estabeleceram com as pessoas por meio dos dispositivos de filmagem, e foram usados também como forma de comunicação entre aldeias de povos distintos. A partir dessas iniciativas, os trabalhos desses realizadores se revelaram como importantes construtores de arquivos, com parte desse material sendo reempregado em filmes que eles realizaram posteriormente.

Em *Conversas no Maranhão* (1977-1983), *Os Arara* (1980), *Serras da Desordem* (2006) e *Encontros na América Indígena* (2015) de Tonacci, “o ato de filmar vincula-se (...) com a partilha das imagens, (...) simultaneamente em encontros e reencontros com os povos e com as imagens ao longo do tempo” (Alvarenga, 2020, p.18). Os filmes de Carelli, *Corumbiara* (2009), *Martírio* (Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli e Tatiana Almeida, 2016) e *Adeus, Capitão* (2022), articulam sua trajetória pessoal a partir da

retomada dos materiais filmados e, também, do retorno aos lugares e reencontro com as pessoas que aparecem nos materiais de arquivo. Dessa maneira, Carelli elabora histórias sujeitas a apagamentos ao “acreditar na palavra, reencontrá-la ali nos locais em que ela se mistura à luta; tomá-la como testemunho e como intervenção no presente” (Brasil, 2016, p.151).

No projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), que tem Carelli como um dos fundadores, os próprios indígenas puderam adquirir agência nos processos de filmagem, contribuindo na direção e roteiro dos filmes. *Pirínop: meu primeiro contato* (Mari Corrêa, Karané Ikpeng, 2007), *De volta à terra boa* (Mari Corrêa e Vincent Carelli, 2008) e *Tsõ'rehipãri: Sangradouro* (28min, Tiago Campos Torres, Divino Tserewahú, Amandine Goisbault, 2009) são filmes produzidos pelo VNA que partem de materiais de arquivo e de encontros no presente para, por meio de testemunhos, reelaborar o momento do primeiro contato com a sociedade não indígena, e tratam, também, dos desafios que se apresentam na luta atual pela reconquista do território tradicional. Os Waimiri-Atroari realizaram seu primeiro filme, *Kinja Iakaha: um dia na aldeia* (Kabaha Waimiri, Sawá Waimiri, Iawysy Waimiri, Sanapyty Atroari, Wamé Atroari, Araduwá Waimiri, 2003), no contexto do VNA. Neste trabalho, o cotidiano da aldeia Cacau é registrado por seis indígenas de diferentes aldeias também do povo Waimiri-Atroari. Esses filmes integram um contexto do documentário contemporâneo brasileiro que tem acompanhado um crescimento significativo da quantidade de filmes feitos por realizadoras e realizadores indígenas em diversas regiões do país.

Uma vez que as próprias ferramentas do cinema podem ser usadas tanto para produzir novos materiais e testemunhos, quanto para desenvolver estratégias para a ressignificação de materiais pré-existentes, o encontro com materiais dispersos de seus arquivos de origem também se apresenta como procedimento para o exercício de elaboração do passado por meio do documentário. Em meio à repercussão das investigações da Comissão Nacional da Verdade, foi encontrado, no Museu Nacional dos Povos Indígenas⁸, um rolo de película com o título “Arara”. Este não se referia ao animal nem ao povo conhecido por esse nome, e acabou se revelando como único registro em imagem de uma referência explícita às técnicas de tortura praticadas na ditadura militar, dentre elas aquela conhecida como “pau de arara”. Essas filmagens são o registro da formatura da Guarda Rural Indígena (GRIN), uma espécie de milícia criada pela FUNAI

⁸ Nome atual do antigo Museu do Índio, localizado no bairro de Botafogo na cidade do Rio de Janeiro.

sob comando de militares, formada por indígenas de diversos povos, aos quais eram ensinados procedimentos de repressão a serem praticados nas aldeias. Esse material é dos anos 1970 e foi feito por Jesco Von Puttkamer, fotógrafo e cinegrafista que acompanhou as expedições comandadas pelos irmãos Villas-Boas em busca de contatos com povos indígenas do interior do país, tendo, assim, produzido um arquivo expressivo, no que diz respeito à quantidade de materiais iconográficos sobre diversos povos indígenas. Filmes como *GRIN - Guarda Rural Indígena* (Roney Freitas e Isael Maxakali, 2016), *Arara: um filme sobre um filme sobrevivente* (Lipe Canêdo, 2018) e *A Flecha e a Farda* (Miguel Ramos, 2020) retomaram esse material e revisitaram o contexto de produção dessas imagens promovendo encontros e colhendo depoimentos daqueles que participaram dessa experiência, na qual os indígenas foram recrutados e mantidos à força pelos militares.

Na etapa de pesquisa de *Apiyemiyekî?*, Ana Vaz procurou pelo que havia de material fílmico, áudio ou fotográfico relacionado aos Waimiri-Atroari datado dos anos 1970, e sobre o que encontrou comenta: “É muito pouco, na verdade, o que há é estarrecedor” (Vaz, 2023, p. 118 - anexo). Os materiais que Vaz localizou e sobre os quais se refere nessa fala, também foram produzidos pelo Jesco Von Puttkamer, são imagens fixas e em movimento que retratam indígenas com trajes militares próximos de instalações da FUNAI. Esses registros capturaram elementos que carregam em si a tensão a qual os Waimiri-Atroari estavam submetidos nesse período.

Diante da falta de materiais de arquivo sobre a conflituosa relação que a ditadura militar estabeleceu com os povos indígenas, os desenhos dos Waimiri-Atroari se apresentam como materiais residuais que, mesmo não sendo o registro audiovisual, foram revelados como testemunhos do genocídio praticado contra esse povo no passado, uma vez que foram construídos a partir da lembrança de fatos que ocorreram em seu território. Como atenta Ailton Krenak, as práticas e o pensamento indígena têm recursos próprios para acessar a memória que não está registrada (apud Alvarenga, 2020). Na medida em que desenhar é compor com elementos visuais, a produção de desenhos se apresenta como ferramenta de expressão utilizada com frequência em trabalhos com povos indígenas. O desenho, ao transformar em imagem algo que foi visto, lembrado ou imaginado, pode trazer outros alcances à noção de testemunho, na medida em que ele intervém no reconhecimento da realidade de maneiras que a fala, a escrita e a imagem fotográfica não fazem (Taussig, 2011). Na experiência pedagógica conduzida pelos Schwade, os Waimiri-Atroari começaram a produzir desenhos como meio para que pudessem aprender o português e a escrita da sua língua nativa. Inicialmente, surgiram

desenhos que tratavam de seu modo de vida, e, com o tempo, as ações violentas praticadas contra seu povo no passado recente ganharam o contorno dos traços feitos pelos indígenas. A construção dos desenhos, como um ato de memória (Derrida, 2010, p. 71) e expressão subjetiva daqueles que desenharam, revelou as trágicas consequências da invasão do território indígena no período da ditadura a partir da perspectiva dos Waimiri-Atroari.

No processo de realização de *Apiyemiyekî?*, Ana Vaz teve acesso à história do genocídio dos Waimiri-Atroari depois da descoberta do relatório no qual estão incluídos os desenhos. E foi o encontro com esses materiais residuais, e com Egydio, que mobilizou a estratégia para seu reemprego. Com a montagem, o filme associa os desenhos dos Waimiri-Atroari ao relato oral de Egydio e os posiciona de maneira sobreposta as imagens em movimento feitas por Vaz nos locais dos crimes. Ao serem inscritos na paisagem atual do território indígena invadido, os desenhos adquirem, no presente, um valor testemunhal. Dessa maneira, o filme revisita a história do genocídio dos Waimiri-Atroari com base nesses vestígios.

Nesse estudo, propomos aproximar conceitualmente os desenhos dos Waimiri-Atroari à noção de rastro, definida por Walter Benjamin como “aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou” (2009, p. 490). Nas estratégias de aproximação do passado, seja por meio da rememoração ou do encontro com resquícios materiais, os fragmentos acessados têm um caráter de rastro, na medida em que sua proximidade tanto apodera-se de um vivido anterior como apresenta uma impossibilidade de apropriação, posto que o passado se mantém num distanciamento intransponível. Há um paradoxo inerente a esse conceito, na medida em que o rastro remete à questão da manutenção, mas também do apagamento do passado. Para Jacques Derrida o apagamento do rastro faz parte de sua estrutura, a partir da compreensão de que tudo que se inscreve, se inscreve como rastro, e o que se apaga habita o que se inscreve. O rastro guarda, portanto, a marca daquilo que se perdeu ou preservou (2012). No trabalho de Ana Vaz, os desenhos produzidos pelos Waimiri-Atroari são valorizados pela força de transmissão que exercem sobre acontecimentos do passado, ao mesmo tempo que constituem um material extremamente frágil, na medida em que poderiam ser facilmente considerados como não-arquiváveis, ou até mesmo descartáveis por instituições tradicionais de guarda de documentos. Com base na dimensão filosófica, estética e política do rastro, enfatizamos o caráter residual dos desenhos enquanto testemunhos frágeis do ponto de vista informativo sobre os crimes do Estado, e, ao mesmo

tempo, valiosos, por apresentarem a perspectiva dos indígenas sobre um conflito que sucedeu em seu território. Com o reemprego dos desenhos e sua associação a um relato oral, *Apiyemiyekî?* apresenta um procedimento de montagem a partir daquilo que resistiu a uma tentativa de apagamento pela ditadura militar.

A abordagem metodológica dessa pesquisa se apoia tanto na revisitação do contexto histórico de produção do material de arquivo reempregado, quanto na análise estética do filme. Nos debruçamos sobre a experiência prévia com o material de arquivo, o processo de filmagem e a montagem cinematográfica. Para tratar do contexto histórico e da experiência de produção dos desenhos dos Waimiri-Atroari, nos baseamos na leitura do primeiro relatório do Comitê Estadual da Verdade, “O genocídio do povo Waimiri-Atroari” (Schwade; Reis, 2012), assim como em outros textos escritos por Egydio Schwade. Recorremos ao livro intitulado “Uma história que ainda não foi contada” (1983), escrito por Porfírio Carvalho, indigenista que trabalhou no território Waimiri-Atroari como funcionário da FUNAI e é, hoje, um dos coordenadores do Programa Waimiri-Atroari (FUNAI/Eletronorte). Parte da produção acadêmica do antropólogo Stephen Baines, baseada em pesquisa de campo em aldeias Waimiri-Atroari, também foi revisitada neste estudo. Para tratar dos processos de realização de *Apiyemiyekî?*, foi feita uma entrevista com Ana Vaz, na qual ela pôde compartilhar como os caminhos de pesquisa e produção de seu filme motivaram suas escolhas para que a obra chegasse a sua forma final. Também percorremos textos escritos pela realizadora, assim como entrevistas publicadas. A revisão bibliográfica da produção teórica em torno dos campos de estudo do documentário, do arquivo, do testemunho e da montagem, encontra-se articulada à contextualização histórica e a análise fílmica desenvolvidas ao longo desta pesquisa.

No primeiro capítulo, “Construir o arquivo, revelar o genocídio”, tratamos da relação conflituosa perpetrada pelo Estado brasileiro com os Waimiri-Atroari no contexto da ditadura militar, do trabalho de Egydio e Doroti Schwade, do conteúdo dos desenhos feitos pelos indígenas e do processo de pesquisa de Ana Vaz para a realização de seu filme. Revisitamos o contexto histórico e a trajetória dos Schwade. Analisamos os desenhos dos Waimiri-Atroari do ponto de vista da produção testemunhal. Revisitamos o processo de pesquisa de Ana Vaz até seu encontro com Egydio e seu acervo pessoal. A partir da experiência política e pedagógica dos Schwade e do processo de pesquisa da realizadora, refletimos sobre a importância dos desenhos dos Waimiri-Atroari para a revelação dos crimes praticados contra os indígenas na ditadura militar.

No segundo capítulo, “Historicizar a paisagem, elaborar o testemunho”, analisamos as imagens e sons captados por Ana Vaz e a fala de Egydio Schwade. Descrevemos o dispositivo de filmagem da realizadora, assim como as imagens e sons registrados em Brasília, na BR-174, na Floresta Amazônica e no rio Urubuí. O encontro com Egydio e seu arquivo pessoal em Presidente Figueiredo acontece em meio às filmagens. Buscamos demonstrar como a filmagem do trajeto em direção ao acervo que guarda os desenhos dos Waimiri-Atroari constitui, no filme, uma experiência que além de mostrar os lugares da história, apresenta um retrato do espaço e da pessoa envolvida na experiência de produção e preservação do material de arquivo. A partir da análise dos registros dos monumentos da capital federal, da rodovia e do encontro com Egydio, refletimos sobre como o filme articula a elaboração do passado baseada nas imagens atuais e no relato oral, a fim de perceber como a história do genocídio dos Waimiri-Atroari se relaciona à paisagem do território e à experiência de construção do arquivo no qual os desenhos se encontram depositados.

No terceiro e último capítulo, “Sobrepôr o rastro, abrir a história”, damos continuidade à análise fílmica, com atenção especial à montagem. A partir da descrição da associação entre os desenhos, fotografias, imagens em movimento, assim como as músicas, cantos e sons ambientes, analisamos as sobreposições dos materiais de arquivo em articulação com os demais elementos do filme. Assim, demonstramos como as diferentes camadas de materiais se misturam e se conjugam entre si. Aqui, por fim, mostramos como a montagem de *Apiyemiyekî?*, a partir de um tratamento estético que valoriza a poética da matéria residual e testemunhal, inscreve os desenhos sobre as paisagens do território indígena invadido, animando, assim, as figuras inertes das folhas de papel. Por meio da reelaboração da *kiñayka*, a narrativa visual traçada pelos indígenas nos seus desenhos, o filme abre uma história acobertada pela ditadura militar.

1. CONSTRUIR O ARQUIVO, REVELAR O GENOCÍDIO:

a ditadura militar e os Waimiri-Atroari

Ao longo deste capítulo abordamos o contexto histórico que envolveu a atuação do regime militar no território Waimiri-Atroari, analisamos os desenhos feitos pelos indígenas, e, por fim, tratamos do processo de pesquisa de Ana Vaz para a realização de *Apiyemiyekî?*. No primeiro subcapítulo, “Uma história acobertada”, revisitamos iniciativas que buscaram revelar fatos interditados pela ditadura militar a fim de identificar as causas e consequências das violências praticadas contra o território e povo Waimiri-Atroari. Retomamos a trajetória do casal de militantes e indigenistas, Egydio e Doroti Schwade, já que ela se insere nessa conjuntura. No subcapítulo seguinte, “Poética e testemunho nos desenhos dos Waimiri-Atroari”, mostramos como a produção dos desenhos esteve relacionada com a prática política e pedagógica dos Schwade, e abordamos o caráter testemunhal desses materiais visuais produzidos pelos indígenas. No último subcapítulo, “O caminho até o arquivo”, tratamos da etapa prévia à filmagem e montagem de *Apiyemiyekî?*, cuja realização foi iniciada com a leitura do relatório escrito por Egydio Schwade e Wilson Braga Reis (2012), no qual os desenhos foram incluídos. É, portanto, a partir da experiência com o arquivo no trabalho dos Schwade e no processo de pesquisa da realizadora, que pretendemos refletir sobre o papel dos desenhos na elucidação do genocídio do povo Waimiri-Atroari.

1.1 Uma história acobertada

No decorrer da ditadura militar brasileira, implementada a partir de um golpe de Estado em 1964 e mantida com repressão até 1985, foram inúmeras as violências praticadas contra povos indígenas sob a alegação de expansão de projetos desenvolvimentistas. Lemas como “integrar para não entregar” e “terra sem homens para homens sem terras” insuflaram a política de ocupação na região Norte do país, que tinha a Amazônia como foco de exploração para a ascensão ao progresso econômico almejado pelo governo. A construção de grandes obras na região alavancou a política ecocida e

genocida do regime militar sobre a floresta e seus povos. Na década de 1970, o território e a população Waimiri-Atroari foram duramente afetados pela construção da rodovia BR-174, como também por obras de infraestrutura relacionadas a projetos de mineração e energia. A intromissão no território indígena provocou um verdadeiro massacre do povo Waimiri-Atroari, no qual foram contabilizados 2.650 indígenas mortos⁹. Mas as interdições impostas pelo regime militar, e também pelas empresas que até hoje atuam no território indígena, dificultaram o acesso aos fatos na época. Assim, os crimes cometidos contra os Waimiri-Atroari só foram devidamente elucidados a partir de iniciativas que buscaram investigar a história que o Estado e as empresas não queriam que fosse contada.

O Plano de Integração Nacional (PIN)¹⁰, implementado pela ditadura militar, pretendia integrar a região Norte do país por meio da exploração econômica, via expansão da fronteira agropecuária, concessão de incentivos fiscais, construção de polos minerais e siderúrgicos, rodovias, hidrelétricas, além da exploração de madeiras. Foi uma tentativa de dominação territorial, que não levou em consideração o modo de vida das sociedades tradicionais da Amazônia, com políticas que visavam a assimilação do indígena na sociedade não indígena. As terras habitadas pela população Waimiri-Atroari eram objeto de interesse estratégico do regime militar e, também, de empresas. Nessa empreitada, um antigo projeto para a construção de uma estrada entre Manaus (AM) e Boa Vista (RR) foi retomado e, rapidamente, implementado. Mas o objetivo do regime militar não era somente fazer a ligação rodoviária interestadual. Documentos do início da construção da BR-174 comprovam que o governo tinha um plano para a exploração de minério na região, e a estrada facilitaria a exploração das minas localizadas na área indígena.

Os militares desempenharam um papel decisivo na política indigenista governamental, a cargo da FUNAI¹¹. O órgão indigenista oficial e também as próprias Forças Armadas atuaram diretamente na implementação do projeto da BR-174. As expedições coordenadas pela FUNAI que objetivaram a aproximação com indígenas que viviam nas proximidades do trajeto da rodovia, foram nomeadas como Frente de Atração

⁹ Esse número foi apresentado no 1º Relatório da Comitê Estadual da Verdade: O Genocídio do Povo Waimiri-Atroari (Schwade; Reis, 2012), o qual está indicado nas referências bibliográficas dessa pesquisa.

¹⁰ O Plano de Integração Nacional foi assinado pelo presidente general Emílio Médici em 1970.

¹¹ A Fundação Nacional do Índio (FUNAI) foi criada em 1967, em substituição ao Serviço de Proteção aos Índios (SPI), que, por sua vez, tinha sido criado em 1910. Em 2023, o nome por extenso do atual órgão federal, foi alterado para Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), quando a primeira indígena, a advogada Joenia Wapichana, assumiu sua presidência.

Waimiri-Atroari (FAWA). As “frentes de atração” eram práticas comuns de trabalho da FUNAI na busca por primeiros contatos com povos indígenas. Mas no caso dos Waimiri-Atroari, como atenta Porfírio Carvalho - indigenista que integrou a FAWA até ser expulso do órgão por ordem de militares em 1974 - o objetivo era afastar os indígenas para que “não fossem empecilhos para a implantação da BR-174” (1983, p.39). Além de ações dirigidas que visavam a evacuação das aldeias, o aumento de epidemias também afetou drasticamente a população Waimiri-Atroari. Baseado em relatos coletados em trabalho de campo nas aldeias Waimiri-Atroari nos anos 1980, o antropólogo Stephen Baines escreveu sobre as impressões dos indígenas diante dos fatos que se sucederam na década precedente em seu território:

“Quando narravam o seu passado, os Waimiri-Atroari revelavam que, nos primeiros anos da FAWA, as visitas de funcionários da FUNAI a aldeias, seguidas como eram por epidemias, repercutiam primeiro dentro da sua sociedade na forma de acusações de feitiçaria contra habitantes de outras aldeias, resultando em atritos entre grupos locais. Mais tarde, a coincidência das visitas de servidores da FAWA com essas epidemias letais, que aumentaram desmesuradamente na época em que os trabalhadores do Exército e empresas empreiteiras invadiram seu território durante a construção da BR-174, levaram os Waimiri-Atroari a mudar sua interpretação das mortes maciças nas aldeias. Passaram a interpretá-las como atos de feitiçaria dirigidos contra eles pelos invasores. Enquanto sofriam a perda de aldeias inteiras e a depopulação de outras, sobreviventes de grupos locais diversos se juntaram em tentativas de expulsar os invasores que traziam a morte” (2022, p. 313-314).

Ao se sentirem ameaçados, os Waimiri-Atroari reagiram munidos de arco e flechas em ataques direcionados aos postos da FUNAI. Mas o uso de armamentos pesados pelo Exército dificultava qualquer resistência por parte dos indígenas, como consta nessa declaração de um coordenador da FAWA: “A Frente de Atração precisa de mais servidores, necessita de armamento, munições e tudo isto já foi pedido” (Schwade; Reis, 2012, p. 57). A crueldade da ofensiva contra os Waimiri-Atroari também fica explícita nessa declaração do general Gentil, um dos comandantes do Exército na época: “A estrada BR-174 tem que ficar pronta, mesmo que para isto tenhamos que abrir fogo contra esses índios assassinos” (Carvalho, 1983, p. 74).

A construção da BR-174 e a instalação de empreendimentos que visavam a exploração mineral e também energética do território provocaram interferências do governo militar na situação jurídica das terras indígenas. Havia um plano maior, articulado a nível do governo federal, para redefinir o território indígena com o intuito de

facilitar a implantação de grandes projetos de desenvolvimento. Assim, foram permitidos pelo governo os trabalhos de mineração de cassiterita (estanho) pela empresa Taboca (grupo Paranapanema S.A.)¹² e a implantação da Usina Hidrelétrica de Balbina pela Eletronorte.

A Reserva Indígena Waimiri-Atroari, demarcada pelo presidente da República, general Emílio Médici, por meio de um decreto no ano de 1971 (figura 2), abrange uma dimensão menor do que a do território tradicional (figura 1). O formato da terra indígena decretada demonstra, ainda, um estreitamento no centro do território, justamente onde ele é atravessado pela rodovia (figura 2). Com a BR-174 inaugurada, empresários da mineração fizeram pressão sobre o governo, pois parte da Reserva Indígena era o principal alvo de seus interesses. “Desde 1979 empresas mineradoras subsidiárias do grupo Paranapanema já tinham invadido a parte Leste da Reserva Indígena Waimiri-Atroari” (Baines, 1993, p. 209). Em 1981, o presidente general João Figueiredo revogou o decreto anterior e retirou o caráter de Reserva Indígena, substituindo-a por “áreas interditadas”, onde está justamente a região na qual foram identificadas jazidas de minérios que viriam a ser exploradas pela empresa Mineração Taboca (grupo Paranapanema S.A.). Esse último decreto também estabeleceu uma “área declarada como utilidade pública” que já era prevista para a formação do reservatório da Hidrelétrica de Balbina (figura 3).

¹² A Paranapanema S.A., fundada em 1961 no interior de São Paulo, foi, originalmente, uma empresa de construção civil, tendo expandido suas atividades durante a ditadura militar. Em 1964, executivos da empresa participaram da conspiração para o golpe de abril e, a partir de então, integraram a estrutura do Estado. A empresa atuou na abertura de estradas na região Norte, como a Transamazônica, Perimetral Norte e a BR-174. E passou a expandir suas atividades para o ramo da mineração, incorporando empresas menores, como a Taboca. O grupo Paranapanema S.A. agiu dentro das instâncias governamentais para efetivar a exploração da mina de cassiterita, minério utilizado na siderurgia, localizada na Terra Indígena Waimiri-Atroari. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j3NgtVOWZwI>

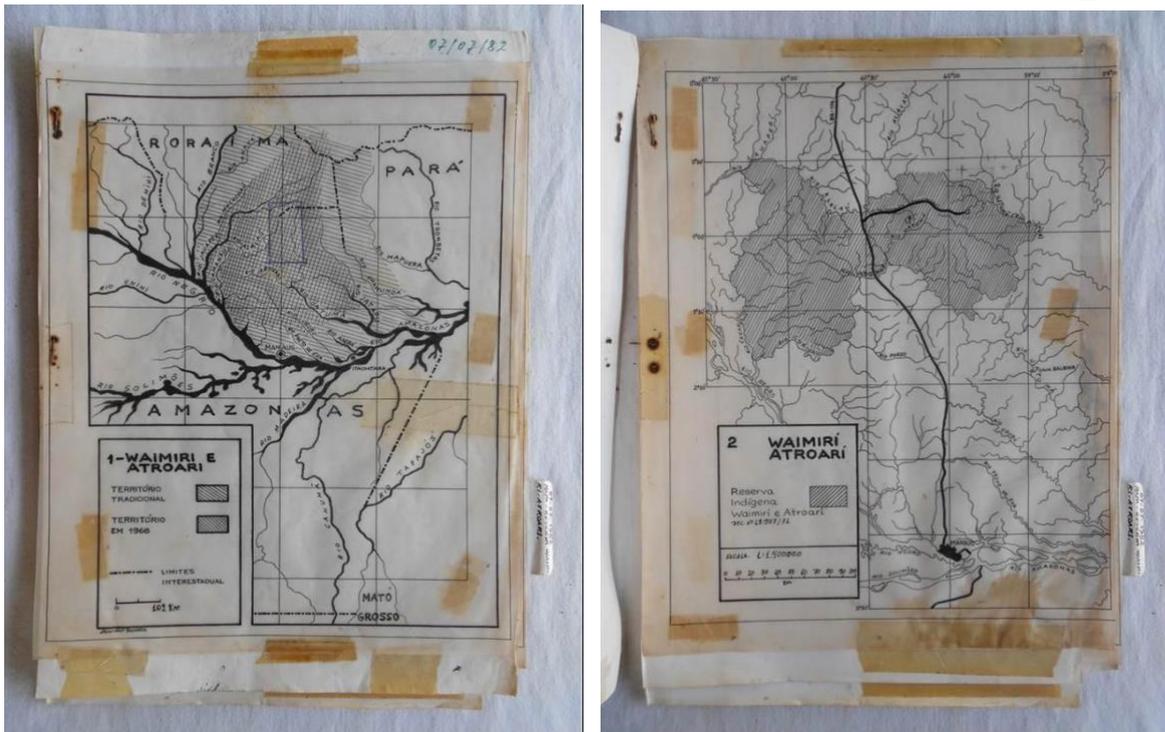


Fig. 1 e 2: O mapa da esquerda inclui o território tradicional Waimiri-Atroari e, também, a redução do mesmo feita em 1968. O mapa da direita, em maior escala, apresenta os limites da reserva indígena a partir do decreto presidencial de 1971, com a rodovia BR-174 traçada.

Fonte: Acervo Casa de Cultura do Urubuí.

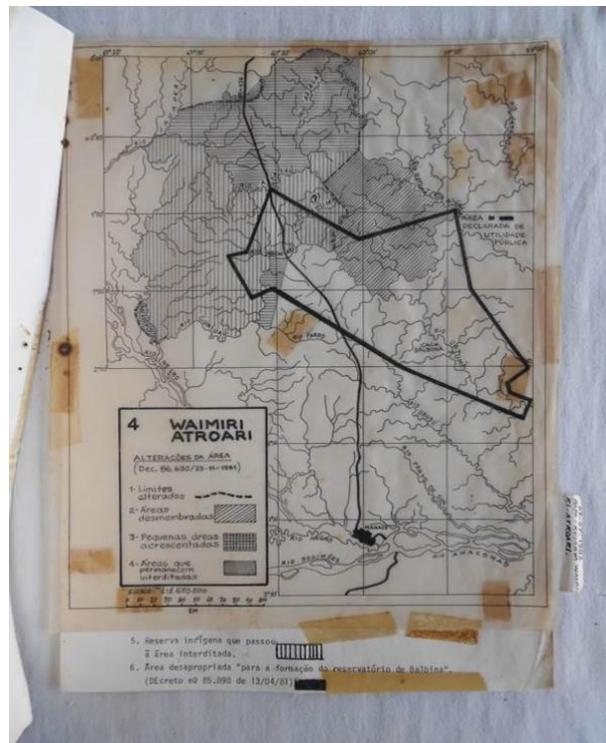


Fig. 3: O mapa destaca áreas que deixaram de ser Reserva Indígena. As “áreas que permanecem interditas” são regiões onde hoje atuam empresas de mineração. A “área declarada de utilidade pública” foi alagada para a implantação do reservatório da usina hidrelétrica.

Fonte: Acervo Casa de Cultura do Urubuí.

A emissão de um grande número de títulos de propriedades sobre a área da Reserva Indígena, no início dos anos 1980 em um esquema que depois ficou conhecido como “grilagem paulista” - porque os novos donos das terras eram todos empresários do estado de São Paulo - acompanhou a implantação de um programa governamental que apoiava a instalação de empresas de atividade agropecuária na região.

Essa intromissão no território indígena consistiu na implantação precursora de um modelo militar e empresarial de exploração dos recursos naturais no Norte amazônico. E, nessa intervenção, a política indigenista governamental, operada pela FUNAI, foi subordinada aos interesses econômicos das empresas privadas e estatais. Assim, os Waimiri-Atroari perderam grande parte de suas terras e considerável perda de população em decorrência da invasão de seu território tradicional. No início do século XX, a população Waimiri-Atroari havia sido estimada em 6 mil indígenas. O primeiro levantamento oficial de dados demográficos, feito pela FUNAI, estimou o número de 3 mil pessoas, no final dos anos 1960. Em 1983, a comunidade “foi reduzida a um ponto baixo de aproximadamente 332 pessoas” (Baines, 2022, p. 311). A população indígena que sobreviveu depois da ocupação militar do território Waimiri-Atroari nos anos anteriores era composta, em sua maioria, por mulheres e crianças.

Mesmo que esses fatos tenham ocorrido, relativamente, próximo a Manaus, pouco foi noticiado na imprensa, na época. E apesar da documentação existente, que comprova as motivações e reais interesses do regime militar, havia um programa de controle da informação por parte do governo e também das empresas, que dificultava a elucidação dos crimes praticados contra os Waimiri-Atroari. Como o território indígena era controlado pela FUNAI e pelo Exército, o acesso à área por pessoas sem algum tipo de vinculação com os interesses do Estado e das empresas era praticamente proibido. Essa interdição dificultava o contato direto com os Waimiri-Atroari por pesquisadores, antropólogos e indigenistas que não pertenciam aos grupos de trabalho da FUNAI.

Ao perceberem que havia uma tentativa de ocultação da situação enfrentada pelos Waimiri-Atroari, o gaúcho Egydio Schwade e a catarinense Doroti Müller Schwade, começaram a fazer um trabalho político, articulado aos movimentos sociais e eclesiais de base que integravam, em apoio a esse povo.

“A situação [dos Waimiri-Atroari] era considerada, na época, uma das mais problemáticas do país, porque o Exército simplesmente escondeu esse povo atrás de duas porteiras, uma em Roraima e outra do lado de cá [Presidente Figueiredo (AM)], que existe até hoje” (Schwade, 2021,

sem numeração).¹³

No final dos anos 1970, os Schwade se mudaram com toda família de Brasília, onde viviam, para a região entre o sul de Roraima e o norte do Amazonas, e, ali, se tornaram os principais articuladores das ações da pastoral indigenista local.

Nessa época, Egydio era secretário executivo do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), do qual foi um dos fundadores, e era também membro-fundador da Operação Amazônia Nativa (OPAN) - primeira organização não-governamental dedicada ao indigenismo no Brasil, criada anos antes, em 1969. Doroti era coordenadora regional do CIMI e também integrava a OPAN. Egydio havia estudado para se tornar um missionário e Doroti tinha cursado faculdade de pedagogia e participado do movimento jovem da igreja católica. Ligados às Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), os Schwade criticavam um determinado tipo de missão que se voltava para a conquista religiosa dos indígenas. Eles também se contrapunham à perda das terras, línguas e tradições desses povos. Diante de uma nova perspectiva para a presença de missionários junto aos povos indígenas, tanto o CIMI quanto a OPAN, até hoje em atividade, se dedicam a denunciar as ameaças e ataques sofridos pelos indígenas, buscando fazer uma aliança com esses povos como forma de atuar em sua defesa. Diferentemente do indigenismo governamental, no qual os povos indígenas são tutelados pelo órgão oficial, a FUNAI, o indigenismo praticado por militantes desses movimentos sociais, defende a autodeterminação dos povos tradicionais. Nas atividades dessas organizações, os indígenas têm agência no processo de luta pela garantia de seus direitos.

Nesses primeiros anos na região, o principal trabalho dos Schwade consistia na investigação da atuação do Estado em relação aos Waimiri-Atroari, para que pudessem elaborar denúncias. A pesquisa baseava-se na coleta de documentos para levantar indícios da ocorrência das violências praticadas pelos militares contra os indígenas.

"Vínhamos recolhendo desde mapas até aerofotografias, em Brasília (...). Então tínhamos armado uma boa documentação e quando chegamos aqui a gente ampliou. Sempre tive contato com organizações não governamentais que tinham muitas informações e contatos com arquivos de outros países que tinham materiais sobre os Waimiri-Atroari. Fomos guardando tudo isso" (Schwade, 2021, sem numeração).

¹³ Entrevista com Egydio Schwade, feita por Stefany Menezes. Vídeo do *Instagram* da @cacui.pf. 21 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CRm113qhaou/>

Ao escrever sobre os limites dos acervos oficiais, Achille Mbembe (2002) chama atenção para a dualidade dos materiais e seus usos. Em diálogo com o pensamento de Michel Foucault (1987) sobre os arquivos como um sistema de poder que determina os limites do dizível, para o filósofo camaronês, a documentação produzida no contexto da administração institucional, ao mesmo tempo que pode ser fonte de legitimação do Estado, pode, também, ser usada para destituir seu poder. A coleta e análise dos documentos produzidos pelo mesmo regime ditatorial que impediu Egydio de acessar as aldeias indígenas, possibilitaram a revelação das reais intenções dos militares e empresários, e, ainda, a participação ativa da FUNAI e do Exército como cúmplices do genocídio dos Waimiri-Atroari.

No entanto, a divulgação dos fatos identificados pelos Schwade era uma tarefa desafiadora. Além da proibição do acesso ao território indígena, o governo militar dificultava qualquer ação pró-Waimiri-Atroari, assim, as acusações eram ignoradas, desmentidas ou severamente punidas. Os dirigentes do regime militar viam com desconfiança as atividades dos movimentos sociais ligados a ala progressista da igreja católica. Havia, inclusive, um direcionamento oficial do general Ismarth de Araújo Oliveira, presidente da FUNAI entre 1974 e 1979, ordenando vigilância, proibindo o acesso a qualquer área indígena e determinando medidas contra os integrantes do CIMI¹⁴. Os militares acreditavam que essas organizações pregavam o comunismo nas aldeias e iriam subverter o controle exercido pela FUNAI nas áreas indígenas. Eles as consideravam “inimigas do país, pois [praticavam] ações contrárias aos chamados ‘interesses nacionais’” (Oliveira apud Baines, 1993, p. 211).

Nos últimos anos do regime militar, foi possível promover uma ação mais efetiva em defesa dos Waimiri-Atroari. Em 1983, Egydio e Doroti se envolveram na criação do Movimento de Apoio à Resistência Waimiri-Atroari (MAREWA), movimento social que passou a acompanhar mais de perto a política indigenista do governo na área indígena. Nesse contexto, os Schwade foram, aos poucos, se inserindo nas aldeias. Os primeiros contatos foram clandestinos, esporádicos e breves, pois a proibição de adentrar à área indígena, imposta pelo governo militar, ainda pesava sobre eles.

¹⁴ “Funai espionou missionários na ditadura”, matéria da Folha de São Paulo de 24 de fevereiro de 2009, sobre os documentos encontrados que revelam a espionagem feita pelos órgãos de segurança do governo sobre o grupo de padres e bispos que fundou o CIMI. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2402200908.htm>

Somente com o fim da ditadura, em 1985, os Schwade conseguiram ter acesso livre ao território indígena Waimiri-Atroari e puderam, a partir de então, trabalhar diretamente com os indígenas. O novo presidente da FUNAI na época, Jurandir da Silva Alves, convocou indigenistas de diversas linhas políticas para reorganizar a ação do órgão oficial na área e, assim, a política indigenista governamental junto aos Waimiri-Atroari começou a mudar. A primeira medida do recém-formado Grupo de Estudos e Trabalho da FUNAI na área Waimiri-Atroari foi iniciar uma experiência de alfabetização daquele povo na sua língua materna, a *kiñayara* e, também, em português, o que era uma demanda dos próprios indígenas. A experiência de Doroti como professora, aliada à atividade política desempenhada por ela e Egydio, fez com que os integrantes do grupo de trabalho incentivassem o casal a assumirem a condução das aulas. Os Schwade ficaram, então, responsáveis por essa tarefa e decidiram se mudar para a aldeia Yawará junto com seus três filhos, para que, assim, pudessem estabelecer uma relação mais próxima com os indígenas. Nas aulas, a produção de desenhos foi proposta inicialmente como uma forma de troca entre os indígenas e os educadores não indígenas para a aprendizagem das letras e das palavras. E com o passar do tempo, começaram a surgir desenhos que tratavam de ataques armados e mortes em massa nas aldeias. Havia, por parte de Egydio e Doroti, um receio sobre tudo que estava sendo trazido à tona pelos indígenas, pois sabiam que estavam sob constante vigilância daqueles a serviço da ocultação dos crimes que estavam sendo revelados. E foi justamente como consequência dessas primeiras revelações que as aulas acabaram sendo interrompidas e eles foram expulsos dali apenas um ano depois de terem se mudado. Sobre esse episódio, Egydio comenta:

“À noitinha do dia 4 de dezembro de 1986, eu havia justo espalhado pelo chão e a mesa da nossa casinha mais de uma centena de desenhos de bichos feitos na escola. Estávamos rodeados de boa parte da aldeia: rapazes e moças que faziam a escolha dos desenhos para o primeiro livro que os *Kiña* haveriam de publicar. Foi aí que encostou um carro da FUNAI. Era o encarregado da área Waimiri-Atroari que veio nos retirar compulsoriamente. Só deu tempo para recolher, às pressas, as nossas coisas e embarcar. Já estava escurecendo. Quando me despedi do Tuxaua, este, cabisbaixo e muito tristonho, apenas me disse: ‘Egydio, você, Doroti e CIMI fraco igual nós’” (Schwade, 2021, sem numeração).

O grupo de empresários instalado na área indígena, ao se sentir ameaçado pela nova política indigenista da FUNAI, pressionou o governo federal para que a presidência do órgão indigenista ficasse a cargo de alguém que fosse mais alinhado aos seus

interesses, assim Romero Jucá¹⁵ assumiu a nova presidência da FUNAI em 1986. Sobre esses fatos, Egydio Schwade e Wilson Braga Reis afirmam:

“A interrupção destas experiências junto ao povo Waimiri-Atroari teve tudo a ver com a ocultação da verdade sobre os massacres ocorridos durante a ditadura militar. E também para garantir a continuidade do saque das riquezas naturais da área indígena, pois essas experiências foram as que mais avançaram rumo a uma nova atitude e conhecimento do povo Waimiri-Atroari e na conseqüente elucidação dos fatos ocorridos durante a construção da BR-174” (2012, p. 73).

A partir de 1987, a política indigenista direcionada aos Waimiri-Atroari passou a ter uma administração empresarial, por meio do Programa Waimiri-Atroari (PWA), criado em um convênio da FUNAI com a Eletronorte. Esse programa passou a dirigir a política indigenista nessa área, e está em funcionamento até hoje. Segundo Baines, o PWA passou a ter o controle da informação e da vida dos Waimiri-Atroari. E como consequência, um silêncio se estabeleceu sobre os acontecimentos que envolveram a construção da BR-174, a instalação da Usina Hidrelétrica de Balbina, a atividade da Mineração Taboca (grupo Paranapanema S.A.) e a grilagem das terras indígenas. Sobre a censura a esse passado recente, Baines comenta:

“Alguns servidores (...) se revelaram constrangidos por minha pesquisa, temendo críticas à sua atuação indigenista e ao modelo de repressão histórico-cultural da FAWA. Preocupavam-se em controlar o meu acesso a informações, sobretudo com relação a visitas à área indígena de representantes do grupo empresarial Paranapanema e de militares” (1993, p. 321).

Depois de terem sido expulsos da aldeia Yawará, Egydio e Doroti fixaram moradia em local próximo dali, no recém-criado município de Presidente Figueiredo (AM)¹⁶. A fundação dessa cidade, em 1981, ocorreu no contexto de expropriação das terras dos Waimiri-Atroari, ela está interligada a outros municípios pela BR-174 e, hoje, integra a região metropolitana de Manaus. A necessidade de um espaço para manter os

¹⁵ Romero Jucá é um político brasileiro filiado ao MDB. Depois de ter presidido a FUNAI em 1986, tornou-se governador de Roraima em 1988, foi eleito senador pelo mesmo estado por três mandatos e foi, também, ministro. É de sua autoria um projeto de lei que regulamenta mineração em terras indígenas. Foi, ainda, acusado de ter beneficiado empresas mineradoras e madeireiras. “Da Funai à Lava Jato, Romero Jucá coleciona escândalos e já perdeu ministério antes”. *El País*, 26 de janeiro de 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/23/politica/1464031365_583264.html

¹⁶ Inicialmente, a ideia era homenagear o presidente da República na época, o general João Batista de Oliveira Figueiredo, com o nome do município, mas ele não aceitou. Lembraram, então, do ex-presidente da província do Amazonas do período colonial imperial, João Baptista de Figueiredo Tenreiro Aranha, e o nome pôde ser oficializado. Disponível em: <https://cmpfg.am.gov.br/historia/#:~:text=Embora%20seja%20comum%20a%20ideia,Amazonas%20no%20tempo%20do%20imp%C3%A9rio.>

materiais que os Schwade haviam coletado e produzido desde o momento que se mudaram para a região, e também a preocupação com seu destino, fez com que eles transformassem, na década de 1990, a própria casa em um arquivo local. A partir da criação da Casa da Cultura do Urubuí (CACUÍ), cujo nome foi inspirado no rio Urubuí, que corre paralelo à BR-174 e margeia a cidade, os Schwade puderam dar continuidade ao trabalho em apoio às causas indígenas que vinham desempenhando.

“Desde a criação do município [Presidente Figueiredo], sentimos o empenho das autoridades no sentido de evitarem a história da região. [Não havia] nenhuma sala destinada à guarda da memória. Nas escolas ninguém ensinava a história da BR-174 e nem dos *Kiña*. Diante disso tomamos a iniciativa de criar o acervo de etno-história da região” (Schwade, 2011, sem numeração).

A CACUÍ abriga um acervo composto por fotografias, documentos, artigos, mapas, relatórios e mais de 2.000 desenhos feitos pelos Waimiri-Atroari. O espaço também acomoda uma pequena biblioteca e atividades em torno de questões indígenas, movimentos sociais e agroecologia. Doroti faleceu em 2010, em decorrência de um AVC, e Egydio vive até hoje na mesma casa, se dedicando, com a ajuda de seus filhos, às atividades do acervo.

No ano de 2012, em meio às discussões levantadas pela Comissão Nacional da Verdade (CNV), que investigou os crimes cometidos nos períodos ditatoriais do país, Egydio se mobilizou para trazer a questão indígena para esse debate. Foi nesse contexto que os desenhos dos Waimiri-Atroari, durante muito tempo desconhecidos, foram amplamente apresentados à sociedade. Egydio coordenou o Comitê Estadual da Verdade do Amazonas, junto com Wilson Braga Reis e, ali, se dedicou à sistematização da pesquisa e documentação sobre a questão Waimiri-Atroari, o que resultou na publicação do primeiro relatório do comitê, com o título “O genocídio do povo Waimiri-Atroari” (2012)¹⁷. O documento detalha a participação do regime militar na implementação da Usina Hidrelétrica de Balbina e da atividade de mineração da Taboca (Parapanema S.A.) e, também, em projetos agropecuários, que favoreceu grandes proprietários de terras após a inauguração da BR-174. A partir dos materiais de arquivo, sobretudo dos desenhos dos Waimiri-Atroari, o relatório evidenciou as violências praticadas pelo Estado, com foco na morte de mais de dois mil indígenas desse povo em um intervalo de

¹⁷ O relatório foi adaptado e publicado em formato de livro com o título “A Ditadura Militar e o Genocídio do Povo Waimiri-Atroari: por que *kamña* matou *Kiña*” (editora Curt Nimuendajú, Campinas, São Paulo, 2014). Disponível em: <https://cimi.org.br/2014/12/36814/>

apenas dez anos.

Esse levantamento foi usado como base para as investigações da CNV, que em 2014 promoveu um encontro na Terra Indígena Waimiri-Atroari, no qual estavam presentes a psicanalista Maria Rita Kehl, uma das coordenadoras do Grupo de Trabalho Indígena da CNV, o indigenista Porfírio Carvalho - que voltou a trabalhar na FUNAI, depois de ter sido expulso na época da ditadura, e hoje é um dos coordenadores do Programa Waimiri-Atroari (FUNAI / Eletronorte) - e um grupo de indígenas Waimiri-Atroari. O registro em vídeo dessa reunião, feito pelo cineasta Vincent Carelli, contém uma série de depoimentos dos indígenas que estavam ali presentes sobre inúmeros ataques perpetrados pelo Exército no território indígena. Entre esses depoimentos há um relato sobre um ataque com arma química que dizimou uma aldeia inteira depois que um líquido inflamável foi lançado de um avião¹⁸. Suspeita-se que essa substância seja napalm, conhecido armamento militar.

Além dos Waimiri-Atroari, a CNV incluiu no seu relatório final a quantidade de vítimas de outros dez povos somando um total de 8.350 indígenas mortos e desaparecidos no período da ditadura militar, e concluiu ainda que o número real de vítimas indígenas pode ser muito maior¹⁹. Mesmo tendo chegado a esse número expressivo, o número oficial de mortos e desaparecidos políticos da ditadura divulgado pela CNV é 434, fazendo referência somente as pessoas que tiveram seus nomes identificados em registros oficiais. No entanto, os povos indígenas não tinham, até pouco tempo atrás, acesso a documentos de registro, e há ainda aqueles que preferem se reservar ao direito de não os ter. Por isso, a reconstituição e identificação desses casos se baseia em análise de dados populacionais e testemunhos de familiares e pessoas próximas. Assim, mesmo com subnotificação, o levantamento de um número elevado de mortos indígenas indica o quanto que o projeto desenvolvimentista do regime militar intensificou a invasão de territórios indígenas, provocando a devastação ambiental e fazendo com que esses povos fossem as maiores vítimas do regime. Ao tratarem do caso dos Waimiri-Atroari no relatório apresentado à CNV, Schwade e Reis concluem que:

“A presença (...) do Exército na repressão aos *Kiña* e ‘declarações de

¹⁸ Minutagem do vídeo 1:28:00. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P8TZUI3muF8>

¹⁹ Consta no *Relatório da CNV, Volume II – Textos Temáticos, Texto 5 - Violações de direitos humanos dos povos indígenas* que entre os indígenas mortos estão: 3500 Cinta-Larga (RO), 2.650 Waimiri-Atroari (AM), 1.180 Tapayuna (MT), 354 Yanomami (AM/RR), 192 Xetá (PR), 176 Panará (MT), 118 Parakanã (PA), 85 Xavante (MT), 72 Araweté (PA) e 14 Arara (PA). Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=571

guerra' explícitas fazem parte do autoritarismo que não temia nenhum julgamento da história. O que sucedeu nas florestas do povo *Kiña* foi possivelmente o que causou o maior número de vítimas em terras brasileiras no período da ditadura militar" (2012, p. 76).

Ao revisitarmos o contexto histórico que envolveu a atuação do regime militar no território Waimiri-Atroari, pudemos perceber como a interdição do acesso às aldeias mobilizou uma série de investigações que revelaram que foi em função dos interesses no subsolo, nas fontes de energia e na especulação fundiária, que o governo militar deu continuidade ao projeto de construção da BR-174 e aplicou decretos de lei que reduziram a Reserva Indígena, incitando, assim, uma série de violências contra o território e povo Waimiri-Atroari. A elucidação desses fatos acobertados pelos militares e pelas empresas possibilitou a identificação de um genocídio em curso. E foi somente na redemocratização, quando uma nova política indigenista foi implementada na área indígena que, através da prática política e pedagógica desempenhada por Egydio e Doroti Schwade, essa história pode também ser contada por meio de um material visual produzido pelos Waimiri-Atroari.

1.2 Poética e testemunho nos desenhos dos Waimiri-Atroari

Com o fim da ditadura militar em 1985, a FUNAI passou por uma reestruturação do seu quadro de funcionários e da sua política indigenista. No território Waimiri-Atroari, o órgão indigenista oficial começou a coordenar ações que visavam reverter a situação marcada pela violência e abandono que foi imposta a esse povo na década precedente. Foi nesse contexto que Egydio e Doroti Schwade foram convidados a integrar um grupo de trabalho da FUNAI e, assim, deram início às aulas de alfabetização na escola da aldeia Yawará. No início, o pouco domínio da língua nativa *kiñayara* por parte dos Schwade, e do português pelos indígenas, fez com que a produção de desenhos fosse incentivada como uma forma de comunicação entre eles. Ao longo desse processo, começaram a surgir desenhos que tratavam de assassinatos, mortes e bombardeio químico nas aldeias. Assim, os Waimiri-Atroari testemunharam acontecimentos que marcaram a invasão do seu território no período da ditadura militar.

Quando Egydio e Doroti se instalaram na aldeia Yawará, eles passaram a ter uma convivência próxima e cotidiana com os Waimiri-Atroari. O grupo que frequentava as aulas na escola da aldeia era de aproximadamente 30 estudante. A pessoa mais velha não

passava dos 40 anos e a mais nova tinha 4 anos. Entre os adolescentes e as crianças, que compunham a maioria, muitos eram órfãos de pai e de mãe. Na turma haviam sobreviventes de outras quatro aldeias que desapareceram durante a abertura da BR-174.

O processo de alfabetização em *kiñayara* e em português implicava o aprendizado da língua dos Waimiri-Atroari pelos Schwade, e a cocriação de uma grafia para a língua nativa, até então exclusivamente oral. Jacques Derrida denominou de “pulsão colonial” essa tendência de dominação de uma língua sobre outra, que é “imposto (...) por uma soberania de essência sempre colonial e que tende (...) a reduzir as línguas ao *uno*, isto é, à hegemonia do homogêneo” (2001, p. 56). Cada língua indígena traz consigo visões de mundo particulares que também se perdem com a sua extinção. E, como atenta Ailton Krenak, “se o colonialismo nos causou um dano quase irreparável foi o de afirmar que somos todos iguais” (2022, p.42). Com uma proposta que buscou, primeiro, compreender a visão de mundo do povo Waimiri-Atroari para ir agregando, aos poucos, o ensino bilíngue das letras e das palavras, Egydio e Doroti partiram do princípio de que a alfabetização poderia ser efetivada dentro desse (des)encontro de línguas e cosmologias.

Ao se questionarem sobre a escola e seu caráter tradicional de dominação de uma cultura sobre a outra, os Schwade buscaram se distanciar de uma postura impositiva diante dos estudantes indígenas. A partir de influências do método desenvolvido pelo filósofo e educador Paulo Freire, no qual o conhecimento dos próprios educandos é incorporado no processo de aprendizagem, Egydio e Doroti concederam plena autonomia aos Waimiri-Atroari em um processo que implicava a participação ativa dos indígenas. Sobre isso, Egydio comenta:

“O método Paulo Freire adotado por nós deixava todo o processo de alfabetização e produção de material sob a responsabilidade dos indígenas. As tarefas eram produzidas diariamente por eles, longe de nossa vista, na aldeia. No dia seguinte, eram complementadas e enriquecidas pelas conversas e correções em aula. Assim, criou-se uma reciprocidade sincera, apesar de ainda não nos entendermos em *kiñayara*” (Schwade apud Vaz, 2022, sem numeração).

Nas primeiras aulas, os Schwade começaram perguntando para os indígenas como se diziam algumas palavras em *kiñayara*:

“Comecei por desenho, que é *netgue*, escrevi no quadro negro da sala de aula e perguntei para eles se alguém queria fazer um desenho. Depois fui me sentar no fundo da sala, junto com eles. Nada aconteceu nos primeiros minutos, porque eles esperavam que eu fosse lá na frente. Até o momento que um deles, que entendia um pouco de português, foi lá e começou a desenhar na lousa. Em seguida outro também foi até lá, e

depois foram outros. Em 10 minutos, o quadro estava cheio de desenhos” (Schwade, 2018, sem numeração).²⁰

Egydio e Doroti foram desenvolvendo exercícios de alfabetização baseados em desenhos feitos pelos indígenas nas aldeias e apresentados posteriormente em sala de aula. Assim, a partir de figuras de animais, plantas e atividades do cotidiano, surgiram as primeiras palavras em *kiñayara* e em português (figuras 4 a 6).



²⁰ Depoimento de Egydio no filme *A luta de Egydio Schwade contra a exclusão indígena* (Tatiana Paiva, 2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4n9QMZLWCmQ>

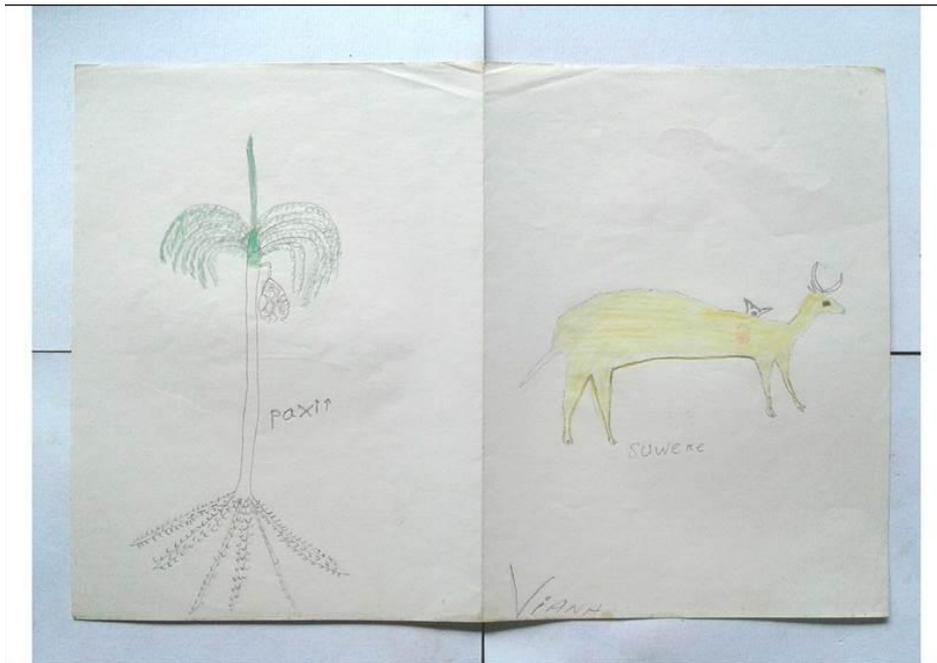


Fig. 4 a 6: Desenhos de *mabas* (araras) em cima à esquerda, *kiña* caçando *petxis* (antas) com arco e flecha à direita e, em baixo, *paxii* (tipo de palmeira) e *suwere* (veado).
Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*.

Na medida em que as expressões indígenas são marcadas por tradição oral e visual, a produção de desenhos é uma prática comum em trabalhos desenvolvidos junto a esses povos. Laymert Garcia dos Santos (2014), ao tratar dos desenhos feitos pelos Yanomami a partir da relação que estabeleceram com a fotógrafa Claudia Andujar nos anos 1970, qualifica como “desenho-imagem” a produção feita com materiais que eram até então desconhecidos pelos indígenas, como papéis e canetas, introduzidos nas aldeias por Andujar nesse primeiro momento. Garcia dos Santos argumenta que as tradições indígenas contemplam formas de expressão que implicam a execução de grafismos, como a pintura corporal e a ornamentação de utensílios e acessórios, mas que estes não são considerados imagens, e sim marcas visuais impressas sobre corpos e objetos e não sobre superfícies bidimensionais como a folha de papel. Assim, ao desenharem elementos do seu mundo, tornando-os visíveis, projetando-os no espaço em branco, “os desenhos-imagens inscrevem a terra-floresta numa superfície que transfigura a folha de papel” (2014, sem numeração).

No caso dos Waimiri-Atroari, os desenhos feitos com lápis de cor e grafite sobre as folhas de papel sulfite foram revelando imagens de elementos que faziam parte da vida cotidiana dos indígenas. Egydio comenta que surgiram desenhos que tratavam da “riqueza de sua terra: animais e vegetais, a sua visão de mundo e como tudo era celebrado

em suas festas e ritos, [assim] apareceu (...) a sua história, a *kiñayka*, ‘a história da nossa gente’” (Schwade apud Vaz, 2022, sem numeração). Com o tempo, foram surgindo desenhos com objetos e figuras de *kamña* - palavra utilizada para identificar os “civilizados”, os não indígenas. As imagens dos desenhos revelavam *kamña* (não indígena) portando armas de fogo e *maxi* (bombas) em ataques direcionados aos *Kiña*, que quer dizer “a gente”, “a nossa gente”, ou seja, o povo Waimiri-Atroari (figuras 7 a 10). Assim, a experiência violenta de contato com a sociedade não indígena também acabou sendo contada por meio da *kiñayka*, a história “da nossa gente” desenhada pelos Waimiri-Atroari.

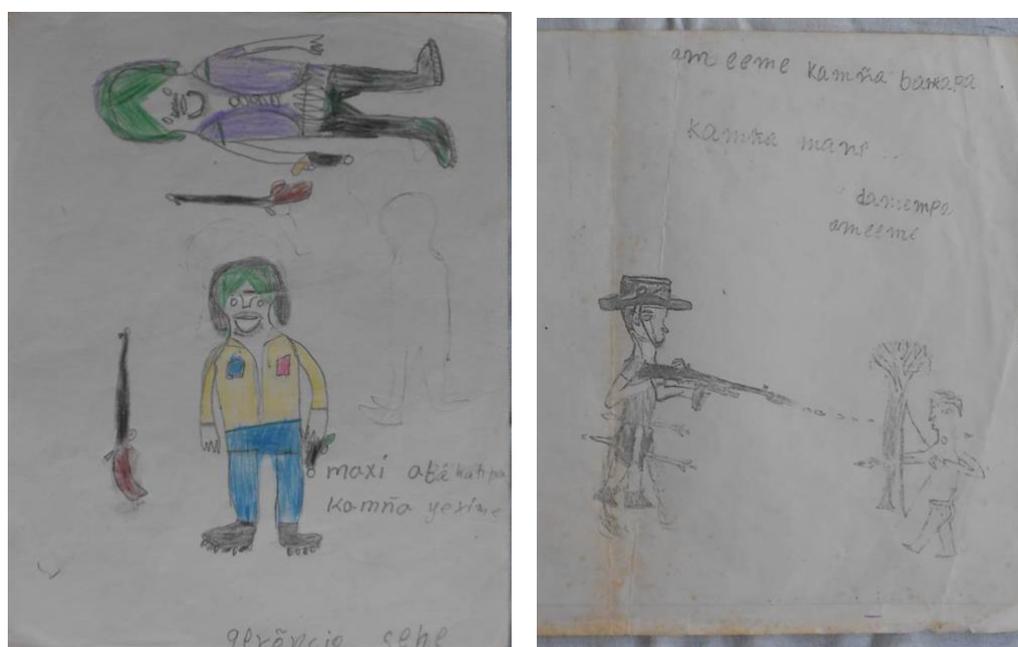


Fig. 7 e 8: *Kamña* com armas de fogo e *maxi* à esquerda e *kamña* flechado atirando com arma de fogo em *Kiña* à direita.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*.

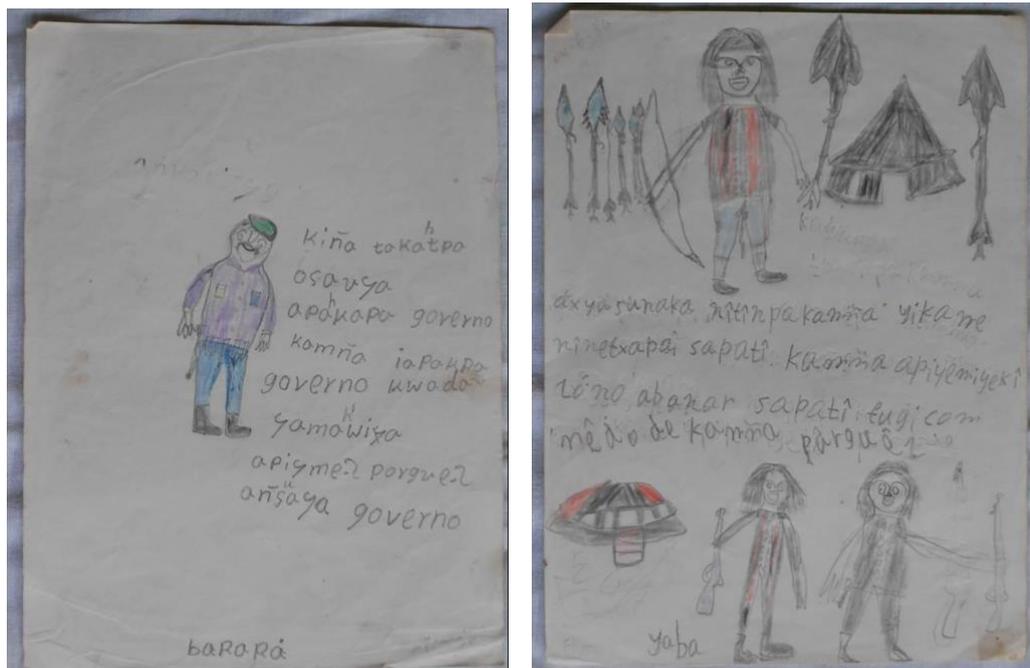


Fig. 9 e 10: *Kamña* e os escritos: “governo”, “*kiña*”, “*kamña*”, “*apiyemiyek?*”, “porque?”, à esquerda e *Kiña* com arco e flecha, *mudî* (casa ou aldeia), *kamña* com armas de fogo à direita.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*.

Por meio dos desenhos, a presença de *kamña* (não indígena) foi se mostrando a grande ameaça sentida pelos Waimiri-Atroari. As palavras e pequenas frases escritas, pelos indígenas, ao lado das figuras de *kamña* e armas de fogo manifestavam perguntas como: “Por que civilizado mandou a nossa gente embora?” e “por que *kamña* matou *Kiña*? *Apiyemiyek?*” (por que civilizado matou Waimiri-Atroari? Por que?) (figuras 9 e 10). No verso das folhas de papel, os Schwade escreveram frases que surgiram nas conversas em torno daquilo que os indígenas haviam desenhado (figura 11). Assim, os indígenas revelaram as técnicas usadas nos assassinatos de seus familiares e conhecidos.

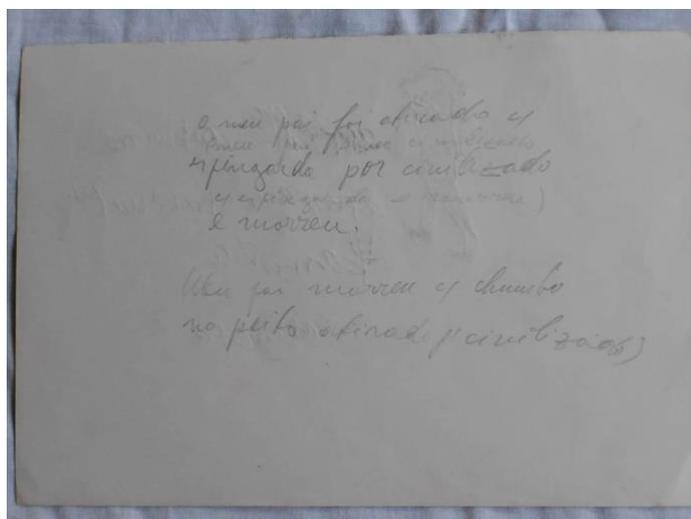


Fig. 11: Anotação em papel no verso de um desenho com as seguintes frases: “O meu pai foi atirado com espingarda por civilizado e morreu” e “meu pai morreu com chumbo no peito atirado por civilizado”.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*.

Michael Taussig retoma a pensamento de John Berger, que define o desenho como “um registro autobiográfico da descoberta de um evento visto, lembrado ou imaginado por alguém” (2011, p.22)²¹, para, a partir daí, afirmar que “uma linha desenhada não é tão importante pelo que registra, mas pelo que leva a ver” (ibid)²². Dessa forma, o desenho pode ser compreendido não somente pela sua capacidade mimética, mas também por aquilo que é produzido pelo próprio ato de desenhar. Os Waimiri-Atroari traçaram imagens que remetiam a acontecimentos que vivenciaram em seu território, como alguém que desenha para ver, pensar sobre o que vê e, talvez, entender parcialmente o que foi visto. Com os desenhos e também as palavras e frases escritas, os Waimiri-Atroari expressaram o medo que sentiram da presença de *kamña* (não indígena) no território indígena nos anos anteriores.

Referências à construção da BR-174 começaram a surgir a partir de desenhos de tratores, serras elétricas, carros e caminhões. A figura de Maiká, um indígena que viveu em uma das primeiras aldeias que foram destruídas para a passagem da rodovia, também apareceu nos desenhos (figura 13). “Maiká nasceu lá por Presidente Figueiredo”, “*Maiká kamña yamankapî*” (Maiká não gostava de civilizado), “*mînawa sunaka Maika mîdî nakî yakîpa kamña. Wîpanakî*” (Maiká morava na sua maloca no igarapé Monawa, quando civilizado chegou lá matou ele), “quando Maiká morreu, *kamña* veio invadindo a região”, contavam os indígenas. Segundo Egydio, Maiká era lembrado como um dos que enfrentaram a invasão de *kamña* (não indígena), sua resistência interrompeu a construção da estrada por alguns anos até que ele foi assassinado (Schwade, 2012, sem numeração).

²¹ Tradução nossa do original: “A drawing is an autobiographical record of one’s discovery of an event, seen, remembered, or imagined”.

²² Tradução nossa do original: “A line drawn is important not for what it records so much as what it leads you on to see”.



Fig. 12 : Maiká e sua *mudî* (aldeia ou casa).

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*.

Além de ataques com arma de fogo, outros métodos usados para dizimar os Waimiri-Atroari apareceram nos desenhos. Ao mostrar uma folha de papel com a figura de um helicóptero sobrevoando uma *mudî* (casa ou aldeia) (figura 14), o indígena que o havia desenhado perguntou aos Schwade: “O que é que *kamña* jogou do avião e matou *Kiña*?”. Outros relataram o aspecto incendiário da substância que foi lançada na aldeia: “*kamña* jogou *kawuni* (de cima ou do avião), igual a pó que queimou a garganta e *Kiña* logo morreu”. Egydio conta que esse massacre via bombardeio químico, provavelmente com napalm, aconteceu em uma aldeia localizada à margem da BR-174:

“Tudo indica que foi no final de setembro de 1974, quando, de repente, um pouco depois do meio-dia, um helicóptero do Exército jogou um pó sobre as pessoas que as deixaram todas mortas. Só uma pessoa não morreu” (Schwade, 2012, sem numeração).



Fig. 13: Helicóptero sobrevoando uma *mudê* (aldeia ou casa). Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*.

Aldeias que desapareceram da região onde hoje está instalada a empresa Mineração Taboca (grupo Paranapanema S.A.) foram identificadas nos desenhos. Ao lado de figuras de *mudês* (casa ou aldeia) e *Kiñas* (Waimiri-Atroari) os indígenas escreveram frases como: “*Taboka Tikiriya paktana*” (Taboca foi no lugar onde *Tikiriya* morava) e “*Tikiriya yitóhpa, kamña yikame. Taboka ikame Tikiriya yitohpa. Apiyemyekî, apiyemyekî?*” (*Tikiriya* foi embora. Taboka chegou. Taboka chegou, *Tikiria* sumiu, por que? Por que?) (figura 15). Egydio conta que havia pelo menos nove aldeias dos Waimiri-Atroari na região invadida pela empresa de mineração logo após a conclusão das obras da rodovia, e *Tikiriya* era o nome de uma delas (Schwade, 2012, sem numeração).

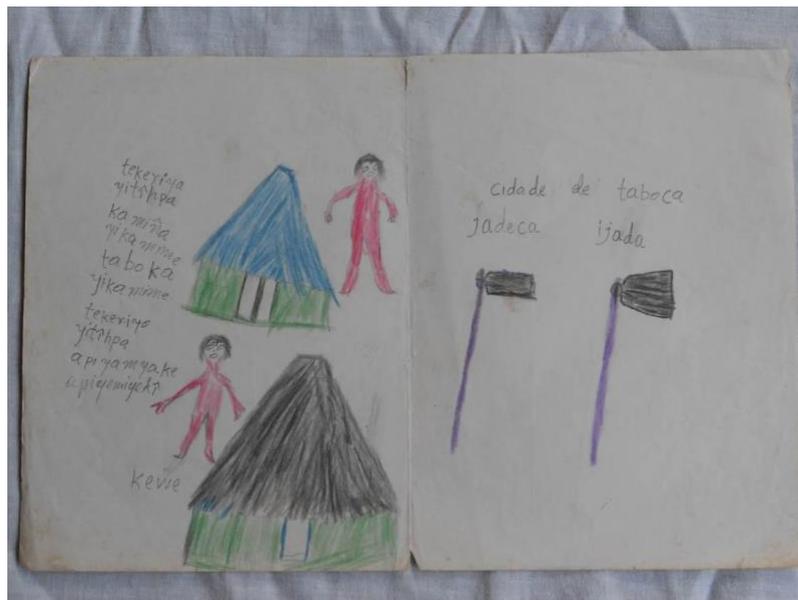


Fig. 14: *Kiñas*, *mudî* (casa ou aldeia), enxadas e anotação: “*Tikiryá* sumiu, *kamña* chegou, *Taboca* chegou, *Tikiryá* sumiu. *Apiyemyekî?* (por quê?)”. Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*.

Ainda que a produção dos desenhos tenha sido incentivada como uma forma de comunicação entre os Schwade e os Waimiri-Atroari, Egydio insiste em dizer, como lembra Ana Vaz: “Nunca houve uma ideia pré-fabricada de que eles iriam ali desenhar aquilo que tinha acontecido. Aquilo aconteceu (...)” (Vaz, 2022, sem numeração). Para Derrida, aquele que desenha se depara com uma descoberta no momento em que o desenho toma forma.

“O desenhista é alguém (...) que trabalha o traço, que calcula e etc., mas o momento em que isso traça, o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê (...) ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha” (Derrida, 2010. p. 71).

Nesse sentido o desenho estaria menos ligado à uma ideia de representação de uma imagem pré-concebida e mais propenso à um “ato de memória” (ibid). Segundo o autor, todo desenhador seria um cego visionário na medida em que dá a ver a partir do que não vê, da falta daquilo que nunca está plenamente presente diante dos olhos, mas é adiantado pelas mãos.

Uma vez que a experiência pedagógica conduzida pelos Schwade, além de uma prática voltada para a aprendizagem, se transformou também em um processo de escuta e diálogo, os Waimiri-Atroari passaram a confiar a eles suas “memórias subterrâneas”, que são, segundo Michael Pollak, “lembranças transmitidas no quadro familiar, em

associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política” (1989, p. 9). A partir da investigação das estruturas narrativas e cosmográficas em desenhos feitos por xamãs do povo Marubo, Pedro Cesarino afirma que nesse processo de transposição das imagens verbais para as imagens gráficas, “o corpo se torna apto a favorecer a memória (...) e também, por consequência, os sentidos possíveis do próprio processo de memorização” (2013, p. 442). No caso dos Waimiri-Atroari, a produção dos desenhos, feita por sobreviventes do massacre que ocorreu no território indígena, surgiu como possibilidade de criar uma correspondência. Assim, os traços produzidos por corpos marcados por uma história de violência, revelaram suas “memórias subterrâneas” em uma narrativa visual transfigurada para a folha de papel.

A partir dos textos do Primo Levi em torno da questão do Holocausto, Giorgio Agamben evoca alguns aspectos sobre o testemunho de sobreviventes de situações marcadas pela violência. Para o autor, as “verdadeiras testemunhas” seriam aquelas que viveram a experiência do extermínio até o fim. Aos sobreviventes, resta “falar por proximidade”. Dar testemunho é, portanto, falar de uma experiência radical que o sobrevivente não teve, uma possibilidade de dizer que carrega a potência do não-dizível:

“Só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer, a sua autoridade não depende de uma verdade factual, da conformidade entre o dito e os fatos, entre a memória e o acontecido, mas, sim, depende da relação imemorável entre o indizível e o dizível, entre o fora e o dentro da língua” (Agamben, 2008, p. 157).

Os desenhos dos Waimiri-Atroari não provam, por si sós, os fatos vividos por eles, mas sim a possibilidade e a impossibilidade de expressá-los por meio de uma linguagem visual. Michael Taussig considera que desenhar pode ser um ato de testemunho na medida em que o desenho se apresenta como uma tentativa de construção de um evento em si mesmo que se dá por meio do próprio corpo do desenhador (2011). Como atenta Derrida, “todo testemunho responsável envolve uma experiência poética da linguagem” (2005, p. 521)²³, que é produzida na singularidade do próprio evento e se abre “em direção ao outro ou ao mundo” (ibid)²⁴. Os desenhos constituem um material testemunhal que apresentam

²³ Tradução nossa do original: “Tout témoignage responsable engage une expérience poétique de la langue”.

²⁴ Tradução nossa do original: Cela se produirait dans l'événement même, dans le corps verbal de sa singularité...qui ouvre le corps verbal sur autre chose que lui, dans la référence qui le porte au-delà de lui-même, vers l'autre ou vers le monde”.

em sua materialidade os traços e imagens feitos a partir da percepção subjetiva daquele que desenhou.

Nesse processo feito de revelações e ressignificações sobre os trágicos acontecimentos que se desdobraram em decorrência das obras da BR-174 no território indígena, os desenhos dos Waimiri-Atroari afirmam o intuito de testemunhar na medida em que revelam a percepção dos indígenas de como se deu e quais foram as consequências da implementação de um projeto político e econômico imposto pela ditadura militar no território indígena. Os desenhos dos Waimiri-Atroari se constituíram enquanto matéria visual por meio da expressão subjetiva daqueles que traçaram as folhas de papel, e dessa maneira revelaram imagens baseadas em percepções marcadas pela rememoração. E, portanto, mesmo não sendo declarações orais ou escritas, se apresentam como testemunhos visuais do genocídio dos Waimiri-Atroari, ainda que “fragmentários e parciais como todo testemunho” (Feldman, 2016, p. 145).

A iniciativa dos Schwade de proporcionarem um espaço pedagógico dedicado à participação ativa dos indígenas estimulou a produção de desenhos como ferramenta de comunicação. Mas eles não imaginavam que a prática adotada iria desencadear os traumas vividos pelos Waimiri-Atroari na década precedente. Em meio aos desenhos sobre o dia a dia na aldeia, surgiram retratos de pessoas armadas atirando nos indígenas com armas de fogo e bombas lançadas de helicópteros e aviões nas aldeias. A produção dos desenhos se apresentou como construção de testemunho na medida em que, pelo próprio gesto de traçar os desenhos, os Waimiri-Atroari reelaboraram uma memória soterrada por meio de uma experiência poética com a linguagem. Assim, foi aparecendo a *kiñayka*, que significa “história da nossa gente” na língua nativa, uma história visual contada pelos indígenas que retratou seu modo de vida e também as atrocidades praticadas contra seu povo. Foi, então, por meio desse material visual, que a história do genocídio dos Waimiri-Atroari, acobertada pela ditadura militar, foi contada pela perspectiva dos sobreviventes.

1.3 O caminho até o arquivo

Ana Vaz teve conhecimento dos desenhos produzidos pelos Waimiri-Atroari a partir da leitura do primeiro relatório do Comitê Estadual da Verdade do Amazonas, “O genocídio do povo Waimiri-Atroari” (Schwade; Reis, 2012). Este foi apresentado à Vaz

no contexto de uma exposição que reuniu uma série de trabalhos artísticos feitos a partir de documentação arquivada sobre a ditadura militar brasileira. No decorrer de uma longa etapa de pesquisa, até que Vaz conseguisse fazer contato com Egydio Schwade para visitar seu acervo pessoal e ter acesso aos desenhos, ela encontrou material iconográfico relacionado aos Waimiri-Atroari em um outro arquivo, e começou a desenvolver um filme com o que havia encontrado ali. No entanto, diante da dificuldade de liberação do uso desse material e da possibilidade de acesso ao arquivo onde estão depositados os desenhos, Vaz partiu em direção à Presidente Figueiredo (AM) para encontrar Egydio e visitar o acervo da Casa de Cultura do Urubuí (CACUÍ).

Ana Vaz foi uma das artistas convidadas a desenvolver um trabalho para compor a exposição “Meta-arquivo 1964 – 1985: espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura”, apresentada entre agosto e novembro de 2019 no Sesc Belenzinho, em São Paulo, com curadoria feita por Ana Pato em parceria com o Memorial da Resistência de São Paulo. O trabalho de Vaz, assim como as demais obras comissionadas para outros artistas, deveria partir da documentação arquivada “sobre esse período de nossa história ainda pouco elaborado em nossa memória coletiva” (Pato, 2019, p. 16). Levando em consideração a pesquisa artística que Vaz tem desenvolvido e também pelo foco da exposição em expandir a compreensão do período para além da região Sudeste, buscando mudar “o eixo geográfico territorial mnemônico do que a gente entende como ditadura civil militar no Brasil” (Vaz, 2023, p. 116 - anexo), o primeiro material apresentado à Ana Vaz pela curadora da exposição foi o relatório sobre o genocídio dos Waimiri-Atroari. Foi indicado à realizadora, também, o acervo do Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia da PUC - Goiás (IGPA), que guarda, entre outros, o arquivo pessoal do Jesco Von Puttkamer, fotógrafo e cinegrafista que integrou expedições sertanistas em busca de contato com povos indígenas do interior do país, e do documentarista Adrian Cowell, que fez uma série de filmes sobre a Amazônia e a questão indígena.

No início do processo de pesquisa, Ana Vaz se interessou pelos desenhos dos Waimiri-Atroari que foram apresentados no relatório e pensou em reempregá-los em seu filme. Ela foi, então, atrás de um contato a fim de ter uma autorização para o uso do material, e em paralelo foi buscando outros materiais de arquivo do período da ditadura que tratassem dos Waimiri-Atroari. Ao tratar do trabalho da cineasta e montadora soviética Esfir Chub, Serguei Iutkiévitch diz que na realização de filmes com materiais de arquivo é preciso fazer “não apenas um trabalho cinematográfico, como também de pesquisa historiográfica, que [exige] a sensibilidade e a paciência de um arquivista,

historiador e colecionador de fatos” (2023, p. 19). Ana Vaz conta em uma entrevista (Vaz, 2022) que, nesse processo de pesquisa, encontrou o nome do Egydio junto de outros indigenistas e antropólogos em documentos do Serviço Nacional de Informação (SNI) - órgão de espionagem criado pelo governo militar - no acervo digitalizado do Arquivo Nacional. Dentre esses documentos havia uma lista de participantes das reuniões da pastoral indigenista, da qual Egydio e Doroti Schwade eram os principais articuladores. Esse documento demonstra como as atividades dos Schwade eram constantemente vigiadas por agentes do regime militar.

Diante da impossibilidade de encontrar Egydio, Ana Vaz começou a pesquisar no outro acervo sugerido, o arquivo do Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia da PUC - Goiás (IGPA). A realizadora conta que foram meses de busca tentando encontrar Egydio via telefonemas, e-mails e mensagens por plataformas online. E até que conseguisse fazer contato com ele, Vaz não cogitava usar os desenhos produzidos pelos Waimiri-Atroari:

“Eu não uso esses desenhos sem pedir bença a alguém que fez parte desse processo, de forma alguma. (...) por mais que eu saiba que foi uma das coisas mais incríveis que foram feitas em relação àquilo que tinha acontecido, como uma espécie de contra arquivo” (Vaz, 2023, p. 120 – anexo).

No IGPA, arquivo localizado em Goiânia, Ana Vaz teve acesso ao material fotográfico e audiovisual do Jesco Von Puttkamer e do Adrian Cowell. Ambos haviam participado de expedições sertanistas, comandadas pelos irmãos Villas-Boas, em busca de contatos com povos indígenas que viviam no interior do Brasil na década de 1960. Nos materiais do arquivo pessoal de Puttkamer, Vaz encontrou materiais, principalmente fotografias, relacionados aos Waimiri-Atroari, datados do período entre 1967 e 1974, primeiros anos da construção da BR-174. Sobre essas imagens, Vaz comenta:

“Uma delas tem um soldado militar dando uma arma para um Waimiri-Atroari, em outra tem um indígena usando uma boina militar com um olhar melancólico, olhando à distância algo ao lado de um avião da FUNAI. Ou seja, existe alguma iconografia da atmosfera de tensão criminosa que a gente vai sentir ali. Por mais que a gente não tenha imagens do crime” (2023, p. 117 - anexo).

O que mais impressionou Ana Vaz nesse arquivo foi como ele se constituía como um “retrato simétrico” (Vaz, 2023, p. 118 - anexo), não dos indígenas, mas “da sociedade moderna, da modernidade colonial” (ibid), pela forma como os materiais ali depositados

foram construídos. Ao evidenciar a violência do ato fotográfico, Ariela Azoulay redimensiona o significado da fotografia a partir do seu contexto histórico de origem. A escritora propõe que a história da fotografia não começa com a invenção do aparato técnico, mas com as próprias condições ontológicas da sua criação, a invenção de uma tecnologia anterior, o imperialismo. A objetificação da vida, isto é, a crença de que as outras pessoas estariam possivelmente “disponíveis” a olhares de desconhecidos, demonstra que a câmera fotográfica é na verdade a sinédoque de todo um sistema e por isso a violência seria constituinte desse material visual. Como diz Azoulay “cada fotografia carrega consigo rastros da catástrofe” (2014, p. 66).²⁵

Ana Vaz começou a planejar a estrutura de um filme que seria feito a partir desse material produzido pelo Puttkamer e também por trechos de um dos filmes de uma trilogia feita por Adrian Cowell chamado *A destruição do índio: caminho para extinção* (1961). Este filme apresenta um discurso crítico sobre a expansão econômica para o Centro-Oeste e Norte do país que se intensificou nos anos 1960, atentando para como o Estado brasileiro dava continuidade a um projeto colonial de extermínio dos povos indígenas que vivem no país. Vaz havia encontrado também alguns áudios arquivados no Museu Nacional dos Povos Indígenas relacionados à situação enfrentada pelos Waimiri-Atroari no período da ditadura militar. Como nos lembra Arlette Farge, “a história [dos materiais de arquivo] existe apenas no momento em que são confrontados com certos tipos de indagações” (2009, p. 19). Na etapa de pesquisa por materiais de arquivo, para além da interpretação das fontes documentais, é solicitado ao pesquisador e à pesquisadora uma atenção à escuta do “murmúrio inaudível arquivado com o documento e que o projeto no futuro” (Leandro, 2015, p.5). A partir das questões feitas ao material e, também, do que eles próprios enunciavam, Ana Vaz pretendia, com seu filme, revelar a violência daquele que fazia a imagem, numa espécie de antropologia “simétrica ou invertida”:

“Eu fui perseguindo esse caminho através do arquivo (...) por conta da maneira com a qual cada imagem revelava a violência daquele que fazia a imagem. Era mais isso que me impressionava, por isso eu falo dessa antropologia simétrica ou invertida, a imagem nunca vai revelar apenas o que ela mostra, ela revela quem a produz. Essa reciprocidade é, para mim, um dos aspectos mais reveladores dessa pesquisa, e então a falta dessa reciprocidade, por vezes” (Vaz, 2023, p. 119 - anexo).

²⁵ Tradução nossa do original: “Cada fotografia porta rastros de la catástrofe”.

Depois de um longo tempo de visitas ao acervo e trabalho prévio com o material encontrado, Ana Vaz sentiu que uma atmosfera tensa se estabeleceu ao redor, e ela começou a pressentir que a autorização de uso daquele material com o qual estava trabalhando não lhe seria fornecida. E, de fato, “houve uma espécie sequestro dos arquivos” (Vaz, 2023, p. 120 – anexo) por meio de um controle financeiro, quando foi cobrado por parte da instituição um valor consideravelmente maior do que tinha sido combinado previamente. Com a data da exposição se aproximando e, diante desse impasse que dificultava o uso do material, uma ligação mudou totalmente o rumo da pesquisa. Keyla Serruya, artista baseada em Manaus que estava trabalhando junto com Vaz como pesquisadora deste filme, havia encontrado Egydio ao se deslocar fisicamente até Presidente Figueiredo (AM) à sua procura. Vaz conta que logo depois da ligação de Serruya ela foi ao seu encontro:

“Voltei para Brasília de ônibus e fui daqui para Manaus direto ao encontro da Keyla. Naquele momento, entendendo que era importante deixar para trás esse arquivo institucional, deixar para trás a toxicidade daquelas imagens. O que não significa que elas não tenham que ser olhadas porque elas são tóxicas, mas era importante aquele desvio” (ibid, p. 130).

Ao deixar de lado o acervo em que estava trabalhando até o momento, Ana Vaz direcionou a pesquisa para um novo rumo que se tornou possível a partir daquele momento. A sensação incômoda que o arquivo institucional provocou em Vaz a fez pensar que “o próprio princípio do arquivo moderno é o de deslocar suas evidências, elementos e documentos, artefatos, feitos do seu território de pertencimento” (Vaz, 2022, sem numeração). Em contraposição, a força dos materiais do acervo construído e mantido por Egydio se davam tanto pela forma como eles foram produzidos quanto por sua localização, de maneira contrária, portanto, à lógica de deslocamento apontada pela realizadora na dinâmica do outro arquivo. Egydio fala sobre a importância de manter no município e não levar para as grandes capitais a documentação sobre a “história do povo que aqui viveu durante milênios, que foi dono dessa região” (Schwade, 2021, sem numeração)²⁶.

Criado por Egydio e sua família, e mantido, até hoje, em sua própria casa, em Presidente Figueiredo, o acervo da Casa da Cultura do Urubuí (CACUÍ), além de manter

²⁶ Vídeo gravado ao vivo no *Instagram* “Uma conversa sobre a Casa da Cultura do Urubuí: história e projetos futuros” com Stefany Menezes e Egydio Schwade, 21 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CRm113qhaou/>

uma série de materiais coletados em decorrência do trabalho político da família, preserva os desenhos feitos pelos Waimiri-Atroari no processo pedagógico conduzido pelos Schwade nos anos 1980. Dessa maneira, a CACUÍ desempenha um importante trabalho de difusão da memória e história dos povos e processos vividos na Amazônia junto à população local. Compor uma coleção, segundo Benjamin (2007), consiste num exercício constante de montar uma narrativa, não só por meio do ato de selecionar os objetos, mas também de eleger quais deles serão exibidos e qual a forma de narrar. O colecionador é aquele que não apenas coleta, mas também o que investe suas memórias e afetos nesse corpo externo, construindo nele a extensão de sua existência. Diante da grave situação enfrentada pelos Waimiri-Atroari na ditadura militar, a pesquisa dos Schwade por documentos em arquivos do Estado somada à produção dos desenhos feitos pelos indígenas, assim como a construção de um acervo próprio para a preservação e disponibilização desses materiais no município, reposicionou uma memória esquecida em um espaço dedicado à construção de uma história coletiva.

Na medida em que o passado não é algo que possamos acessar diretamente, ele existe conforme é transmitido. Quando um acontecimento histórico não é narrado por ninguém ou, então, não há qualquer tipo de matéria residual, ele dificilmente será acessado. Diante da falta de materiais de arquivo que evidenciam os crimes praticados contra o território e povo Waimiri-Atroari na ditadura militar, revisitar os arquivos oficiais do regime implica pensar sobre o controle do arquivamento como um controle da memória, e, portanto, um controle sobre as possibilidades de escrita da história. Em “Mal de arquivo: uma impressão freudiana”, Jacques Derrida investiga o conceito de arquivo e a prática de arquivamento, com base na filosofia da desconstrução. A etimologia de arquivo, vem da palavra grega *arkhê*, que significa origem, começo, “um princípio físico, histórico ou ontológico” (Derrida, 2001, p. 11), nesse sentido, constitui o radical de arqueologia, ciência que estuda o passado por meio dos vestígios materiais encontrados. *Arkhê* também se referia a casa onde chefes de Estado guardavam documentos, dessa maneira a partir dos arcontes, “aqueles que comandavam” (ibid, p. 12), o termo diz respeito à noção de comando. Se por um lado, o arquivo não deve ser considerado uma autoridade, visto que também é um registro arbitrário e manipulável, por outro, essa mesma ideia expõe a detenção e o controle sobre o documento. Diante dessa ambivalência, há um poder “instituidor e conservador”. A “perturbação dos segredos, dos complôs, da clandestinidade, das conjurações meio públicas, meio privadas entre a família, a sociedade e o Estado” (ibid, p.117) pode impedir de ver, ouvir e saber, mas

pode, igualmente, mobilizar uma busca por onde o arquivo se esconde. Para Derrida, o arquivo é tido como impressão, escritura, e não somente como o local de conservação de um conteúdo passado. Assim, o arquivo trata-se, também, de futuro, de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade no porvir (2001). A cada nova experiência, a memória pode redefinir nossa relação com o arquivo já consignados ou demandar uma renovação.

Para que o material do passado possa mobilizar suas condições políticas e cognitivas, suas possibilidades e visibilidades nele e através dele, se faz importante o estabelecimento de novos tipos de arquivo, não mais só aqueles determinados pelas instituições oficiais, em que a supressão e a negação se impõem. Ariela Azoulay parte da ideia de “mal de arquivo”, proposta por Derrida, para refletir sobre iniciativas individuais de criação de novos arquivos e as demandas de reorganizar e usar os já existentes. Azoulay atenta, ainda, para a importância de relacionar documentos uns com os outros, ou, ainda, com fotografias, para que, assim, sejam inseridos em contextos complexos já que “o arquivo preserva elementos do nosso mundo em comum, conserva aquilo que nos permite moldá-lo distintamente, de novo, em comum” (2017, sem numeração)²⁷. Por mais difícil que possa ser a recomposição da sua trajetória, todo material tem uma história, e pode ser, ao mesmo tempo, ponto de partida para novas histórias.

Os documentos, por si sós, não constituem a história e a memória, portanto é preciso um trabalho de construção para que um certo arranjo entre os materiais se estabeleça. A falta é um aspecto constituinte dos espaços de guarda e, também, dos próprios materiais de arquivo, o que demanda um trabalho de elaboração sobre a história e a memória que lhes constituem. Tanto Egydio e Doroti, em seu trabalho político, quanto Ana Vaz, no processo de pesquisa de seu filme, vivenciaram processos marcados pelas lacunas dos acervos e materiais de arquivo, na medida em que “a ‘experiência’ do arquivo dá-se sempre sobre a linha tênue que vincula aquilo que aparece àquilo que desaparece” (Lissovsky, 2004, p. 47). O processo de investigação, que reuniu vestígios e associou fatos para a revelação de uma história acobertada, pressupôs um trabalho de valorização dos materiais produzidos pelos Waimiri-Atroari, algo que identificamos tanto na

²⁷ Tradução nossa do original: “The archive preserves items of our shared world, it preserves that which enables us to shape it differently, anew, in common”.

atividade política do casal quanto no processo de pesquisa de Ana Vaz para a realização de seu filme. Os desenhos dos Waimiri-Atroari não apresentam um sentido por completo dos acontecimentos do passado aos quais se relacionam, eles se constituíram enquanto um testemunho material a partir das experiências de Egydio e Doroti na construção do acervo da CACUÍ e de Ana Vaz na realização de seu filme. Os trabalhos de ambos, no que diz respeito à relação com o arquivo, apresentam estratégias para a produção de sentido junto aos desenhos dos Waimiri-Atroari, e, dessa maneira, propõem a elaboração de uma memória sobre acontecimentos acobertados pela ditadura militar.

Ao fim desse capítulo, conseguimos demonstrar como os desenhos dos Waimiri-Atroari se constituíram enquanto materiais de arquivo que testemunham o genocídio desse povo praticado na ditadura militar. Ao revisitarmos o contexto histórico, vimos que nos anos 1970, o território Waimiri-Atroari foi atravessado pela construção da BR-174, seguida da exploração mineral pela empresa Mineração Taboca (Paranapanema S.A.), da construção da Usina Hidrelétrica de Balbina pela Eletronorte e também pela instalação de projetos agropecuários. Assim, os limites da área indígena demarcada foram alterados e foi organizada uma operação de "pacificação" que consistiu na expulsão e extermínio dos Waimiri-Atroari. O rígido controle do acesso à área indígena, feito pelo Exército e pela FUNAI, se mostrou como uma tentativa de acobertamento dos crimes praticados ali. Com o fim do regime militar, a FUNAI colocou em prática um programa em apoio aos Waimiri-Atroari, em oposição ao que havia sido feito quando o órgão estava sob controle de militares. Foi nesse novo contexto que Egydio e Doroti Schwade se mudaram para a aldeia Yawará e passaram a conduzir as aulas de alfabetização em português e na língua nativa, a *kiñayara*.

Na sala de aula, os Schwade criaram um espaço de escuta e diálogo com os indígenas e, assim, a construção de desenhos, desenvolvida como atividade pedagógica, manifestou a expressão de diversas situações de violência sofridas por esse povo no período da ditadura. Com a análise do ponto de vista testemunhal dos desenhos dos Waimiri-Atroari, pudemos perceber como uma memória traumatizada, que não é facilmente acessada, foi recomposta por meio de uma experiência poética da linguagem. Ao tratarmos da trajetória de Egydio e Doroti, constatamos a importância da construção de um arquivo como o da CACUÍ, como resultado de um trabalho político que coletou materiais de arquivo e preservou os desenhos dos Waimiri-Atroari e que também baseou

a escrita do primeiro relatório do Comitê Estadual da Verdade do Amazonas, “O genocídio do povo Waimiri-Atroari” (Schwade; Reis, 2012).

Ao revisitarmos o processo de pesquisa de Ana Vaz, vimos como sua prática foi atravessada por uma experiência com o arquivo. Na busca por materiais iconográficos e audiovisuais que tratassem do genocídio dos Waimiri-Atroari, a realizadora identificou um material impregnado pela violência na forma de se construir a imagem dos indígenas, e, por outro lado, um material feito pelos indígenas que expressa a ação violenta sofrida por eles. Ao abandonar um acervo em detrimento de outro, Vaz direcionou sua pesquisa para o arquivo que guarda a matéria documental produzida pelos Waimiri-Atroari, por meio dos quais se acessou a história do genocídio desse povo acobertada pela ditadura militar.

2. HISTORICIZAR A PAISAGEM, ELABORAR O TESTEMUNHO: as imagens e sons captados por Ana Vaz e a fala de Egydio Schwade

Neste capítulo tratamos do processo de filmagem de *Apiyemiyekî?*. Analisamos as imagens e sons gravados por Ana Vaz e a fala do Egydio Schwade, a fim de perceber como a história do genocídio dos Waimiri-Atroari está vinculada às paisagens filmadas pela realizadora e ao testemunho oral de Schwade. No primeiro subcapítulo, “O dispositivo de filmagem”, apresentamos o aparato técnico utilizado por Vaz: uma câmera analógica 16mm, película preto e branco e colorida e um gravador de som portátil. No subcapítulo seguinte, “Brasília e o progresso”, examinamos as filmagens feitas pela realizadora em Brasília que registram monumentos e prédios icônicos da capital federal. No subcapítulo “BR-174 e o rasgo na floresta” investigamos as filmagens realizadas no trajeto pela estrada que atravessou o território Waimiri-Atroari na Floresta Amazônica e provocou o extermínio desse povo na época da ditadura militar. E no subcapítulo “O encontro com o arquivo” analisamos as filmagens feitas na Casa de Cultura do Urubuí (CACUÍ), em Presidente Figueiredo (AM), onde está depositado o acervo de desenhos dos Waimiri-Atroari. Dessa maneira, demonstramos como o registro do percurso em direção ao arquivo, constitui, no filme, uma experiência que mostra a região onde ocorreu o genocídio, e produz um encontro entre Vaz e Egydio no momento da filmagem. Foi, então, com base na leitura do relatório “O genocídio do povo Waimiri-Atroari” (Schwade; Reis, 2012), seguida de uma longa etapa de pesquisa, que Ana Vaz iniciou as filmagens de *Apiyemiyekî?*. A partir do momento em que a realizadora se deslocou até a Amazônia, encontrou Egydio e teve, enfim, acesso ao material produzido pelos Waimiri-Atroari, a história traçada pelos indígenas em seus desenhos pôde ser contada através do cinema.

2.1 O dispositivo de filmagem

Em *Apiyemiyekî?*, as filmagens apresentam imagens com grãos acentuados característicos do suporte analógico. O filme foi feito com uso de uma câmera 16mm e rolos de película preto e branco e, também, coloridos, que foram posteriormente digitalizados. Ana Vaz estava sozinha operando os equipamentos de imagem e de som. Ela conta, em entrevista concedida para esse estudo (2023 – anexo), que como estava

fazendo um filme de arquivo, não era sua intenção, no início, filmar. Devido às circunstâncias que se apresentaram após um longo processo de pesquisa, e com a data da exposição, na qual o filme seria exibido, se aproximando, a filmagem aconteceu no decorrer de apenas dois dias. Em um deles, Vaz filmou o percurso de carro que fez de Manaus (AM) a Presidente Figueiredo (AM), passando pela BR-174 até chegar ao arquivo da Casa de Cultura do Urubuí (CACUÍ), e no outro dia, de volta a Brasília, filmou prédios e monumentos do eixo monumental da capital federal. Para isso, ela usou o equipamento que já possuía, assim como sobras de película que estavam guardadas. No processo de filmagem, os sons ambientes e as vozes foram gravados com um gravador portátil de maneira que não havia sincronia com o registro das imagens. Vaz comenta que a economia de meios e restrições acabaram ditando “um filme que é montado quase em câmera (...) tudo que eu filmei foi usado” (Vaz, 2023, p. 121 - anexo).

O uso da película cinematográfica, tanto em cor quanto em preto e branco, é uma prática recorrente na filmografia da realizadora. Filmes como *A Idade da pedra* (2013), *Occidente* (2014), *Há terra!* (2016), *Olhe bem as montanhas* (2018), *Atomic garden* (2018), *Pseudosphynx* (2020) e o mais recente, *É noite na América* (2022) - primeiro filme em longa-metragem dirigido por Vaz - tiveram suas imagens produzidas por meio desse suporte. Além do uso do filme analógico, outra característica constitutiva de seu trabalho na captação de imagens é o uso da câmera de uma maneira na qual ela se faz presente e ativa por meio dos próprios mecanismos de filmagem. Como atenta Raquel Schefer, é notável no trabalho de Vaz a presença de “uma câmera mais que móvel, inquieta, em fuga” (2016, p. 10). Nos seus filmes, o aparato técnico se associa à noção de corporalidade, “câmera-corpo”, como diz a própria realizadora:

“Aquilo que eu vou chamar de câmera-corpo ou a câmera é o corpo ou o corpo é a câmera, faz parte de algo que eu venho vivenciando, elaborando, magicando, fabulando há muitos anos. Acho que começa com os primeiros filmes lá atrás, no *Idade da pedra*. O *Há terra!* vai radicalizar essa relação da câmera com o corpo; o *América bahia das flechas* é o que vai radicalizar ainda mais” (Vaz, 2023, p. 126 - anexo).

Nesses filmes citados por Vaz, a câmera assume uma presença corpórea na medida em que interage com aquilo que, ao mesmo tempo, observa. Essa interação se dá por meio das próprias ferramentas de construção da imagem cinematográfica, como o enquadramento, a exposição e as variações dos movimentos e suas velocidades, produzindo, assim, um diálogo com as questões tratadas nos filmes. “Toda a coreografia que vai ser encenada com essa câmera-corpo quer dizer alguma coisa, (...) e aí em cada

um dos filmes isso vai assumir uma perspectiva ou uma forma de estar, uma maneira de fazer corpo com o mundo que é específica” (VAZ, 2023, p. 126 - anexo). Em *Há terra!*, a interação do aparato de filmagem com uma jovem que devolve o olhar diretamente para a câmera, se constitui como um jogo entre caçador e caçadora. A jovem que está sendo observada pela câmera personifica um território e, dessa maneira, o filme evoca as disputas históricas pela posse da terra, no Brasil, ao mesmo tempo em que questiona as dinâmicas de poder implicada nos processos de filmagem. *América bahia das flechas* (2016) é um filme que articula um fato do passado com as atuais transformações ecológicas de um lago da República Dominicana que impulsionaram a migração de espécies. Esse lago é conhecido pelo nome de Taíno Enriquillo, caribenho que lançou flechas contra o primeiro navio europeu que chegou às Américas. Tomando a câmera como uma flecha, por meio de seu próprio movimento, o filme desperta esse gesto histórico no presente. Assim, a “câmera-corpo” materializa na cena filmada o sujeito que se faz presente ao agir por meio dessa câmera “que não é apenas um agente de recepção passiva daquilo que ela captura” (Vaz, 2023, p. 126 - anexo). Em *Apiyemiyekî?*, a câmera está o tempo todo em movimento, “é uma câmera que treme ao ver os desenhos, ela é uma câmera que sobe e desce ao ver os monumentos” (ibid, p. 136).

A forma como Ana Vaz articula os elementos imagéticos e sonoros em *Apiyemiyekî?* se aproxima de procedimentos identificados na prática e reflexões cinematográficas do cineasta soviético Dziga Vièrtov, que além de ser um dos precursores do filme documentário, contribuiu com uma série de inovações técnicas e estéticas no campo do cinema em geral. A centralidade do aparato técnico como mediador da experiência de apreensão do que está ao redor, é algo presente na noção do “cine-olho” idealizado por Vièrtov nos anos 1920. O cineasta soviético buscou em seu trabalho se afastar do registro encenado, ficcional, para registrar fragmentos da realidade. Para ele o “cinema-verdade” se apresentava na época como “um novo tipo de arte, a arte da vida ela mesma (Vièrtov, 2022, p. 121). Consta no texto “Resolução do Conselho dos Três”, grupo formado por Vièrtov, os seguintes escritos: “obteremos um resumo organizado das impressões visuais recebidas pelo olho comum” (ibid, p. 105). O “cine-olho” inclui “todas as técnicas de filmagem, todas as imagens em movimento, todos os métodos, sem exceção, que permitam a nós alcançar a verdade, a verdade no movimento” (ibid, p. 103). Com o “cinema-verdade”, Vièrtov pretendia liberar, por meio do movimento, as formas de enxergar o mundo.

"Sou o Cine-Olho. Sou o olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro a vocês o mundo como apenas eu consegui ver. Liberto-me a partir de hoje e para sempre da imobilidade humana, estou em constante movimento, eu me aproximo e me afasto de objetos, rastejo sobre eles, eu os escalo, eu me movo ao lado do focinho de um cavalo que corre, eu irrompo a toda velocidade em meio à multidão, eu ultrapasso soldados que correm, eu deito de costas, eu ascendo ao lado de aeroplanos, eu caio e me ergo ao lado de corpos que caem e se erguem" (ibid, p. 105).

Os pressupostos das teorias escritas nos manifestos do coletivo de cinema que Dziga Vièrtov integrou, o Kinoks, reverberaram na realização de seu filme *O homem com a câmera* (1929). Neste filme, a câmera é colocada no centro da cena e é filmada em meio a uma variedade de planos complexos e inovadores para a época. Dessa maneira, o filme registra situações do cotidiano ao longo de um dia em uma cidade soviética. Assim, esse filme materializou por meio da linguagem cinematográfica as preocupações estéticas que se faziam presentes no pensamento do cineasta. Jean Rouch (1973) retoma o "cine-olho", assim como a "câmera participativa" de Robert Flaherty, ao longo de um texto em que trata do uso da câmera no cinema documental e etnográfico, para pensar como a câmera na mão possibilitou que o cinegrafista pudesse filmar em pleno movimento produzido pelo seu próprio corpo, levando a câmera "para onde é mais eficaz e improvisando um tipo diferente de balé com ela, tentando torná-la tão viva quanto as pessoas que está filmando" (1973, p.8 , tradução nossa)²⁸. É esse estado de transformação que ocorre na pessoa que opera a câmera, que Rouch chamou, de maneira análoga aos fenômenos de possessão, de "cine-transe".

Em *Apiyemiyekî?* a câmera é operada pela realizadora que a empunha, o tempo todo, na própria mão. Dessa maneira, os planos são trêmulos, em sua maioria, e a câmera vagueia livremente pelo espaço. Assim, a câmera se apresenta de maneira ativa, na medida em que a pessoa que a opera consegue se expressar por meio dos movimentos feitos pelo próprio corpo, adotando uma postura investigativa como se estivesse tentando ver algo a mais diante daquilo que observa. Na sequência de abertura do filme em Brasília, a câmera se aproxima do chão e se desloca com agilidade ao ver os monumentos e prédios da praça dos Três Poderes, fazendo movimentos que vão do chão ao céu e vice-versa. Ao longo do trajeto pela BR-174, vemos a estrada em perspectiva por meio de um

²⁸ Tradução nossa do original: "Taking it where it is most effective and improvising another type of ballet with it, trying to make it as alive as the people it is filming."

travelling frontal com a câmera posicionada dentro do carro. A câmera também se movimenta, ainda que de maneira mais sutil, ao ver os desenhos, no encontro com Egydio e, também, ao se aproximar do rio Urubuí. No final do filme, novamente em Brasília, a câmera posicionada dentro do Memorial dos Povos Indígenas faz uma panorâmica circular em 360 graus, acompanhando a estrutura arquitetônica do prédio com uma velocidade incessante. Ao atribuir uma presença corpórea à câmera, Ana Vaz “agencia-se plenamente como sujeito de enunciação, abolindo-se a oposição e a separação entre o sujeito e o objeto de conhecimento/representação” (Schefer, 2016, p.12). Mesmo não vendo a realizadora posicionada atrás da câmera, o espectador e espectadora percebem a presença de seu corpo que se enuncia, por meio do aparato técnico, enquanto acompanha o percurso que faz pela capital federal, a rodovia, a floresta amazônica e o arquivo.

Na etapa de filmagem, além da operação da câmera, como já foi dito, Ana Vaz também manuseou um gravador de som portátil que foi usado de maneira independente em relação à captação das imagens. Como a câmera que usava não tinha a tecnologia para a gravação de som sincrônico, e ela estava sozinha, não tinha como operar os dois equipamentos ao mesmo tempo. “Essa disjunção (...) acontece na maioria dos meus filmes, e em *Apiyemiyekî?*, de uma forma radical, porque era a única maneira que eu também poderia gravar” (Vaz, 2023, p. 129 - anexo). Sem o aparato completo, uma atenção especial era dedicada a cada momento da produção da imagem e do som.

“Eu também fui trabalhando o microfone de uma forma tão corpórea quanto a câmera, porque o que vai acontecer é que a vibração do carro que a gente ouve é literalmente o microfone no capô do carro. No momento da panorâmica circular dentro do Memorial dos Povos Indígenas, sou eu, literalmente, com a mão, trabalhando o próprio microfone dentro de uma certa circularidade. Porque, às vezes, era como se gravar som fosse uma forma de digerir aquilo que eu tinha visto a nível de imagem” (ibid, p. 139).

No projeto cinematográfico de Dziga Vièrtov o uso do som e suas possibilidades expressivas também se revelaram como preocupações do cineasta. No filme *Entusiasmo: sinfonia de Donbass* (1930), feito no momento do advento do cinema sonoro, quando a tecnologia de gravação sincrônica ainda não existia, Vièrtov enriqueceu o “cine-olho” com o “cine-ouvido”. Segundo Jean Rouch, esse filme apresenta “a primeira tentativa de introduzir o trovejar do som real das usinas de Donbass, em uma época na qual (...) ‘os filmes sonoros deveriam ser filmados não ao ar livre, na barulheira das ruas, mas no interior de estúdios perfeitamente isolados’” (1971, sem numeração). Em *Três cantos*

sobre *Lênin* (1934) o registro da fala de uma operária inaugura o “fascínio pela gravação de depoimentos pessoais que o acompanharia até seus últimos projetos (Labaki, 2022, p.14). Os ruídos da cidade de Brasília, o som do automóvel que trafega pela BR-174, o som do fluxo intenso de água do rio Urubuí e dos animais, assim como a voz de Egydio, ganham destaque no desenho de som de *Apiyemiyekî?*, feito por Nuno da Luz e Ana Vaz.

No momento da filmagem de *Apiyemiyekî?*, as improvisações que Ana Vaz faz em meio as escolhas de enquadramento, movimento de câmera, tipos de sons e modo de gravação dos mesmos, resultam em um exercício de síntese cinematográfica feita no “exato momento da observação” (Vièrtov, 2022, p.102). A cineasta é, nesse sentido, próxima do “cine-olho” e do “cine-ouvido” de Vièrtov, sem escrita prévia, ela “cria o relato cinematográfico, registrando-o ou interrompendo-o, no momento do próprio evento” (ibid).

A partir da descrição do dispositivo de filmagem de Ana Vaz para a realização de *Apiyemiyekî?*, demonstrada nesse subcapítulo, veremos como as imagens e sons produzidos pela realizadora materializam a “cine-sensação do mundo” (2022, p. 101), como diria Vièrtov. É a partir da interação de Ana Vaz com o aparato técnico que a realizadora filma Brasília, a viagem pela BR-174 em direção à Presidente Figueiredo (AM), o encontro de Egydio e seu acervo pessoal, ao mesmo tempo em que responde com seu próprio corpo à tensão da história implicada em cada um desses espaços.

2.2 Brasília e o progresso

As filmagens feitas por Ana Vaz em Brasília, que constituem as cenas de abertura e encerramento de *Apiyemiyekî?*, foram concebidas para permitir à realizadora articular o contexto da construção da capital federal no filme. Essa temática é recorrente em sua filmografia, uma vez que Brasília é sua cidade natal. Além disso, essa escolha se deu pelo fato de Brasília ser uma cidade impregnada por uma carga simbólica alinhada ao projeto moderno que a fundamentou. A construção da capital federal está vinculada à execução de uma política de interiorização do país, iniciada na década de 1960. Este processo envolveu a realização de grandes obras de infraestrutura, incluindo a construção de estradas que atravessaram territórios indígenas resultando em deslocamentos e massacres desses povos.

Os primeiros planos do filme, compostos por imagens 16mm preto e branco, mostram, através de movimentos trêmulos, recortes de prédios e esculturas da praça dos Três Poderes, em Brasília. Na última sequência do filme, voltamos a ver a capital federal. E desta vez, as imagens são coloridas e mostram, por meio de um movimento panorâmico acelerado, o interior do Memorial dos Povos Indígenas, localizado no eixo monumental da cidade. O contraste cromático entre o que poderíamos nomear de prólogo e epílogo do filme sugere a passagem do tempo em meio a uma estrutura circular que conecta o percurso conduzido pela narrativa de *Apiyemiyekî?* com Brasília. “E por que Brasília no começo e no fim? Porque eu não tinha como fazer esse filme sem situar [o espectador e a espectadora] a partir de onde eu vinha, e a maneira com a qual o lugar de onde eu venho está implicitamente implicado nesse avanço da fronteira” (Vaz, 2023, p. 122 - anexo).

A inauguração de Brasília nos anos 1960 marcou a transferência da capital federal do litoral da região Sudeste, o Rio de Janeiro, para o Centro-Oeste. Juscelino Kubitschek, presidente na época, idealizou a construção da nova capital como síntese de seu plano de governo que visava intensificar a ocupação do interior do país por meio da industrialização e urbanização, como ditava o ideal de progresso do projeto moderno. Com o golpe militar de 1964, a Amazônia se tornou a principal obsessão do governo em seu programa de desenvolvimento econômico, e a política de interiorização para a região Norte seguiu sendo incentivada. O modelo adotado baseado na exploração dos recursos da natureza, alavancou processos acelerados que visavam a implementação de projetos de mineração e energia, assim como a construção de estradas, que acabaram expulsando e, por vezes, dizimando povos tradicionais e indígenas que viviam nesses territórios. É esse “eixo complexo de desligação e ligação (...) entre o Centro-Oeste e a Amazônia” (Vaz, 2023, p. 116 - anexo) que Ana Vaz tem tentado compreender por meio de seu trabalho artístico.

O imaginário relacionado ao contexto histórico que levou à construção de Brasília é presente na filmografia da realizadora. Seu primeiro curta-metragem, *Sacris pulso* (2007), foi feito a partir do reemprego de trechos de *Brasiliários* (Sérgio Basi e Zuleika Porto, 1985), uma adaptação cinematográfica da crônica “Brasília” de Clarice Lispector que trata da capital recém-inaugurada como uma ruína do futuro. A construção da capital federal também é fonte de inspiração para a realização de *A Idade da pedra* (2013). Neste filme, vestígios geológicos do Cerrado brasileiro dão forma a uma estrutura monumental, construída por meio de efeitos especiais, a fim de desenterrar a história de exploração que a monumentalidade do projeto arquitetônico da cidade esconde. Em *Apiyemiyekî?*, a

inauguração de Brasília está entrelaçada ao plano de interiorização, caracterizado pela expansão de grandes rodovias que intensificou a exploração de recursos naturais e culminaram em genocídios de povos indígenas no país.

As filmagens feitas em Brasília por Ana Vaz foram, como afirma a própria realizadora em entrevista (2023), influenciadas pelo filme do Adrian Cowell *A destruição do índio: caminho para extinção* (1961) encontrado por Vaz em etapa de pesquisa para seu filme. “A ideia (...) no começo, era usar o filme do Adrian Cowell como um guia (...). Tem imagens que eu faço que são citações diretas desse filme” (Vaz, 2023, p. 123, anexo). Cowell filmou Brasília no momento da sua construção, entre o fim dos anos 1950 e início dos 1960. O filme trata do impacto do desenvolvimento industrial para as populações indígenas. “É de uma lucidez, aquilo é uma das elucidações mais impressionantes que eu vi em relação à história moderna do Brasil, e ele tem uma capacidade de sintetizar e observar o que estava acontecendo ali durante esse delírio moderno muito pontual” (ibid). Enquanto imagens mostram indústrias que fabricam peças de carros e caminhões, a voz over informa sobre o contexto da época marcado pelo aumento da construção de rodovias no interior do país. O avanço da fronteira agropecuária do litoral para o interior provocou o massacre de inúmeros povos indígenas. A narração do filme retoma o processo de colonização, enquanto vemos imagens do “Monumento às Bandeiras” de Victor Brecheret, escultura que comemora os feitos dos bandeirantes paulistas. Dessa maneira, a montagem do filme de Cowell articula às imagens feitas por ele na nova capital (figuras 15 a 20) a seguinte narração:

“Brasília é outro símbolo explodindo em concreto, escondendo a terra debaixo do asfalto. ‘Cada pedaço desse solo é sagrado’, dizem os índios. ‘A própria poeira onde vocês constroem reconhecem mais nossas pegadas do que as de vocês, porque a poeira está encharcada com sangue dos nossos ancestrais’. A estátua homenageia o presidente Kubitschek e os pioneiros que tiveram a audácia e a energia para desbravar esse sertão. Mas para o povo da floresta é diferente: ‘Por que cobrem a terra aberta com pedras? As plantações não crescem e as crianças não brincam’. Esses gigantes metálicos representam guerreiros brancos. Para os índios são terríveis destruidores de povos. Brasília surge como símbolo do progresso e lá embaixo as rodovias correm para o interior rasgando a vasta terra da fronteira agropecuária” (trecho do filme *A destruição do índio: caminho para extinção*).

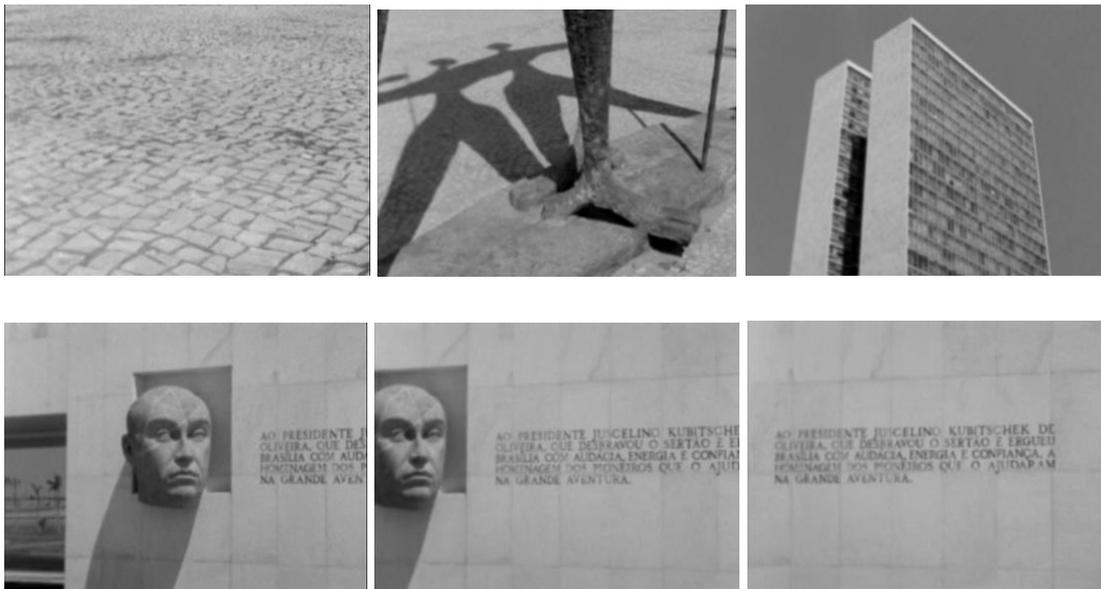


Fig. 15 a 20: Fotogramas do filme *A destruição do índio: caminho para extinção*. Sequências com imagens de detalhes do chão de pedras portuguesas da Praça dos Três Poderes, a escultura Os Candangos, as duas torres do Congresso e o monumento JK.

No início de *Apiyemiyekî?* vemos o chão de pedras portuguesas da praça dos Três Poderes em meio a movimentos trêmulos produzidos pela câmera na mão (figuras 21 e 22). No canto de uma dessas imagens, vemos o Palácio da Justiça, mas logo a câmera corrige o enquadramento em direção ao chão e segue perambulando pelo espaço. De uma maneira abrupta, a câmera faz um movimento ascendente em direção ao céu. Em uma imagem superexposta pela luz do sol posicionado contra a câmera, vemos os dois edifícios retilíneos do Congresso Nacional (figura 23).



Fig. 21 a 23: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, sequência de imagens de detalhes do chão da Praça dos Três Poderes e as duas torres do Congresso Nacional.

O tom preto e branco das imagens remete ao passado, como se estivéssemos na inauguração da cidade. Vemos por meio de planos aproximados e também superexpostos

a estátua “A Justiça” (figuras 24 e 25), seus olhos vendados, com mãos segurando uma espada apoiada sobre seu colo e seus seios pontiagudos marcados sobre seu tronco. Também de maneira aproximada, vemos a estátua “Os Guerreiros”, de Bruno Giorgi (figuras 26 a 28), a câmera caminha pela estrutura de ferro, e depois, com um movimento ágil sobe até o topo e volta para o chão.



Fig. 24 e 25: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, sequência de imagens da estátua “A Justiça”.



Fig. 26 a 28: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, sequência de imagens da escultura “Os Candangos”, de Bruno Giorgi.

Por meio de um *travelling* lateral, no qual a câmera está posicionada dentro de um carro, vemos as estruturas redondas das abóbodas do Congresso e em um outro plano, a Catedral. Em meio a movimentos de câmera acelerados vemos imagens de uma inscrição, onde é possível ler o seguinte escrito: “(...) Construção (...) nova capital Brasília”. Novamente um plano que vai do chão ao céu e retorna para baixo, revela os prédios do Congresso. A imagem de uma sombra no chão sobe até o topo da estrutura branca do Panteão da Pátria. As imagens do letreiro retornam, e dessa vez conseguimos ler: “(...) Assinala o certo e desejado encontro do Brasil (...) sua grandeza” (figuras 29 a 32).

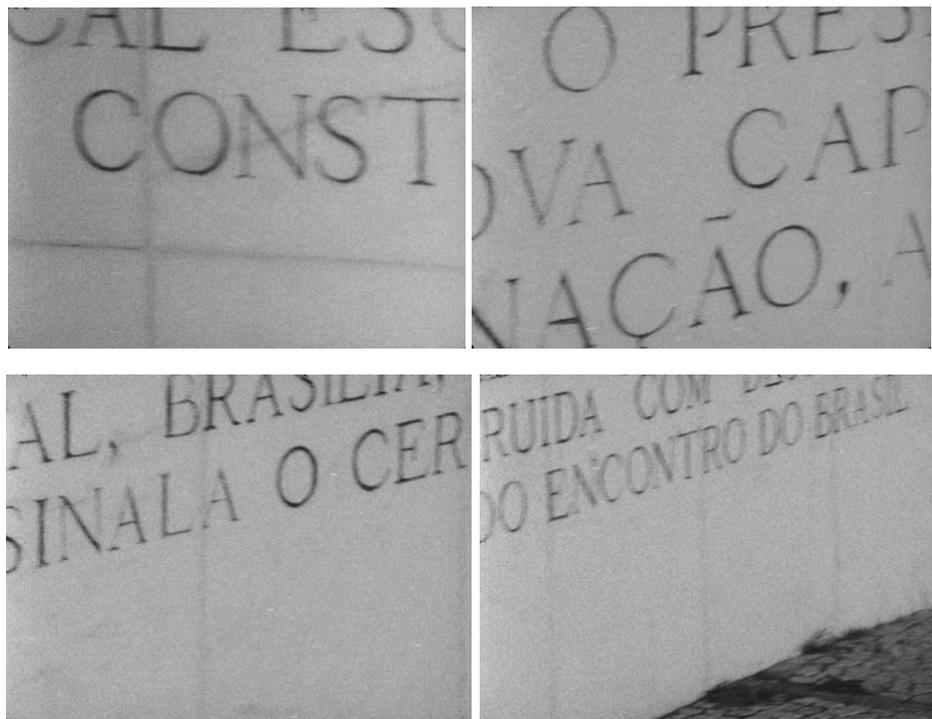


Fig. 29 a 32: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, sequência de imagens monumento JK.

Adrian Cowell filmou Brasília na sua construção e Ana Vaz fez imagens atuais dos mesmos espaços filmados pelo documentarista. Mas enquanto as imagens do filme de Cowell foram feitas a partir de planos fixos com uso de tripé, *Apiyemiyekî?* apresenta imagens estremecidas e oscilantes produzidas a partir da movimentação constante do próprio corpo de Vaz.

“Então eu vou lá (...) nas inscrições do Juscelino, vou nos candangos, vou em tudo aquilo que presentifica essa história. Vou na justiça cega, super sexualizada, enquanto um corpo de mulher. Então eu vou, meio que de forma quase semântica e coreografada, tentar ver como é possível fazer uma imagem desses monumentos” (Vaz, 2023, p. 127 - anexo).

Segundo o arquiteto e urbanista Paulo Tavares (2022), a simbologia memorial da paisagem brasiliense sustenta-se na relação entre a modernidade e a colonialidade. Ao retomar a primeira missa feita na cidade no momento da sua inauguração, e analisar o projeto do plano-piloto da cidade, cujo traçado segue o desenho de uma cruz, a concepção da cidade pode ser pensada como uma continuidade de um projeto colonial. A demarcação do Marco Zero remete ao surgimento da cidade, concebido no cruzamento dos eixos rodoviário e monumental. Nele, o arquiteto e urbanista Lúcio Costa, partiu do

traçado de dois eixos cruzando-se em ângulo reto, como o sinal da cruz. É o eixo monumental que abriga os prédios públicos, o palácio e prédios do governo federal.

“Por ser um evento fundante na narrativa histórica de Brasília, e por ser o memorial que abre a narrativa arquitetural do Eixo Monumental, a réplica do crucifixo é um monumento-documento que, ainda que singelo, tem a função de codificar a mensagem simbólica de todo o conjunto urbano da cidade, situando a paisagem moderna que lentamente se desdobra até a praça dos Três Poderes dentro de um roteiro histórico cujas raízes remontam ao colonialismo” (Tavares, 2022, sem numeração).

Localizada no extremo leste do Plano Piloto, a praça dos Três Poderes é um espaço amplo que abriga os edifícios monumentais do Palácio do Planalto, do Congresso Nacional e do Supremo Tribunal Federal, reúne, assim, os três poderes da República, executivo, legislativo e judiciário. A Praça e os edifícios que a cercam são obra de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. As duas cúpulas do Congresso representam os plenários da Câmara dos Deputados e do Senado Federal e as administrações das duas Casas Legislativas funcionam nos dois prédios verticais que são unidos por uma passarela. Além dos edifícios, a Praça dos Três Poderes, inclui as esculturas “Os Guerreiros”, de Bruno Giorgi, também conhecida como “Os Candangos”, expressão usada para aquelas pessoas que vinham, principalmente do Nordeste para trabalhar na construção da cidade. “A Justiça”, escultura de Alfredo Ceschiatti, em frente ao STF, representa uma mulher, sentada e vendada, segurando uma espada. O Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves é um memorial destinado a homenagear e destacar figuras públicas históricas da política nacional. Na face leste da praça está o Museu Histórico de Brasília, em cuja fachada há uma escultura da cabeça de Juscelino Kubitschek. Em *Apiyemiyekî?* os monumentos de Brasília são resinificados pelos movimentos da “câmera-corpo” de Ana Vaz na medida em que há a intenção de problematizar o imaginário oficial da cidade.

“Os mesmos monumentos que estão expostos para celebrar uma certa ideia de construção de modernidade, sabendo que aquilo, na verdade, é o grande marco de mais uma desapropriação e da inauguração de mais um capítulo moderno colonial da história do Brasil” (Vaz, 2023, p. 123 - anexo).

No cruzamento dos estudos sobre cinema e arquitetura, Giuliana Bruno argumenta que os filmes, enquanto produtos da era da metrópole, expressaram, desde o início da história do cinema, um ponto de vista urbano. Retomando algumas considerações do

cinasta e pensador soviético Sergei Eisenstein, pioneiro no esforço em vincular o conjunto arquitetônico ao cinema, projetando um espectador em movimento para ambos, segundo Bruno, a linguagem do cinema não nasceu de visões teatrais estáticas, mas sim de movimentos urbanos. Mudanças na altura, tamanho, ângulo e escala da visão, assim como a velocidade do transporte, estão incorporadas na própria linguagem dos planos, edição e movimentos de câmera cinematográficos.

“A relação entre o filme e o conjunto arquitetônico envolve uma incorporação, pois é baseada na inscrição de um observador no campo - um corpo fazendo jornadas no espaço. Um observador assim não é um contemplador estático, um olhar fixo, um olho/eu descorporificado. É uma entidade física, um espectador em movimento” (ibid, p. 18)²⁹.

O percurso pelo eixo monumental da capital federal em *Apiyemiyekî?* apresenta imagens que revelam, em meio a planos fechados e movimentações da câmera as esculturas e edificações do entorno. “Há uma coreografia de desarticulação daqueles monumentos e do que eles significam no presente através dessa leitora que entra, que sai, que a imagem fica superexposta, subexposta” (Vaz, 2023, p. 127 - anexo).

No final do filme, voltamos a ver o plano inicial da sequência de abertura: imagens em preto e branco trêmulas do chão de pedras portuguesas na praça dos Três Poderes. Até que um corte nos leva ao interior do prédio do Memorial do Povos Indígenas, também localizado na via monumental da cidade. As imagens são agora coloridas e uma panorâmica circular (figuras 33 a 36), na qual a câmera dá voltas completas em torno do seu próprio eixo, revela a estrutura arquitetônica circular do espaço, produzindo uma sensação de vertigem.

²⁹ Tradução nossa do original: “The relation between film and the architectural ensemble involves an embodiment, for it is based on the inscription of an observer in the field - a body making journeys in space. Such an observer is not a static contemplator, a fixed gaze, a disembodied eye/I. It is a physical entity, a moving spectator”.



Fig. 33 a 36: Fotogramas do filme *Apiyemiyeki?*, sequência de imagens do Memorial dos Povos Indígenas.

“O filme faz uma espécie de viagem circular, na qual eu vou e eu volto. E quando eu volto o *travelling*, a circular em transe para fechar o filme, eu estou dentro do Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília. [Com esse plano, a estrutura do Memorial] se torna uma espécie de jaula moderna, você não sai daquela mesma espiral. E a modernidade, o que ela faz com frequência, é isso: quanto mais ela apaga mais ela vai edificar, quanto mais ela destrói mais ela edifica” (Vaz, 2023, p. 123 - anexo).

O Memorial dos Povos Indígenas foi construído ao lado do Memorial JK no ano de 1987. Essa iniciativa refletiu o protagonismo do movimento indígena na redemocratização do país, mas mesmo que tenha contribuído como contraponto para a narrativa do colonialismo moderno celebrada pela capital federal, como atenta Paulo Tavares, “em sua paisagem material e imaterial, Brasília segue memorializando os feitos do colonialismo, alinhando a história da conquista com o sentimento da nacionalidade, ao mesmo tempo que silencia a violência que isso representa” (2020, sem numeração).

As filmagens realizadas por Ana Vaz em Brasília não apenas registram os edifícios e monumentos emblemáticos da capital federal, mas também evocam a perspectiva histórica do período de inauguração da cidade. Ao mesmo tempo, essas imagens questionam os monumentos ao abordá-los de maneira singular pelo uso da câmera como um veículo ao mesmo tempo de observação e interação ativa. Os lugares

filmados tanto celebram o progresso quanto encobrem as violências perpetradas contra os povos indígenas. Estes foram desterritorializados desde os tempos da colonização até o avanço da fronteira em direção às regiões interiores do país. Uma empreitada que se intensificou a partir da década de 1960, e, no período do regime militar, foi marcada pela construção de grandes rodovias que atravessaram terras indígenas.

2.3 BR-174 e o rasgo na floresta

Ana Vaz filmou o trajeto que fez pela BR-174 para ir ao encontro de Egydio Schwade e de seu arquivo pessoal localizado em Presidente Figueiredo (AM). A decisão de registrar o percurso foi tomada no momento em que Vaz chegou em Manaus (AM) e descobriu que a rodovia era a única via terrestre que a levaria dali ao seu destino. No momento da sua chegada, a realizadora já tinha o interesse em fazer imagens da estrada que provocou a invasão no território Waimiri-Atroari, mas antes de tudo, queria encontrar Egydio e visitar o acervo onde estão preservados os desenhos. No entanto, ao se deparar de antemão com a rodovia, as primeiras imagens e sons, captados pela realizadora, revelaram, antes de tudo, o local dos crimes praticados contra os indígenas em meio à floresta Amazônica. Em *Apiyemiyekî?*, as primeiras imagens da BR-174 aparecem logo depois da sequência de abertura do filme, que trata de Brasília, e precede os planos filmados no arquivo no Amazonas. Assim, a trajetória da viagem para consultar o arquivo de Egydio, ao inserir a cineasta numa paisagem marcada pela violência praticada contra o povo Waimiri-Atroari durante a ditadura militar, se tornou constituidora da própria narrativa do filme.

Ao fim do processo de pesquisa no arquivo do Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia da PUC - Goiás (IGPA), como vimos, Ana Vaz foi até Manaus para ir ao encontro de Keila Serruya, artista manauara que trabalhou como pesquisadora no filme e foi a responsável por localizar Egydio. Dali, as duas seguiram juntas para Presidente Figueiredo em direção à Casa de Cultura do Urubuí (CACUÍ). Quando se encontraram, Serruya perguntou à Vaz o que ela gostaria de filmar ao chegar no destino final. Ela respondeu que não sabia exatamente, pois queria, antes de tudo, conhecer Egydio e ver os desenhos dos Waimiri-Atroari. A única certeza que tinha, nesse momento, era que queria filmar a BR-174. Foi aí que Serruya lhe disse que a única maneira de chegar em Presidente Figueiredo, município localizado a 117 km de distância da capital do

Amazonas, era pegando essa mesma rodovia. Ana Vaz, então, respondeu: “Se a única maneira da gente escavar a história desse terrível episódio da nossa história recente é pegar a própria estrada responsável por esse crime, é aí que a gente começa” (ibid, p. 121-anexo). Com a câmera posicionada dentro do carro, Vaz filmou o percurso pela estrada que se prolongava na sua frente. Por meio dessas imagens, vemos, ao longo de toda a extensão da rodovia, uma vegetação densa ocupando suas margens (figuras 37 a 40).



Fig. 37 a 40: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, sequência de imagens da BR-174 em meio à floresta Amazônica.

Essa sequência tem uma duração total de aproximadamente cinco minutos. Ela é composta por vários planos de curta duração rodados em *travellings* frontais, feitos de dentro do carro, por meio dos quais vemos imagens em película preto e branco com as linhas retilíneas da BR-174 enquadradas em perspectiva. Na camada sonora, ouvimos o som do motor do carro, até que, depois de um tempo, trechos de uma canção entrecortados com ruído acentuado da frequência de rádio são interrompidos por uma voz que anuncia: “Rádio Nacional da Amazônia”. Esse efeito sonoro do anúncio da rádio é a primeira menção que o filme faz à localização do espaço que está sendo filmado, depois

de situar Brasília no início. Ainda sobre os planos da estrada ouvimos um trecho de uma mensagem de voz, direcionada à Ana Vaz. Nesse trecho, Keila Serruya fala sobre suas impressões depois de ter encontrado Egydio:

“Oi, Ana, deixa eu te falar, o encontro com seu Egydio foi muito legal. Ele é bem receptivo [...] e me pediu um tempo para me mostrar todas as imagens juntas [...] Ele é uma pessoa que pode discorrer muitas outras histórias e pode amadurecer a sua pesquisa. Porque eu não sei exatamente se ela passa ou não de 1985, mas se ela passar, ele também tem outras informações que são meio o que aconteceu e as consequências disso, né? Que é como se a ditadura não tivesse fim mesmo para esses povos e eles continuassem recebendo toda essa violência, toda essa carga violenta” (trecho de *Apiyemiyekî?*).

Depois desse relato, a sequência segue por mais alguns minutos nos quais ouvimos somente o som ambiente, construído pelo ruído do motor do carro, trechos da canção do rádio, e também o som dos automóveis que cruzam a rodovia no sentido contrário. Mesmo que seja possível identificar elementos contemporâneos nas imagens filmadas, como os modelos dos carros e motos que passam e algumas placas de sinalização, alguns recursos técnicos do filme parecem fazer referência a um tempo passado, como a textura analógica da imagem, a película preto e branco e a frequência do som do rádio. Dessa maneira, as imagens da BR-174 quando associadas as informações dadas pela voz em *off* sugerem que a estrada filmada atualmente se relaciona com um acontecimento do passado, este ligado à violência praticada contra povos indígenas da Amazônia no período do regime militar.

O plano de desenvolvimento econômico e expansão do domínio territorial praticado pelo regime militar ao longo de 21 anos desse governo deixou uma notável marca na paisagem da Floresta Amazônica, evidenciada pela construção de obras de infraestrutura, entre as quais se destacam extensas rodovias. A implementação desses empreendimentos afetou drasticamente territórios indígenas da região promovendo impactos trágicos para essas populações. Ângela Prysthon (2017) retoma o conceito de paisagem, em seus estudos sobre cinema, para pensar como os modos de enquadramento dos espaços, sejam eles naturais ou construídos, caracterizam e revelam os elos entre *mise-en-scène* e paisagem. A partir do pensamento de John Brinckerhoff Jackson, no qual a paisagem é definida como uma “porção de terra que pode ser compreendida à primeira vista” (2017, p.2), Prysthon atenta para as diferenças entre o paisagismo pictórico convencional e o cinematográfico. Este último, além do enquadramento em comum como

a pintura, é acrescido tanto do movimento como, também, do trabalho com o som. Na medida em que a paisagem é a cristalização de um modo de olhar, o cinema está constantemente nos apresentando porções, pedaços de terra, enquadramentos que organizam e modelam nossos modos de compreender, processar e sentir o espaço. Mas, como argumenta Patrick Keiller, a paisagem não se limita apenas a fins decorativos ou contextuais, podendo ser considerada uma instância crítica do espaço.

A presença de Ana Vaz como mediadora no registro desse percurso pela BR-174 sugere que há algo mais a ser percebido em meio a essa paisagem atual da Floresta Amazônica. Na década de 1970, como vimos, a construção dessa mesma estrada filmada por Vaz, como também a instalação de obras de infraestrutura relacionadas a projetos de mineração e energia, desencadearam uma série de assassinatos de indígenas Waimiri-Atroari ao atravessar o território desse povo. A filmagem da rodovia em uma sequência construída com planos que colocam em perspectiva as linhas de asfalto produzindo um rasgo em uma grande área de floresta, acrescida do som alto de motor que chega a provocar uma sensação incômoda, insinua que esse espaço está ligado a uma história de violência. Como afirmam Patrícia Guimarães e Andréa França, a partir da análise dos filmes da cineasta paraguaia Paz Encina³⁰, a paisagem no cinema, para além da sua função contextual, pode se transformar em “espaço resultante de diferentes processos de sujeição e de disputas de poder” (2023, p.3). Em um momento mais avançado do filme, os crimes perpetrados contra os Waimiri-Atroari são revelados por meio da fala de Egydio. E em seguida voltamos a ver as mesmas imagens da BR-174, mas de maneira associada ao material de arquivo produzido pelos indígenas. No entanto, nesse longo trecho de imagens da estrada que se encontra no início do filme, antes, portanto, do contexto histórico ser revelado, o espectador e espectadora são solicitados a buscar por sentidos nos elementos da paisagem que a câmera vai desvelando enquanto a filma.

Assim como em *Apiyemiyekî?*, o uso do *travelling* na filmagem de espaços marcados pela violência encontra função narrativa e política nos documentários *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) e *Sud* (Chantal Akerman, 1999). O filme de Lanzmann, ao tratar do holocausto sem mostrar qualquer imagem do passado, busca expor, sempre por meio da palavra dos sobreviventes, a máquina de morte nazista. Ao filmar um plano em

³⁰ No artigo, Guimarães e França analisam os filmes *Exercícios de memória* (2016) e *Eami* (2022) atentando para “a importância da paisagem na tensão com os arquivos da ditadura de Stroessner e do extermínio do povo indígena Ayoreo” (2023, p.1).

travelling tomado a partir dos trilhos de um trem, “signo do extermínio em massa dos judeus europeus” (Feldman, 2016, p. 145), localizado onde antes funcionava um campo de concentração, o cineasta faz desse “espaço vazio e aberto (...) o lugar de emergência do testemunho da experiência traumática” (ibid). Em *Sud*, Akerman filma o trajeto por uma estrada em um longo *travelling* frontal que “reconstitui em silêncio o trajeto de um crime racista ocorrido no Texas em 1998, na pequena cidade de Jasper” (Leandro, 2010, p. 101). A câmera é colocada na parte traseira do carro e, assim, filma a estrada que vai se alongando atrás. “A persistência do *travelling* questiona essa estrada e, ao final de sete minutos, é o rosto piedoso e mudo da paisagem que nela descobrimos” (ibid, p. 103).

No percurso filmado por Ana Vaz ao longo da BR-174, a extensão retilínea de asfalto cortando a vegetação da Floresta Amazônica é retratada através do *travelling* frontal que acompanha o trajeto de carro pela estrada, demonstrando, assim, o que restou do projeto político e econômico da ditadura militar no território Waimiri-Atroari. Na medida em que a estrada foi construída sobre o território tradicional indígena, a transformação dessa paisagem está intrinsicamente ligada aos crimes perpetrados contra esse povo no passado. A filmagem do trajeto pela BR-174 mostra a região onde ocorreu o genocídio dos Waimiri-Atroari desvendando a paisagem como “testemunha silenciosa de tudo o que aconteceu” (Vaz, 2023, p. 121 - anexo). Foi por meio dessa mesma estrada que Vaz chegou a Presidente Figueiredo, um município fundado no contexto de expropriação das terras dos Waimiri-Atroari, e onde está localizada a Casa de Cultura do Urubuí (CACUÍ).

2.3 O encontro com o arquivo

O primeiro contato de Ana Vaz com Egydio Schwade, assim como com as versões físicas dos desenhos dos Waimiri-Atroari, se deu quando a realizadora chegou em Presidente Figueiredo (AM), depois de viajar pela BR-174, e foi até a Casa da Cultura do Urubuí (CACUÍ), que é ao mesmo tempo espaço de trabalho e moradia da família Schwade. O registro do espaço físico do arquivo, nessa visita, produziu um encontro entre Vaz e Egydio no momento da filmagem. A realizadora captou imagens e sons da casa que abriga o acervo, assim como do rio Urubuí, que corre próximo dali, às margens da BR-174, e dá nome ao espaço. Os desenhos e, também, outros materiais de arquivo, como fotografias, foram registrados pela realizadora nesse mesmo dia de filmagem. O

depoimento oral do Egydio não foi captado em sincronia com as imagens, mas sim em um momento dedicado somente a gravação da sua voz. Ao rememorar sua trajetória pessoal, Egydio revisita, na sua fala, o contexto que envolveu a atuação da ditadura militar no território Waimiri-Atroari e o processo de produção dos desenhos pelos indígenas, revelando, assim, as violências que foram praticadas contra esse povo no passado.

“O filme se faz, literalmente, nessa ida, na chegada, no processo ritualístico de escuta do Egydio. No fim da escuta, a necessidade de silêncio e, por isso, a ida ao rio. A ida ao rio em absoluto silêncio, como uma forma de luto em relação àquilo que a gente acabava de ouvir” (Vaz, 2023, p. 122 - anexo).

Em *Apiyemiyekî?*, o som de um carro percorrendo uma estrada em alta velocidade marca a transição da sequência do trajeto pela BR-174, composta por imagens trêmulas em preto e branco, para o interior de uma casa, onde vemos, por meio de um plano fechado e fixo rodado com película colorida, uma mão manusear uma pilha de desenhos feitos em folhas de papel, amareladas e levemente amassadas, dispostas sobre uma mesa de madeira (figura 41). Em um plano detalhe, vemos com maior proximidade um desses desenhos, feito a lápis grafite, de uma estrada retilínea com carros e caminhões (figura 42). Um plano médio e fixo revela que próximo à mesa com os desenhos e um computador, há uma cadeira e uma janela com vista para um quintal arborizado (figura 43). Ao fim dessa sequência que retrata um espaço de trabalho, ouvimos na camada sonora composta por som ambiente com acentuado canto de cigarras, ruídos do manuseio de um microfone, seguidos de uma voz em *off*: “Meu nome é Egydio Schwade, eu sou natural do Rio Grande do Sul, moro aqui em Presidente Figueiredo, perto do rio Urubuí, Amazonas”.



Fig. 41 a 43: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, sequência dos desenhos dos Waimiri-Atroari no espaço interno da CACUÍ.

Em contraste com as sequências anteriores dedicadas a Brasília e a BR-174 que, ao serem filmadas com película preto e branco, aludem ao passado, as imagens a cores, que aparecem pela primeira vez no filme nessa sequência que trata da CACUÍ, sugerem um tempo atual. Dessa maneira, a filmagem do arquivo assinala que a história do genocídio dos Waimiri-Atroari existe também no presente. O lugar dedicado à preservação de um acervo de materiais que tratam da história local é, ao mesmo tempo, uma casa e um espaço que abriga uma série de atividades sobre questões indígenas e ambientais. Como diz Ana Vaz:

“No filme isso é muito sutil, a gente não vê muito bem, mas a Casa da Cultura do Urubuí, não só é um dos grandes arquivos vivos das lutas amazônicas em relação a todos os conflitos que houve com as diversas etnias, os diversos povos indígenas que vivem ali, mas, também, é uma casa de conhecimento ecológico, permacultura, apicultura etc. (...) então também é um lugar de muita vida, de muita afirmação” (Vaz, 2023, p. 122 - anexo).

O espaço interno e externo da CACUÍ é revelado por meio de uma série de planos curtos filmados com película colorida, e, por vezes, em preto e branco. Na varanda da casa, vemos roupas secando no varal, um cachorro dormindo no chão de grama e pessoas manuseando pequenas colmeias de abelhas sem ferrão (figuras 44 a 46). Enquanto isso, em *off*, ouvimos Egydio rememorar o início da sua trajetória: “As circunstâncias me levaram ao Mato Grosso. Eu fui estudante jesuíta na época (...) no primeiro ano, no interior lá, eu tive contato com a crueldade contra os povos indígenas”.



Fig. 44 a 46: Fotograma do filme *Apiyemiyekî?*, imagens da CACUÍ.

De maneira intercalada à sequência de planos que tratam do cotidiano da casa, vemos Egydio manuseando fotografias antigas guardadas em uma pasta de papelão. Em planos detalhes vemos retratos de malocas e também de indígenas Waimiri-Atroari (figuras 47

a 49). A câmera se movimenta subindo e descendo lentamente, enquadrando ora o rosto de Egydio ora as fotografias. Em *off*, ele fala sobre a implementação de projetos de infraestrutura e industrialização na região amazônica:

“Foi a época em que a ditadura militar começou a... quer dizer a dominar o país... então começou também a fazer aqueles investimentos na Amazônia. Investimento para fazer... inclusive favorecendo grandes latifundiários ou principalmente comerciantes industriais de São Paulo. [...] Então eu vi todo esse processo acontecendo, se formando a zona franca de Manaus, que nada mais foi que uma maneira elegante de desapropriar os amazonenses e suas terras” (trecho de *Apiyemiyekî?*).

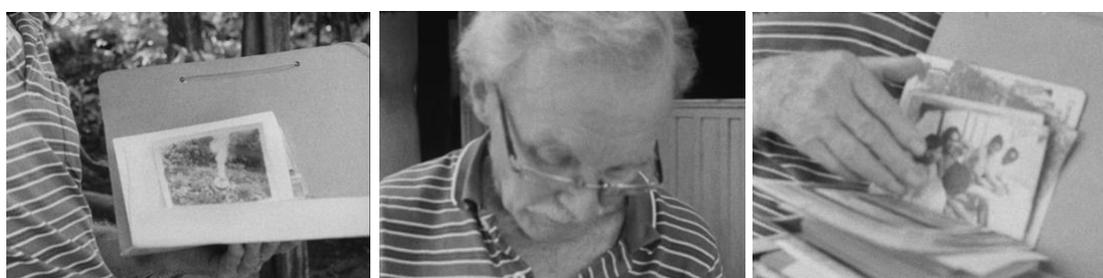


Fig. 47 a 49: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, Egydio Schwade manuseando fotografias.

Um pouco antes do momento no qual Egydio fala sobre o motivo que levou ele e sua família para a região onde vive atualmente, ele conta o que aconteceu no território Waimiri-Atroari no período da ditadura e logo faz uma pausa, sem explicitar o acontecido: “justamente, foi esse processo da ditadura militar que levou a isso...”. Egydio silencia depois de dizer qual foi a consequência da intromissão do governo militar no território Waimiri-Atroari. Os Schwade se mudaram para o Amazonas e passaram a se articular no movimento eclesial de base da região devido as suspeitas dos crimes que estavam sendo praticados contra esse povo pelo Exército. É possível, portanto, que “isso” na fala do Egydio, seja o genocídio. Ilana Feldman (2016) - em um artigo já citado anteriormente que trata da representação do holocausto em alguns filmes, dentre eles o *Shoah* de Claude Lanzmann - retoma um texto do Georges Didi-Huberman com título “O lugar, apesar tudo” no qual o autor chama a atenção para o gesto empreendido por Lanzmann destacando a dimensão material da presença, da voz e, sobretudo, do silêncio dos sobreviventes no trabalho do documentarista. Didi-Huberman afirma que cada

silêncio é “pleno e pesado de inimaginável” (2016, p. 146), o não dito, portanto, também testemunha o acontecimento traumático.

Em *Apiyemiyekî?*, há outros momentos, nos quais Egydio, ao descrever os episódios de violência praticados contra os Waimiri-Atroari, também faz pausas antes de dar sequência ao seu relato. O tratamento do depoimento oral do Egydio no filme, respeita os hiatos da sua própria fala, pois como diz Ana Vaz: “Conversar é sobre forma também (...) não são só as palavras que ela [a voz] está dizendo, é como ela diz as palavras. E essa voz [do Egydio] é a nossa guia ali dentro, dentro dos seus silêncios, das suas reticências, do seu tom” (Vaz, 2023, p. 131 - anexo). Dessa maneira, o filme apresenta a fala do Egydio, não apenas com atenção ao seu conteúdo, mas também à particularidade da sua oralidade de acordo com o contexto que o envolve. Egydio, como um aliado, desempenhou um papel importante na investigação e divulgação dos crimes cometidos contra os Waimiri-Atroari, portanto, os momentos de pausa seguida de silêncio em sua fala também testemunham a crueldade dos crimes perpetrados pela ditadura militar que levou ao extermínio desse povo. O testemunho não é necessariamente discursivo, mas pode ser silencioso na medida em que ele “engaja alguma coisa do corpo que não tem direito à fala” (Derrida apud Leandro, 2015, p.12).

Dentro da casa, em um espaço com mesas e estantes com livros e documentos (figura 50), um plano próximo destaca um cartaz que está fixado na parede. Nele, uma ilustração retrata uma linha reta desmatada cortando uma grande área de floresta, com malocas envoltas em chamas. O rosto triste de um indígena, em dimensão ampliada, chora. O cartaz faz referência à BR-174 e também traz o seguinte escrito no topo: “Movimento de Apoio à Resistência Waimiri-Atroari – MAREWA” (figura 51). Esse movimento social, como vimos, surgiu no final da ditadura militar, dentro do contexto das atividades da pastoral indígenista coordenadas por Egydio e Doroti, para apoiar os Waimiri-Atroari diante da trágica situação que enfrentaram quando seu território ficou sob controle de militares.

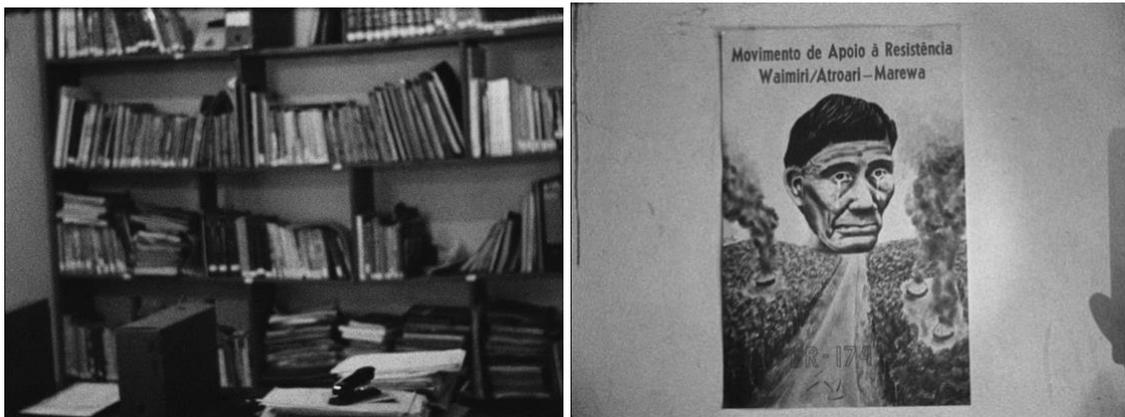


Fig. 50 e 51: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, cartaz do Movimento de Apoio à Resistência Waimiri-Atroari (MAREWA).

Enquanto vemos imagens em preto e branco que mostram o fluxo intenso das águas do rio Urubuí, filmado com um movimento de câmera panorâmico (figuras 52 a 54), ouvimos Egydio contar sobre a experiência de alfabetização bilíngue na aldeia Yawará, projeto que conduziu junto com a sua esposa Doroti, hoje falecida:

“Assumimos primeiro a perspectiva que os índios se colocavam que era isso, era a alfabetização [...] em poucos minutos o quadro estava cheio de desenhos dos mais variados temas, pássaros, casas e pessoas. E eu fui vendo quais eram os temas que mais ocorriam [...] [Seguimos o] método Paulo Freire, porque ele dá a soberania ao povo alfabetizado, ou então, pelo menos, há uma reciprocidade”.



Fig. 52 a 54: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, rio Urubuí.

Ao longo do filme, essas mesmas imagens filmadas no rio voltam a aparecer, mas, por sua vez, associadas aos desenhos feitos pelos Waimiri-Atroari.

Fotografias coloridas feitas por Egydio na época em que viveu com sua família na aldeia Yawará, nos anos 1980, aparecem em tela cheia. Em uma delas vemos Doroti

com seus filhos caminhando junto de mulheres e crianças Waimiri-Atroari (figura 55). Em seguida, uma série de outras fotografias mostram do dia-a-dia na aldeia (figura 56). Em uma dessas imagens, dois indígenas apontam suas flechas em direção a câmera que os fotografa; um deles, no fundo do quadro, parece estar sorrindo, enquanto outro, mais próximo está com expressão mais séria (figura 57). Em outro plano, vemos, em destaque, por meio de um recorte da mesma fotografia, o rosto do indígena que está mais próximo; ele direciona seu olhar, da mesma maneira que sua flecha, para aquele que o fotografa (figura 58). Essa sequência revela as imagens que compõem o arquivo pessoal de Egydio. E, também, aponta a percepção de Vaz sobre uma dessas fotografias, a partir da intervenção que faz ao ressaltar o gesto do indígena fotografado, que aponta sua flecha para aquele que estava capturando a sua imagem, e, agora, direcionada para nós que, enquanto espectadores e espectadoras do filme, olhamos essa imagem.



Fig. 55 a 58: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, fotografias antigas feitas na aldeia Yawará.

Em um plano filmado em preto e branco, vemos Egydio sentado na frente de um computador, consultando versões digitalizadas dos desenhos dos Waimiri-Atroari (figura

59). Ele se detém num dos desenhos e aponta o dedo indicando um helicóptero que sobrevoa uma *mudê* (aldeia ou casa) (figura 60). Nesse momento, ouvimos ele contar sobre a construção da BR-174: “começaram primeiro com a estrada, a BR-174, e aí vieram os militares, a FUNAI, e etc, etc, etc”. Egydio, em sua fala pausada e fragmentada, como já tratamos anteriormente, mesmo sem explicitar as ações dos militares e da FUNAI, enuncia nas entrelinhas das suas reticências, as dramáticas consequências da interferência do Estado no território Waimiri-Atroari nesse período. Em um outro momento, mais avançado do filme, ele fala sobre um fato que foi revelado a partir de um dos desenhos feitos pelos Waimiri-Atroari: “jogaram em cima de uma aldeia no baixo rio Alalaú na margem direita [...] um avião passou por cima e jogou o napalm, e morreram todos menos uma pessoa só”.



Fig. 59 e 60: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, Egydio Schwade vendo os desenhos dos Waimiri-Atroari no computador.

Nas duas sequências analisadas, nas quais Egydio está sendo filmado, o vemos, por breves momentos, dirigir seu olhar para o espaço atrás da câmera, ocupado por Ana Vaz. Os lábios de Egydio se movimentam, mas não ouvimos sua voz em sincronia com a imagem. Ainda assim é possível perceber que ele está dirigindo a palavra à Vaz. Desse modo, mesmo sem vermos nem ouvirmos a realizadora, percebemos a sua presença na cena filmada. Segundo André Brasil (2013), no documentário, quando o antecampo - definido por Jacques Aumont como um fora de campo mais radical situado atrás da câmera - é deslocado para a cena, a relação entre quem filma e quem é filmado é revelada. Esse deslocamento é provocado pela presença física do corpo ou da voz do diretor ou

diretora na cena, ou ainda por alguma reação, gesto ou olhar da pessoa filmada em direção ao espaço atrás da câmera. Diante disso, como atenta Brasil:

“A explicitação do antecampo participa do contínuo abalo do regime representativo clássico, no qual ver significa objetivar (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha). A exposição do antecampo revela um olhar situado, participante, que sofre, em retorno, os afetos do mundo” (Brasil, 2013, p. 580).

Apiyemiyekî? se faz, portanto, dessa interação silenciosa entre Ana Vaz e Egydio no momento da filmagem. Ainda que de maneira sutil, a presença da realizadora é percebida tanto pelos olhares e gestos do Egydio, quanto pelos próprios movimentos do corpo da realizadora que opera a câmera em reação à escuta daquele que ela ao mesmo tempo filma.

“Há algo ali de tentar (...) trabalhar o arquivo a partir do corpo, a partir do encontro e a partir da própria materialidade dos encontros que é uma resposta, também, à ideia do arquivo enquanto algo fixo” (Vaz, 2023, p. 130 - anexo).

Em um texto que escreveu sobre o processo de realização de *Apiyemiyekî?*, Ana Vaz comentou sobre a sensação que teve ao ver os desenhos dos Waimiri-Atroari pela primeira vez:

“E há uma coisa nos desenhos (...) que é o relevo da página, os desenhos são feitos com tamanha força sobre o papel, que não há experiência parecida com a de estar na presença deles. Se você os toca, eles têm corpo, eles comunicam” (Vaz, 2023, p. 124 - anexo).

Ela comenta que ao filmá-los com a câmera 16mm não foi possível ter foco em uma distância próxima, e, ainda, devido a baixa resolução do suporte fotoquímico 16mm, o relevo dos traços assim como as cores vivas dos desenhos não ficaram tão evidentes (figuras 61 e 62). Ao fazer fotografias digitais dos desenhos (figuras 63 e 64), Vaz conseguiu registrá-los alcançando um resultado mais próximo da sensação que ela descreve ter tido ao ver e tocar as folhas de papel presencialmente: “assim, eu consegui encontrar uma corporalidade das imagens que achava que era importante” (ibid, p. 124 - anexo).

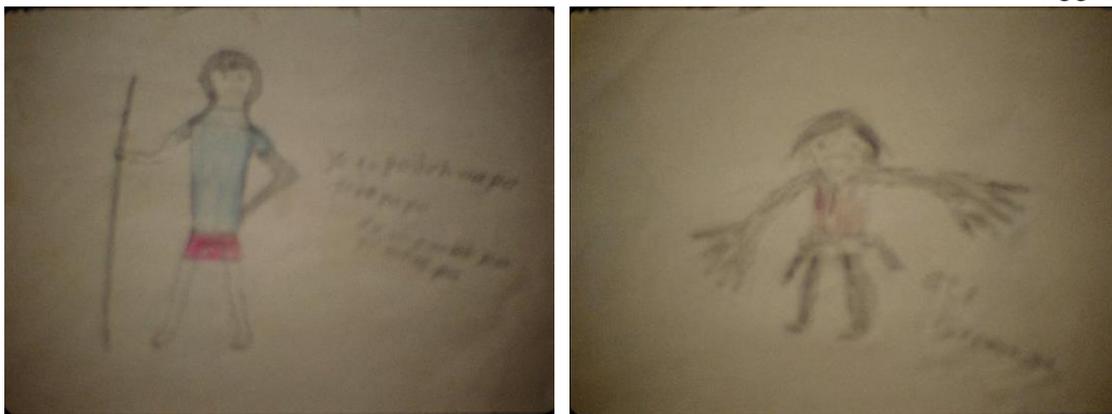


Fig. 61 e 62: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, desenhos dos Waimiri-Atroari filmados em 16mm.



Fig. 63 e 64: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, desenhos dos Waimiri-Atroari fotografados.

As filmagens realizadas por Ana Vaz na CACUÍ mostram o lugar que abriga o acervo de desenhos feitos pelos Waimiri-Atroari e que é, ao mesmo tempo, moradia dos Schwade. Localizado às margens da BR-174, na Floresta Amazônica, esse arquivo preserva o material que revelou a violência praticada contra o território e povo Waimiri-Atroari. As imagens coloridas revelam a dinâmica cotidiana do espaço, e os sons ambientes captam a natureza ao redor. Dessa maneira, a filmagem produz um retrato da casa que abriga o arquivo, dos desenhos e da interação entre a realizadora e Egydio, enquanto o testemunho oral deste último nos proporciona acesso à história contada nos desenhos dos Waimiri-Atroari.

Ao abordarmos o processo de filmagem de *Apiyemiyekî?*, ao longo deste capítulo, observamos que foi no momento em que Ana Vaz chegou em Manaus (AM) e percebeu

que o único caminho possível para ir a Presidente Figueiredo (AM) era pela BR-174, ela decidiu que ali o som e a imagem do filme precisavam começar a ser registrados. A mesma rodovia responsável pelas atrocidades feitas contra o povo e território Waimiri-Atroari a levaria ao arquivo que evidencia essa violência. Utilizando os equipamentos de filmagem disponíveis, a realizadora registrou imagens e sons de forma independente, dedicando atenção a cada um desses processos. Através do movimento de seu próprio corpo, ela manipulou a câmera e o microfone, fundindo-se com eles, como se transformasse em uma extensão dos mesmos, enquanto reagia aquilo que via e escutava. O registro da viagem até o acervo que guarda os desenhos dos Waimiri-Atroari, trouxe para dentro do filme o trajeto pela estrada e o encontro com o arquivo. Com a filmagem dos prédios e monumentos de Brasília, Vaz inseriu no filme sua cidade de origem, na medida em que esse lugar carrega uma carga simbólica do projeto moderno que impulsionou a expansão territorial para o interior do país nos anos 1960. A mise-en-scène do filme é, então, construída a partir da interação de Ana Vaz, por meio do aparato de filmagem, com os monumentos de Brasília, a BR-174 e o arquivo da Casa de Cultura do Urubuí (CACUÍ).

As imagens da paisagem moderna de Brasília filmadas por Ana Vaz fazem referência ao período de inauguração da cidade, evocando a perspectiva colonizadora da história que seus monumentos celebram. Com as imagens da BR-174 as linhas retilíneas da rodovia em meio a Floresta Amazônica revelam a transformação de uma paisagem marcada pela implantação de um projeto desenvolvimentista que teve trágicas consequências para o território tradicional Waimiri-Atroari e seu povo. Quando Vaz chega na CACUÍ, depois de percorrer a rodovia, ela filma o espaço do arquivo, seu encontro com Egydio e com os desenhos dos Waimiri-Atroari, assim como o Urubuí, rio que margeia a BR-174 na região do município de Presidente Figueiredo.

Em *Apiyemiyekî?* as paisagens da capital federal, da estrada, da floresta e do rio são historicizadas pelo gesto de filmagem da realizadora, na medida em que são espaços que, assim como os desenhos, testemunharam o genocídio indígena e podem, portanto, também narrar essa história. Dessa maneira, pudemos perceber como, tanto as imagens feitas por Vaz, como o relato oral de Egydio deram acesso, no presente da filmagem, à história acobertada pela ditadura militar que é contada nos desenhos dos Waimiri-Atroari.

3 SOBREPOR O RASTRO, ABRIR A HISTÓRIA: montagem e *kiñayka*

Neste capítulo final, abordamos a montagem de *Apiyemiyekî?* com atenção ao estudo da técnica de sobreposição dos desenhos dos Waimiri-Atroari, em articulação com os demais materiais imagéticos e sonoros do filme. Demonstramos como as diferentes camadas dos desenhos, fotografias de arquivo, imagens dos lugares do massacre, filmadas hoje, assim como as vozes, trilha musical, canto indígena e sons ambientes, se articulam entre si, numa aproximação de tempos e espaços, para trazer à tona a história latente dos desenhos. No subcapítulo “Traço sobre monumento” descrevemos o aparecimento dos desenhos articulados às filmagens de Brasília. No subcapítulo seguinte, “Figura sobre território”, tratamos da associação dos desenhos às fotografias da aldeia Yawará e filmagens da BR-174 e do rio Urubuí, localizado em Presidente Figueiredo (AM). E, por fim, no subcapítulo “A animação do arquivo” investigamos como o tratamento estético que o filme confere aos desenhos movimenta as figuras inertes das folhas de papel. Assim, demonstramos como *Apiyemiyekî?* valoriza a poética da matéria residual e testemunhal produzida pelos Waimiri-Atroari através da reelaboração da *kiñayka*, que significa a “história da nossa gente”. É a partir da narrativa visual traçada pelos indígenas nos seus desenhos, que o filme revisita o genocídio dos Waimiri-Atroari, abrindo, assim, uma história acobertada pela ditadura militar.

3.1 Traço sobre monumento

Os desenhos dos Waimiri-Atroari aparecem pela primeira vez em *Apiyemiyekî?*, no final da sequência de abertura que apresenta imagens, filmadas em 16mm preto e branco, dos prédios e monumentos da Praça dos Três Poderes, em Brasília. De maneira sobreposta a um plano detalhe da escultura “A Justiça”, vemos surgir o desenho de uma *mudî* (casa ou aldeia) (figura 65). O lento movimento em ascensão aplicado ao material de arquivo coloca a figura desenhada em mobilidade. Depois de um tempo no qual as duas imagens permanecem sobrepostas, a imagem da camada de baixo é substituída por outro plano próximo da mesma escultura, agora enquadrando a parte do rosto com olhos vendados (figura 66). Em seguida, o desenho que ocupa a primeira camada das imagens é substituído por outro desenho de indígenas com adereços e pinturas corporais (figura 67). A imagem da escultura vai desaparecendo em *fade out* até que o desenho passa a

ocupar a única camada da imagem (figura 68). Além das figuras, vemos também alguns escritos na língua nativa, a *kiñayara*. O reenquadramento aproximado dos desenhos apresenta uma análise microscópica dos traços feitos com lápis de cor e grafite. Na sequência, uma série de desenhos aparecem em tela cheia, e, aos poucos, as figuras que tratam de elementos indígenas dão lugar a imagens, também desenhadas, de um helicóptero e um caminhão. O surgimento dessas figuras, marca a transição para os planos seguintes, compostos por imagens em película preto e branco do trajeto pela BR-174 em meio à Floresta Amazônica.



Fig. 65 a 68: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, desenho de uma *mudî* (aldeia ou casa) e *Kiñas* (Waimiri-Atroari) sobreposto à imagem da escultura “A Justiça”. Por último, outro desenho com indígenas apresentados sem sobreposição.

Na camada sonora dessa espécie de epílogo do filme, que mostra as imagens feitas em Brasília, ouvimos um trecho da música instrumental “A noite original” (2004) cujo compositor, Guilherme Vaz, como já falamos, é pai de Ana Vaz. Nesse momento da aparição dos primeiros desenhos no filme, o movimento, executado pela montagem, que

faz as figuras se deslocarem de baixo para cima do quadro, acompanha o som de uma tuba, instrumento da trilha musical, cujo tom grave sugere que a elevação da figura desenhada vem de uma força que a empurra para cima, em direção ao céu, como se levantasse do chão de Brasília. Além da tuba, foram usados maracas e chocalhos, instrumentos indígenas, na composição dessa trilha de longa duração, de cerca de 76 minutos, gravada de maneira contínua, sem interrupção. Essa música experimental acompanha quase que integralmente o filme em constante diálogo com os outros elementos que compõem o desenho de som, como os ambientes, as vozes e um canto indígena. Quanto à escolha dessa trilha musical, Vaz comenta:

“‘A noite original’ era a trilha essencial para um filme como o *Apiyemiyekî?*. Porque se você ouve aquelas tubas e a grandiosidade daquelas tubas, é algo que está constantemente nas composições do meu pai, que é uma maneira de subverter a ordem prévia de poder e dominação dos fatores, ou seja, ele usa a tuba da orquestra clássica como se ela fosse uma tuba indígena. E ele, também, vai usar certas notas da composição clássica a partir da escala modal, que é uma escala ligada à música pré-moderna. Então, eu sinto uma força muito grande nas trilhas dele que estão falando sobre esse embate tão violento da cultura moderna ocidental, sobre esses povos, e da capacidade desses povos de reverter, também, algumas coisas” (Vaz, 2023, p. 129 - anexo).

No final de *Apiyemiyekî?*, voltamos a ver o primeiro plano da sequência de abertura do filme em Brasília, que mostra, por meio de movimentos trêmulos produzidos pelo uso da câmera na mão, o chão de pedras portuguesas da Praça dos Três Poderes. Um desenho que retrata vários indígenas pescando com arco e flecha aparece sobreposto a essa imagem e também a um plano das águas caudalosas do rio Urubuí (figuras 69 e 70). As figuras desenhadas, que na sequência anterior estavam associadas somente à imagem do rio, este localizado no território tradicional Waimiri-Atroari, agora ocupam também a principal praça do Eixo Monumental da capital federal. O desenho desaparece e restam apenas a imagem do rio sobreposta à imagem do chão da praça, que logo some, e dá lugar à panorâmica circular rodada com película colorida que mostra o interior do Memorial dos Povos Indígenas e encerra o filme. Na camada sonora ouvimos a *Maryba Kiña*, canto ecoado em celebração do povo Waimiri-Atroari, articulada a um trecho da trilha musical “A noite original”, no qual se destaca o som dos chocalhos.



Fig. 69 e 70: Fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*, desenho de indígenas segurando arco e flecha sobrepostos aos planos das águas do rio Urubuí e do chão da Praça dos Três Poderes.

As estruturas arquitetônicas e esculturas do Eixo Monumental de Brasília foram filmada por Ana Vaz com a intenção de questionar a história que eles celebram, como vimos anteriormente. Quando os traços feitos pelos Waimiri-Atroari são sobrepostos a essas imagens e, também, articulados à trilha musical e ao canto indígena, a estratégia adotada pela montagem torna visível uma história negligenciada por esses monumentos. Estes foram construídos como celebração de um ideal de progresso que provocou impactos violentos nos territórios indígenas que se encontram hoje no Brasil. Enquanto o projeto arquitetônico da capital federal memorializa o colonialismo, as memórias dos diversos povos indígenas não foram monumentalizadas. Portanto, um dos sentidos possíveis sugeridos por essas duas sequências analisadas, que abrem e encerram o filme, é que, com a disposição dos materiais de arquivo produzidos pelos Waimiri-Atroari, a paisagem moderna da capital federal deixa de ser um espaço isento de conflitos territoriais que fundamentam a história do país.

A noção de documento/monumento possui um amplo debate no campo da historiografia. Enquanto o monumento é comumente associado as estruturas arquitetônicas comemorativas, o documento assume o sentido não só de peças textuais, mas qualquer tipo de material imagético e sonoro. O conceito de monumento está associado a ideia de uma história já consolidada a partir de um esforço de determinada sociedade em constituí-la a fim de transmiti-la. Tal qual o monumento, o documento também é resultado de uma determinada construção. Segundo Michel Foucault, “a história é o que transforma os documentos em monumentos” (apud Lins, Rezende, França, 2011, p. 58). O documento, portanto, não é um instrumento da história, mas, sim,

“seu próprio objeto; não é inócuo nem neutro, tampouco sem intenção, mas é - tal como os monumentos - instrumento de poder” (Lins, Rezende, França, 2011, p. 59). O documento se torna um monumento, ou seja, história, devido ao esforço daqueles que o preservam e manipulam. Para Jacques Le Goff:

“o documento/monumento aparece, assim, como o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, não só da história, da época e da sociedade que o produziram, mas também das diversas épocas sucessivas durante as quais ele continuou a existir e a ser manipulado” (apud, Lins, Rezende, França, 2011, p. 60).

Portanto, a sobrevivência dos documentos/monumentos está fundamentada em ações deliberadas daqueles que o produziram e/ou preservaram. E se não houver documentos registrados os fatos históricos se perdem.

Nas teses “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin explora a ambiguidade desse conceito para pensar a sua transmissão, considerando a forma como é narrada, o momento no qual é contada e, sobretudo, o sujeito que a relata. Para o filósofo, a história é o “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (1994, p. 229). Dessa maneira, ele introduz na historiografia a interrupção, a descontinuidade no tempo linear, um olhar para o passado a partir do “tempo do agora” (*jetztzeit*). O passado não é estático nem está distante, ele surge como um brilho fugaz no momento de um “perigo”, de uma crise, e “só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (ibid, p. 224). Ele surge no momento em que aquilo que foi esquecido reaparece no presente, ou seja, com a lembrança. Portanto, articular o passado historicamente não significa “conhecê-lo como ele de fato foi”, mas sim apropriar-se de reminiscências. Na medida em que aquele que escreve a história oficial se identifica com o “vencedor”, os fatos que estão documentados, e compõem os arquivos oficiais, implicam a sua própria perspectiva sobre os acontecimentos do passado. Sua proposta de “escovar a história a contrapelo”³¹ procura por aquilo que foi deixado pelos ausentes da historiografia oficial.

No contexto brasileiro, o genocídio dos povos indígenas é um fato fundador da história do país. Nesse sentido, “como considerar uma história de pátria no meio deste

³¹ Agradeço ao professor Maurício Lissovsky (em memória) por ter apresentado, em uma de suas aulas, o sentido de “contrapelo”. É uma palavra que faz referência ao movimento contrário do pelo de um animal, em alusão ao gesto que expõe os detritos que afundaram na pelugem e, por isso, não são vistos na sua superfície.

cemitério continental?” (Krenak, 2022, p.42). Diante dos crimes perpetrados contra os Waimiri-Atroari e a tentativa de acobertamento dos mesmos pela ditadura militar, não houve registro oficial dos indígenas mortos. Além do extermínio de vidas, com a falta de um arquivo dedicado à preservação de documentos ligados a esses fatos, apaga-se, parcialmente, a história e a memória não só de um povo, mas de todo país. O trabalho político dos Schwade, que consistiu na coleta de documentos para investigar as ações da ditadura militar no território Waimiri-Atroari, seguido da prática pedagógica que produziu os desenhos feitos pelos indígenas, confrontou perspectivas distintas sobre esse acontecimento histórico e, com os desenhos, os crimes foram revelados pela perspectiva daqueles que sobreviveram ao massacre. Os desenhos se apresentaram como construção de testemunho, na medida em que pelo próprio gesto de traçá-los, os indígenas reelaboraram uma memória soterrada por meio de uma experiência poética com a linguagem. Assim surgiu a *kiñayka*, que significa “história da nossa gente” na língua nativa, uma história visual contada pelos indígenas que revelou seu modo de vida e também as atrocidades praticadas contra seu povo. A construção de um arquivo próprio para a guarda desses materiais, possibilitou que os desenhos se constituíssem enquanto um material de arquivo, contribuindo, assim, para a resistência ao apagamento dessa memória. Como sugere Benjamin, em sua teoria sobre a história, para que não esqueçamos dos mortos, dos vencidos, para não calarmos, mais uma vez, suas vozes, é necessário cumprir com a exigência de transmissão dessas memórias no presente. Portanto, subverter a abordagem tradicional de história, romper com o historicismo por meio de uma “historiografia dos vencidos”, faz explodir o “continuum da história”, uma vez que, a partir da perspectiva do progresso, os povos indígenas não deveriam mais existir, nem ter um arquivo, e, muito menos, uma história própria.

Para a elaboração da memória histórica no Brasil, é necessário recolher materiais que remetem a acontecimentos incompreendidos, e, também entender que muitos desses vestígios foram apagados, pois, como atenta Jaime Ginzburg “a escrita da perda está ligada à força, no passado do país, de elementos que colocam em suspeita o significado desse mesmo passado” (2012, p. 127). Na medida em que a montagem retira os materiais dos locais onde se encontram arquivados para recolocá-los em circulação. E, enquanto operação discursiva, a partir de cortes, ligações e interseções, associa os materiais pré-existentes a outros elementos, possibilitando a restituição de determinado contexto histórico e a produção de novos sentidos para os materiais de arquivo. É nesse sentido

que “o paradigma da montagem ajuda a lidar com essa falta ontológica do arquivo e transforma em narrativa histórica a matéria residual ali depositada” (Leandro, 2015, p. 9).

Diante do insuficiente conhecimento sobre o genocídio dos Waimiri-Atroari e da falta de materiais sobre os conflitos que se deram no território indígena no período da ditadura, os desenhos feitos pelos indígenas se apresentaram como um conjunto de traços mnemônicos que permitiram estabelecer estratégias contra o apagamento desses fatos. Na medida em que o documentário feito com material de arquivo se apresenta como meio para que perspectivas críticas do passado e do presente questionem a categoria da falta constitutiva a partir da busca por rastros dispersos, o reemprego da matéria residual em *Apiyemiyekî?* a reinsere em “uma trajetória que a ultrapassa - a história de um indivíduo, uma sociedade, um país” (Ginzburg, 2012, p.108), possibilitando, assim, a elaboração de uma memória histórica.

A ruptura da organização cronológica do tempo histórico é algo valorizado no gesto metodológico de reflexão sobre a sobrevivência das imagens no pensamento de Georges Didi-Huberman. Nesse sentido, o autor compreende a montagem como gesto primordial para “pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas” (2012, p.212). Em *Apiyemiyekî?* a paisagem modernista de Brasília tão celebrada por suas características urbanísticas e arquiteturais é confrontada com os traços que constituem a *kiñayka*, a história visual contada pelos Waimiri-Atroari através de seus desenhos. Por meio da sobreposição dessas imagens distantes umas das outras, essa estratégia adotada pela montagem apresenta os desenhos dos indígenas para confrontá-los com a monumentalidade da história oficial.

Colocar em choque a escrita da história e o exercício da montagem, recusando o modo causal de organização da narrativa histórica, possibilita um movimento de investigação do passado, não para que verdades apareçam, mas pela possibilidade de criar confrontos e conexões, para que outras figuras se componham com os materiais pré-existentes. Mostrar por montagem é pensar nos deslocamentos e recomposições de todas as coisas, “desmontar a ordem espacial e temporal” (Didi-Huberman, 2017, p. 79) dispondo as coisas de maneira a desorganizar sua ordem de aparição.

“Não se mostra, não se expõe, se não por meio do dispor: não as coisas em si mesmas – porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro ou um simples catálogo – mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos” (ibid).

Além de contestar a reverência à colonialidade que marca paisagem urbana de Brasília, a aparição dos desenhos e do canto indígena Waimiri-Atroari atenta para as possibilidades de interrupção de um processo contínuo de injustiças históricas em relação aos povos indígenas que vivem no país. Afinal, o colonialismo memorializado nesses monumentos “não é algo do passado, mas estende-se em contínuo com situações concretas no presente” (Tavares, 2022, sem numeração). A disposição das sequências relacionadas a Brasília na estrutura de *Apiyemiyekî?* situa os crimes cometidos contra os Waimiri-Atroari no contexto histórico de massacres das populações indígenas, que começou com a colonização e se intensificou a partir dos anos 1960 com os projetos de industrialização e exploração de recursos naturais das regiões interioranas do Brasil. No período da ditadura, a floresta Amazônica era prometida como mais um dos passaportes para o progresso e o futuro, essas duas miragens modernistas que o Brasil parece condenado a perseguir sem cessar.

Com a análise da sobreposição dos desenhos dos Waimiri-Atroari as imagens filmadas em Brasília por Ana Vaz, demonstramos como a montagem associa uma matéria residual, os traços feitos pelos indígenas, aos monumentos da capital federal atentando para como certas memórias são eternizadas enquanto outras são apagadas, e também aponta para as possibilidades de reversão no presente dessa história contínua de violências. A estratégia de montagem do filme, insere os crimes praticados contra os Waimiri-Atroari em um contexto amplo que diz respeito ao projeto de extermínio dos povos indígenas que vem desde a colonização, se intensifica no período da ditadura militar e se perpetua no presente.

3.2 Figura sobre território

Na sequência de *Apiyemiyekî?* dedicada a retratar a Casa da Cultura do Urubuí (CACUÍ) em Presidente Figueiredo (AM), há um trecho no qual fotografias da aldeia Yawará, feitas pelos Schwade na década de 1980, são exibidas em tela cheia. Essas fotografias, com cores desbotadas pela ação do tempo, tratam do cotidiano da aldeia. No meio dessa sequência, vemos um desenho de um pássaro envolto com diversos escritos na língua nativa, *kiñayara*, aparecer de maneira sobreposta a uma fotografia que retrata indígenas assando a carne de um animal no fogo (figura 71). Essa fotografia é substituída

por outra que mostra indígenas tocando flautas e dançando em roda, e o desenho permanece sobreposto a essa imagem de fundo (figura 72). Um lento movimento aplicado ao desenho pela montagem, o move de baixo para cima do quadro. A aplicação de um efeito que altera as cores dos traços desenhados permite ver os contornos da figura e das letras com destaque sobre a imagem da fotografia. Na camada sonora ouvimos em *off* Egydio falar sobre os primeiros desenhos que começaram a surgir ao longo das aulas de alfabetização bilíngue que ele e Doroti conduziram na escola da aldeia. Na camada sonora, além da voz ouvimos o som ambiente, com cantos de pássaros, associado a um trecho da trilha musical no qual se destacam sons de um chocalho. Esse desenho desaparece e seguimos vendo mais algumas fotografias. Em um momento posterior do filme, as figuras desenhadas relacionadas ao modo de vida indígena dão lugar a desenhos com novos elementos, como espingardas, motosserras, aviões e helicópteros. Nesse momento, ouvimos sons de automóveis passando em alta velocidade abafarem os sons de animais em meio a mata, enquanto o Egydio conta sobre a construção da BR-174.



Fig. 71 e 72: Fotogramas de *Apiyemiyekí?*, desenho e escritos na língua nativa, *kiñayara*, sobrepostos a fotografias antigas do cotidiano na aldeia Yawará.

Um desenho com indígenas em uma canoa aparece de maneira sobreposta a um plano filmado em película preto e branco do rio Urubuí. O movimento panorâmico realizado pela câmera confere dinamismo às figuras desenhadas, dando a impressão de que elas navegam pelas águas do rio em seus barcos (figuras 73 e 74). Na sequência, esse desenho é substituído por outro que retrata não-indígenas segurando uma espingarda (figura 75). Na camada sonora ouvimos o som ambiente do fluxo intenso das águas do rio, um trecho da trilha musical no qual se destacam sons de maracas e o canto indígena.

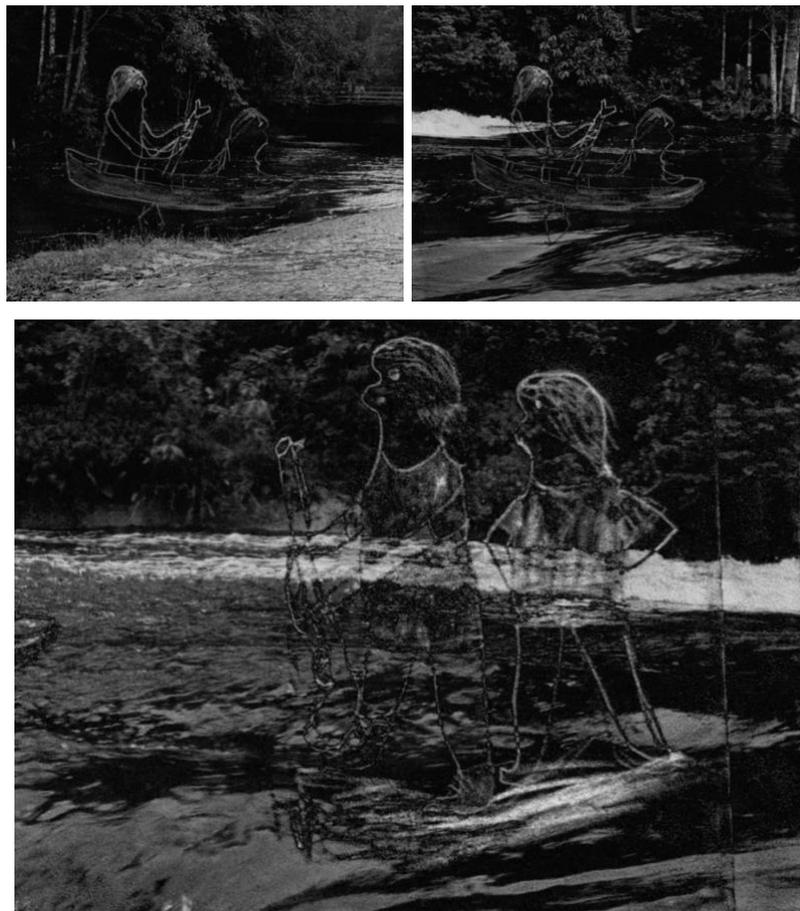


Fig. 73 a 75: Fotogramas de *Apiyemiyekî?*, desenhos de indígenas em um barco e não-indígenas com espingarda sobrepostos à um plano do rio Urubuí.

Em um plano filmado que enquadra o rio Urubuí em perspectiva e as suas margens com densa vegetação da Floresta Amazônica, vemos um desenho com várias *mudîs* (casa ou aldeia) aparecerem de maneira sobreposta a imagem de fundo (figura 76). Logo depois, o desenho de um helicóptero é posicionado sobre um outro plano filmado do mesmo rio (figura 77). O aumento da saturação de tons aplicado às figuras destaca as cores dos lápis de cor usados nos desenhos. Nesse momento, ouvimos Egydio relatar sobre a morte em massa provocada pelo lançamento aéreo de arma química em uma aldeia Waimiri-Atroari, quando os indígenas estavam todos reunidos para uma celebração.

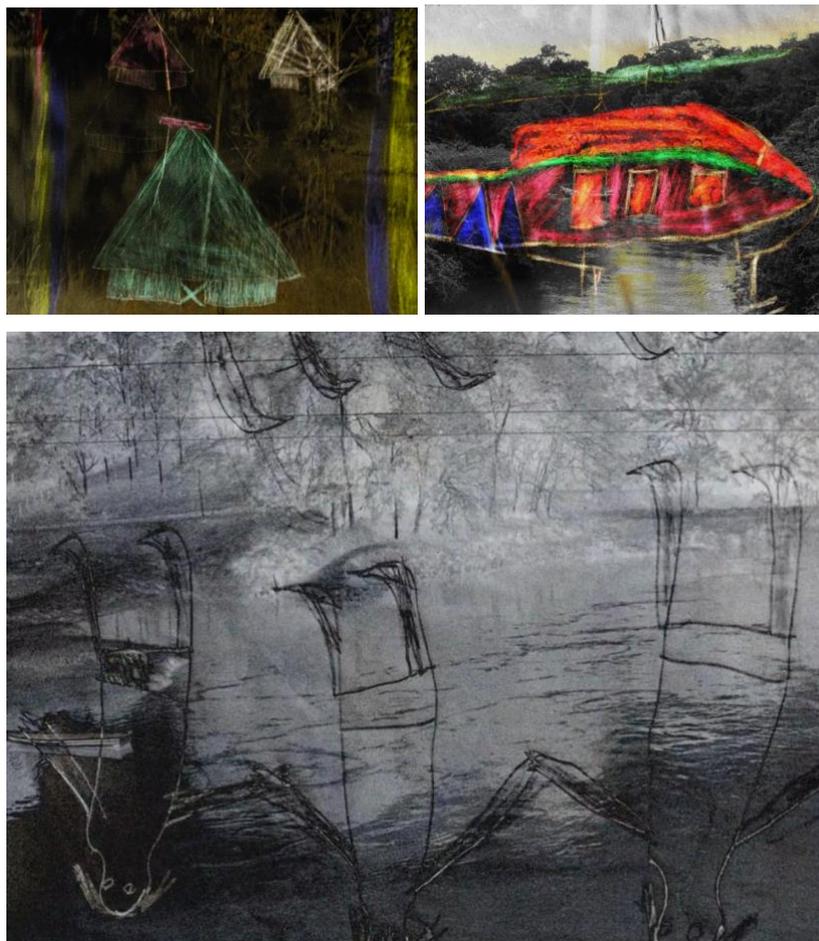


Fig. 76 a 78: Fotogramas de *Apiyemiyeki?*, desenhos de uma mudí (casa ou aldeia), um helicóptero e indígenas sobrepostos à diferentes planos do rio Urubuí.

As imagens filmadas da BR-174 que já haviam aparecido no início do filme, retornam em um momento posterior associadas aos desenhos dos Waimiri-Atroari. A figura de uma árvore desenhada, com indígenas ao redor e também apoiados em seu tronco e galhos, surge, a partir de um lento movimento descendente, aplicado na montagem, de maneira sobreposta ao plano da rodovia (figuras 79 a 81). A composição do quadro filmado e o posicionamento do desenho apresenta a figura da árvore exatamente sobre o trajeto de asfalto. A imagem de fundo é substituída por um plano mais fechado que mostra os carros trafegando pela estrada (figura 82). Na camada sonora, ouvimos o canto indígena associado aos sons ambientes e a trilha musical, até ser abafado pelos ruídos dos automóveis.

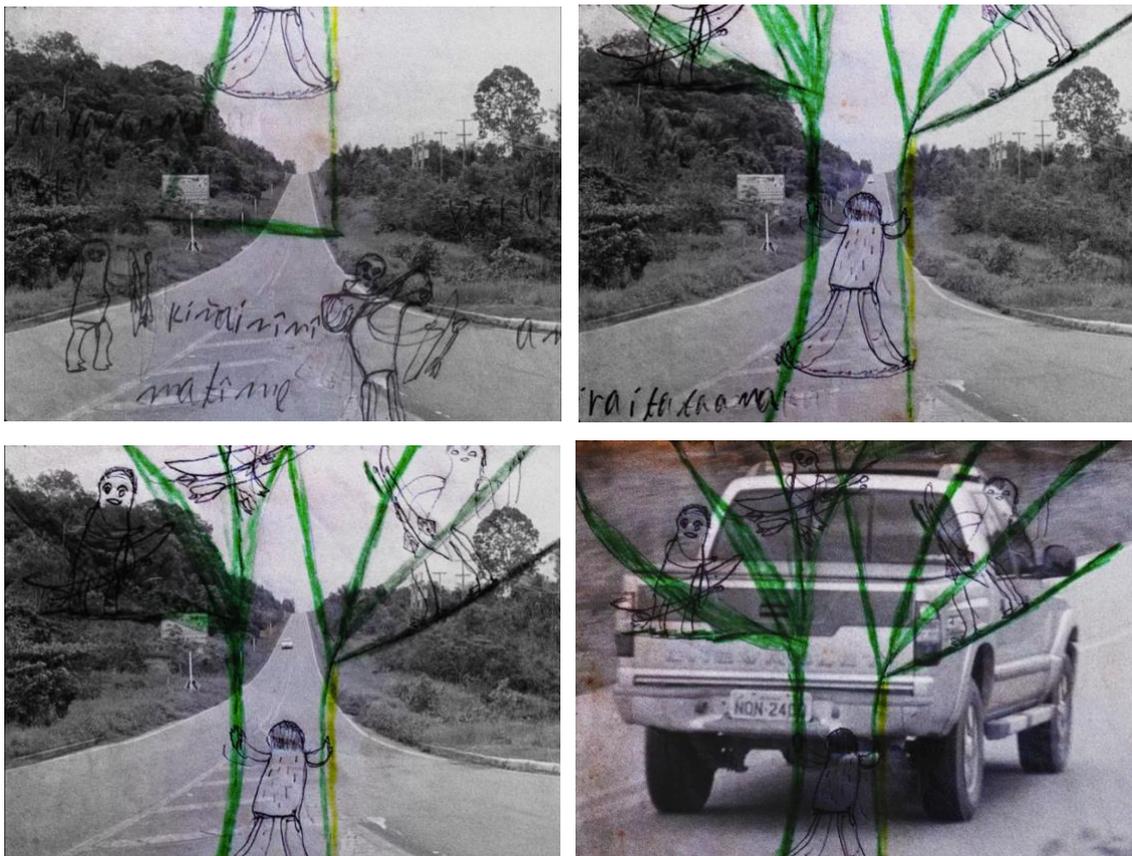


Fig. 79 a 82: Fotogramas de *Apiyemiyeki?*, desenho de uma árvore com indígenas sobreposto à imagens da BR-174.

Em um momento mais próximo do desfecho do filme, desenhos de diversos tipos de peixes, com seus nomes identificados na língua nativa *kiñayara* aparecem de maneira sobreposta a um plano fechado que mostra somente as águas do rio Urubuí (figuras 83 e 84). Neste mesmo plano surge um desenho com figuras de vários indígenas (figura 85) e na sequência outro que retrata a atividade de pesca com arco e flecha. Este último marca a transição para a sequência final do filme que volta a mostrar as imagens filmadas na Praça dos Três Poderes em Brasília, como vimos. Na camada sonora desse trecho ouvimos o canto da *Maryba Kiña* em tom bastante elevado.

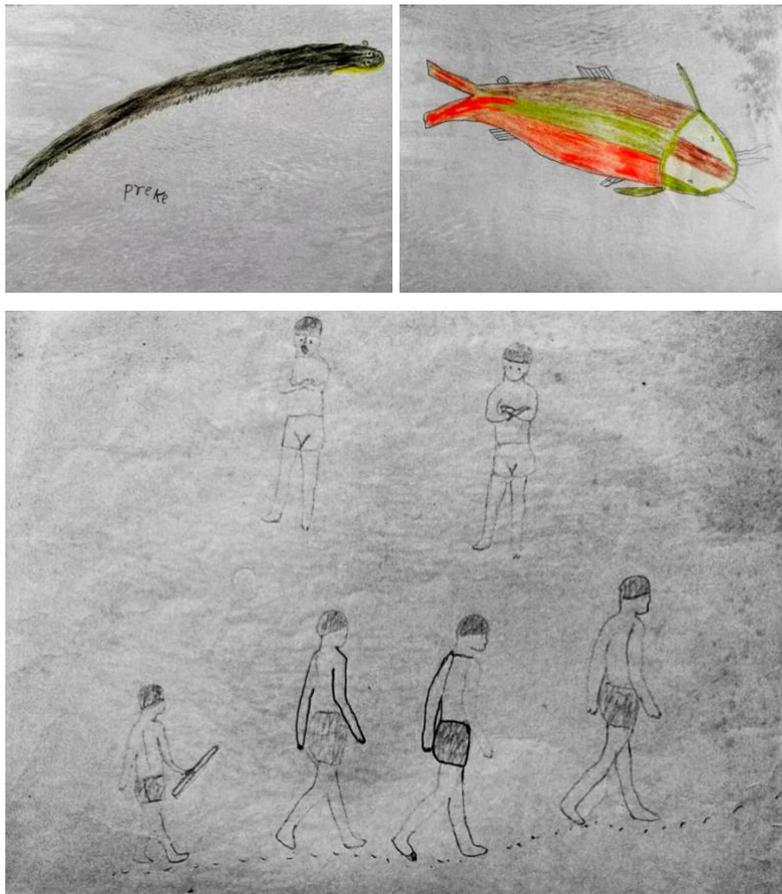


Fig. 83 a 85: Fotogramas de *Apiyemiyekî?*, desenhos de peixes e indígenas sobrepostos à imagens do rio Urubuí.

A técnica de sobreposição dos desenhos dos Waimiri-Atroari em associação com as fotografias antigas da aldeia Yawará e os planos, filmados por Ana Vaz, da paisagem atual da BR-174 e do rio Urubuí, em Presidente Figueiredo, se apresenta como uma estratégia da montagem para fazer com que as figuras desenhadas possam intervir na paisagem do território indígena. O alto contraste e o aumento da saturação aplicados aos desenhos permite ver os contornos das figuras bem delimitados, e com o fundo em total transparência, os planos filmados ficam totalmente nítidos. Assim, orientado pelos desenhos o espectador e a espectadora vão percebendo a intromissão progressiva da sociedade não-indígena em seu território. O testemunho oral do Egydio informa o contexto histórico, e é por meio da matéria visual construída a partir da lembrança dos Waimiri-Atroari que tomamos conhecimento da forma trágica que se estabeleceu o encontro com os não-indígenas no período da ditadura militar a partir da perspectiva dos indígenas. A figura desenhada de um helicóptero é associada ao desaparecimento de aldeias inteiras depois que aviões e helicópteros do exército sobrevoaram ou pousaram

na terra indígena. As imagens da BR-174 que poderiam, por si só, esconder um conflito por ela presenciado, quando confrontadas com os desenhos dos Waimiri-Atroari e com o relato de Egydio, acabam revelando que foi a construção dessa estrada que provocou as ações do Exército e da FUNAI visando abrir a região para a exploração dos recursos naturais. Os não-indígenas precisavam da estrada, dos minérios enterrados e da hidrelétrica, enquanto que os nascidos naquele território precisavam dele para viver do jeito que sabem, dos peixes do rio, da água limpa, das árvores que geram comida e remédios, dos bichos, dos parentes, do chão que fornece o alimento. Assim, os desenhos dos Waimiri-Atroari “são incorporados ao território, num movimento que devolve atualidade à história do massacre” (Romero, 2020, p. 170).

Segundo Vitor Zan, a noção de território está atrelada às linhas de força que atravessam os espaços ocupados por grupos humanos. “Sem ser ocupado, transformado, possuído, representado ou controlado por indivíduos, um espaço será dificilmente considerado um território” (2022, p. 12). A noção do espaço ligada a representação de um espaço vazio é questionada em meio às investigações nos filmes de Ana Vaz. Em *Apiyemiyekî?* a composição do espaço fílmico, baseada na articulação do material de arquivo produzido pelos indígenas com as paisagens filmadas pela realizadora, confere ao território uma formulação simbólica como forma de ocupá-lo. Como diz a realizadora:

“O território é produzido por relações históricas, biológicas, sociais, espectrais, espirituais, e elas estão vivas; a paisagem nunca é inerte. O que vou tentar fazer nos meus filmes é esse jogo entre o que está atrás e o que está na frente, entre figura e fundo” (Vaz apud Bergamaschi, 2021, p. 147-148).

A intervenção proposta pela montagem de *Apiyemiyekî?*, confere novas camadas de sentido para as paisagens filmadas ao recriá-las cinematograficamente. A maneira como os desenhos aparecem no filme revela que determinada porção de espaço filmado contém uma infinidade de outras histórias e espacialidades que poderiam passar despercebidas. Na medida em que os discursos históricos forjam o imaginário do território ao determinar o que deve ser lembrado e esquecido, a montagem do filme, ao fazer existir virtualmente aquilo que não pode ser concretamente visível nem audível nas filmagens da realizadora, revela os conflitos que foram invisibilizados.

“A montagem expõe o arquivo em sua materialidade visual e sonora, associa coisas distintas umas das outras (uma imagem e um som),

justapõe tempos distantes um do outro (o passado, o presente). Diante dos documentos, ela desenvolve toda uma poética das ruínas, do fragmento, da falta, do silêncio e prolonga, nesse sentido, o pensamento foucaultiano do descontínuo. Mas ela não renuncia, por causa disso, a contar histórias. A montagem inventa memórias, ou seja, narrativas, no sentido de Ricœur, a partir do que restou do passado” (Leandro, 2015, p.4)

Em *Apiyemiyekî?* passado e presente compartilham um mesmo espaço, criado pela montagem, e, assim, ela interfere na transmissão da história contada pelos indígenas por meio de seus desenhos.

Articulados na montagem, compondo uma só faixa sensorial, os materiais sonoros são centrais na construção da narrativa do filme. Os sons ambientes, captados no processo de filmagem, foram adicionados posteriormente à camada sonora compondo um diálogo constante com a trilha musical, o canto indígena e as vozes. A dissociação entre o que se vê e o que se ouve marca o trabalho feito no desenho de som do filme. Não só a fala do Egydio recebe esse tratamento, como também os outros elementos sonoros: os ruídos dos motores de carros e caminhões, as águas do rio, o vento, o canto de pássaros e de cigarras. E, dessa maneira, cada elemento sonoro ganha uma centralidade, na medida em que conduzem a uma narrativa própria, demandando uma participação ativa do espectador e espectadora nesse exercício de elaboração dessa história também a partir do som. Assim, o desenho de som incorpora os sons ambientes, a trilha musical e o canto de povos indígenas como vetor para engendrar espaços e criar uma topologia sensorial junto a força simbólica das imagens.

A partir da análise da associação dos desenhos dos Waimiri-Atroari às fotografias da aldeia Yawará e às filmagens da BR-174 e do rio Urubuí, localizado em Presidente Figueiredo (AM), percebemos como a técnica de sobreposição empregada na montagem do filme, ao reposicionar as figuras desenhadas nos lugares da história, reconfigura as paisagens filmadas pela realizadora como território indígena Waimiri-Atroari invadido no período da ditadura militar. Ao entrelaçar os desenhos dos indígenas com as imagens das paisagens atuais e o relato oral de Egydio, a montagem torna possível que o testemunho contido nos materiais residuais produzidos pelos sobreviventes do massacre ressoe no presente.

3.3 A animação do arquivo

No início da sequência de *Apiyemiyekî?* que mostra imagens da Casa da Cultura do Urubuí (CACUÍ), vemos, por meio de um plano detalhe, filmado em película 16mm colorida, as folhas de papel sulfite com desenhos e pequenas frases escritas pelos Waimiri-Atroari apoiadas em uma mesa de madeira. Em um plano fechado da folha de papel, lemos as seguintes frases escritas na língua nativa *kiñayara* e em português: amama damemohpa sarampo damemra e minha mãe morreu de sarampo (figura 86). No mesmo plano, vemos, de maneira gradual, o contorno das letras sendo replicados em uma nova camada da imagem a partir da sobreposição aplicada pela montagem (figura 87). Enquanto a imagem de fundo é a filmagem em 16mm no espaço do arquivo, a camada superior, que aparece sobreposta, é uma fotografia digital feita de maneira aproximada. Esse procedimento de montagem aplicado ao texto escrito, é replicado em uma série de desenhos, diversos em suas formas e cores, que aparecem em seguida. Ao fim da sequência, começamos vendo a figura desenhada de um indígena com flechas atravessadas no corpo sobreposta a imagem de fundo da folha de papel com a mesma figura (figura 88). Até que a imagem da figura sobreposta desaparece em *fade out* e passamos a ver somente o plano do desenho na folha de papel apoiada em uma mesa iluminada pela luz do sol (figura 89). Em um momento mais adiantado do filme, no qual Egydio aparece vendo as versões digitalizadas dos desenhos, esse mesmo efeito que duplica as figuras desenhadas a partir da sobreposição das fotografias sobre as imagens filmadas em 16mm, é aplicado em um desenho de um indígena com arco e flecha e uma *mudî* (casa ou aldeia) que aparece, dessa vez, na tela do computador (figuras 90 e 91). Nesses trechos, sutis movimentos aplicados na montagem fazem com que as figuras se movam, provocando um contraste com a qualidade imobilidade superfície na qual foram desenhadas, temos, assim, a impressão de que os desenhos estão se descolando das folhas de papel.

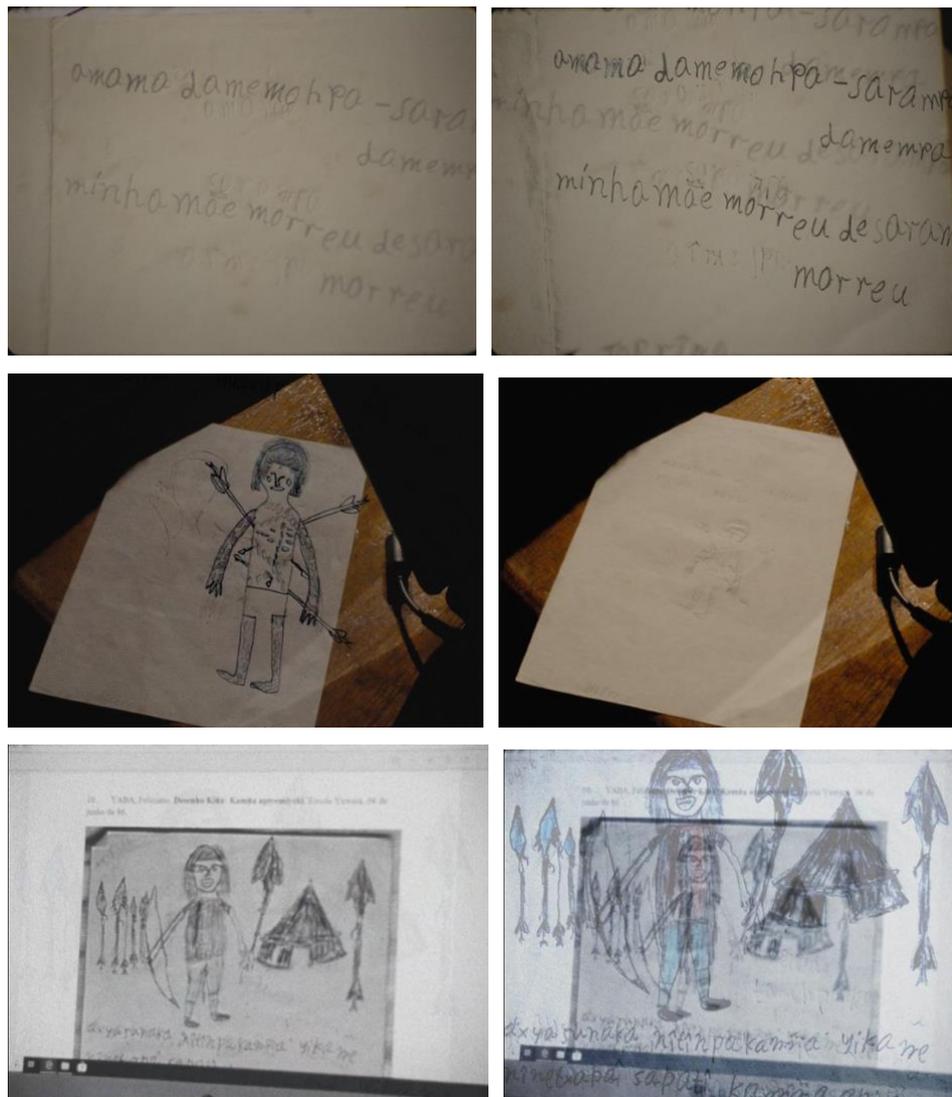


Fig. 86 a 91: Fotogramas de *Apiyemiyeki?*, escritos e desenhos sobrepostos aos planos filmados na CACUÍ.

A técnica da montagem dos desenhos analisada nessas sequências filmadas na CACUÍ, simula um efeito de separação que desprende a figura desenhada de sua superfície. A partir desse procedimento de sobreposição, o filme sugere que a matéria inerte depositada no arquivo, deixa a superfície do papel e, a medida em que passa a interagir com os planos filmados de Brasília, da BR-174, da floresta Amazônica e do rio Urubuí, ganha uma nova materialidade no cinema.

A “mistura de imagens” no cinema, segundo Jacques Aumont, é a forma na qual um plano do filme nos dá ao mesmo tempo duas imagens, muitas imagens, inteiras ou entremeadas: “No cinema a mistura de imagens é um procedimento narrativo obtido a partir da superposição de dois ou mais planos filmados” (Aumont, 2003, p. 30). O efeito é o de duas imagens componentes que ocupariam, cada uma, uma camada, e são vistas

por transparência. No entanto, não podemos compreender a mistura de duas imagens simplesmente pela soma de seus elementos, “as imagens misturadas nem se adicionam nem se subtraem, mas interagem, formam uma nova entidade complexa” (Aumont, 2003, p. 32). A presença de dois elementos distintos, apresentam, segundo o autor, uma técnica intervalar típica.

“Para seu teórico mais consequente, Dziga Viértov (...) o intervalo não é nem uma lacuna, nem uma elipse, nem verdadeiramente uma distancia, apesar da origem pretensamente musical do termo; ele é – não vejo outra forma de dizê-lo – uma força diferencial, uma força de diferença. Dois planos ligados por um intervalo fazem jogar sua diferença. Trata-se do distanciamento entre eles para o destinatário do filme; e pode-se considerar que é nesse distanciamento que alguma coisa aparece (o quê? Um sentido, forçosamente)” (Aumont, 2003, p. 28).

Em *Apiyemiyekî?* a mistura dos desenhos a um cenário contemporâneo, ambiente desses mesmos desenhos, propõe uma ligação espacial entre os materiais de arquivo e as imagens concebidas por Ana Vaz. Na medida em que a mistura de imagens “designa a existência de um tempo que é de outra natureza, que a do tempo vivido” (Aumont, 2003, p. 53), é nesse jogo de temporalidades, entre passado e presente, que os rastros produzidos pelos Waimiri-Atroari evocam a história do genocídio desse povo. Ao confrontar “o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (Didi-Huberman, 2013, p.117), o exercício de montagem no filme dispõe os desenhos livremente no espaço da representação, se distanciando de um procedimento narrativo explicativo que trata as imagens segundo uma relação linear e causal.

Na obra benjaminiana o método de escrita que produz conhecimento sobre determinada época com base na potência enunciativa das imagens é ponto de inflexão para a análise historiográfica. O olhar para o passado permite vislumbrar recordações, a partir de faíscas que juntas formam uma constelação, como estrelas no céu que formam figuras quando são associadas umas às outras. Essas figuras são, para o filósofo, as imagens, retratos do que passou, e resultado de uma relação entre o tempo presente e o passado. A história tornada visível são as “imagens dialéticas” (2009) que aparecem como resultado desse choque de temporalidades, em uma montagem que associa o passado ao presente. Um momento crítico que emerge das problematizações de um novo olhar para a história como portadora não só de uma história universal, mas diversas outras incontáveis. Por meio da aposta na desorganização como forma de revelar as contradições

não resolvidas, as discontinuidades, a dialética da montagem busca desmontar a ordem espacial e temporal das coisas pela via do choque, do tensionamento;

“Dialetriz é fazer aparecer, em cada fragmento da história, essa imagem que passa como um raio, que surge e que desaparece no instante mesmo que se oferece ao conhecimento, mas que em sua fragilidade mesma engaja a memória e o desejo dos povos, ou seja, a configuração de um futuro emancipado” (Didi-Huberman, 2016, p.405).

Em *Apiyemiyekî?*, o procedimento de montagem apresenta um somatório de imagens de diferentes temporalidades, embaralhando passado e presente de uma região onde ocorreu um genocídio. Os desenhos dos Waimiri-Atroari revelam a história e a memória daqueles que vivenciaram e sobreviveram às atrocidades praticadas no período da ditadura militar no território indígena. No filme, a articulação desses materiais com o depoimento oral do Egydio e as imagens produzidas por Ana Vaz reverberam em outros contextos e temporalidades à medida que passam refletir questões coletivas. Como resultado de um trabalho intencional de sobreposição de espacialidades e temporalidades no curso do próprio filme os desenhos dos Waimiri-Atroari se tornam fragmentos de uma história pública.

“Esse ritmo de como essas imagens aparecem é o que o filme, também, vai tentar honrar na montagem. Eu não posso mostrar o desenho de uma vez, com a mesma violência policial que constitui o genocídio criminoso, a tragédia que foi cometida ali. Então a sobreposição é uma maneira de honrar o ritmo de aparição, de dizer que eles apareceram a partir de condições específicas. E eles também desaparecem, porque o Egydio nunca teve nenhum desejo de transformá-lo num grande arquivo, num grande gesto a ser doado. Ele é um arquivo em clave menor, ele faz parte de uma Casa de Cultura, as pessoas podem ir até ali, e é isso que é diferente. Eu nunca poderia ter feito as decisões que eu fiz de montagem se não tivesse feito experiência daquele ambiente, daquelas pessoas. O filme é feito com elas, ao lado delas, é feito em resposta àquilo que elas me dão. Então a sobreposição se torna uma resposta formal àquilo que eu achava que era uma forma de negociação entre visibilidade e invisibilidade” (Vaz, 2023, p. 132 - anexo).

Na estrutura de *Apiyemiyekî?*, os desenhos dos Waimiri-Atroari aparecem pela primeira vez ao fim da sequência de abertura do filme, composta por planos feitos na praça dos Três Poderes em Brasília, marcando, assim, a transição para a sequência seguinte, com imagens do percurso pela BR-174. Os desenhos são novamente revelados

logo início da sequência filmada no espaço do arquivo, na CACUÍ. A partir daí, os desenhos vão sendo apresentados, ao longo de todo filme de maneira articulada às imagens da BR-174 e do rio Urubuí. Na sequência final, que volta a mostrar as mesmas imagens do início do filme, em Brasília, os desenhos aparecem novamente marcando a passagem para o último plano do filme feito no Memorial dos Povos Indígenas. Assim, na medida em que os desenhos são apresentados nas transições das sequências do filme eles se revelam como condutores da estrutura do filme. *Apiyemiyekî?* insere esses materiais em seu contexto de origem, e apresenta a matéria residual produzida pelos indígenas como elementos centrais da narrativa que constrói. A partir interação entre os elementos das imagens misturadas associados à faixa sonora, com base na complexa relação de sentido que as figuras desenhadas estabelecem seus fundos, a montagem do filme anima as figuras inertes dos desenhos. Assim a matéria residual produzida pelos Waimiri-Atroari se descolou da folha de papel e ganharam uma nova vida no cinema. Com diz Ana Vaz:

"Tive muita hesitação em trabalhar com os desenhos como um arquivo morto, inerte, classificado, com nomes e categorias. O que eu queria que sobressaísse destes desenhos é a corporalidade e a materialidade deles, é a maneira como eles carregam o traço da presença destes corpos que estavam ali desenhando, sem querer desenhar essas atrocidades que aconteceram com eles". (Vaz, 2020b, sem numeração)

Por elaborarem a história de violência a partir da perspectiva indígena, os desenhos se apresentam como um material residual importante para a investigação de fatos acobertados pelos militares. Essa matéria documental constitui uma memória visual construída por um gesto do corpo através da expressão da subjetividade daqueles que traçaram os desenhos. É, então, com a animação desse arquivo de desenhos, tratamento estético do filme que coloca em evidência a poética de uma matéria residual e testemunhal, que a montagem de *Apiyemiyekî?* reelabora a narrativa visual traçada pelos indígenas e abre uma história acobertada pela ditadura militar.

Ao tratarmos da estética da montagem neste último capítulo, demonstramos como a sobreposição dos desenhos dos Waimiri-Atroari às imagens filmadas em Brasília por Ana Vaz associa a matéria residual produzida pelos indígenas aos monumentos da capital federal a fim de confrontar uma história de violência que se perpetua no presente.

Também vimos como a associação dos desenhos às filmagens da BR-174 e do rio Urubuí reconfigura as paisagens filmadas pela realizadora como território indígena Waimiri-Atroari invadido no passado. E, por fim, mostramos como o tratamento estético da montagem, a partir de uma complexa dinâmica de trocas entre os materiais de arquivo e os demais elementos visuais e sonoros do filme, anima a matéria inerte das figuras desenhadas e elabora a *kiñayka*, a história visual contada pelos indígenas.

Enquanto matéria subjetiva e fragmentária, foi preciso um trabalho de associação dos desenhos dos Waimiri-Atroari com outros documentos e informações para que as imagens desenhadas pelos indígenas fossem relacionadas a fatos conhecidos para que assim pudessem evidenciar as violências praticadas contra seu povo e território no passado. A preservação desses materiais se tornou, portanto, fundamental tanto para a construção da história e da memória do povo Waimiri-Atroari, quanto para a revelação dos crimes acobertados pelo Estado no período da ditadura. A escolha de Ana Vaz pelo reemprego dos desenhos como objeto central para a revisitação desses acontecimentos em seu filme, e sobretudo o tratamento que deu a essa matéria documental, ao associá-la às filmagens atuais e ao relato de Egydio, apresenta os materiais produzidos pelos indígenas como testemunhos visuais do genocídio dos Waimiri-Atroari. Com o reemprego desse material residual, *Apiyemiyekî?* dá acesso a narrativa visual traçada pelos indígenas por meio de seus desenhos, abrindo, assim, uma história acobertada pela ditadura militar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do interesse em investigar o reemprego de materiais de arquivo no documentário contemporâneo, essa pesquisa se aprofundou no estudo do filme *Apiyemiyekî?* (Ana Vaz, 2019). Construído a partir do encontro com um acervo de desenhos feitos por indígenas Waimiri-Atroari, este documentário revisita o genocídio desse povo cometido pelo Estado brasileiro no período da ditadura militar brasileira (1964-1985). As principais questões que motivaram esse estudo foram: como os desenhos produzidos pelos indígenas foram incorporados à estrutura do filme e de que maneira o testemunho foi elaborado com base nesses vestígios históricos, em um relato oral e nas imagens filmadas pela realizadora.

A abordagem metodológica dessa pesquisa se apoiou tanto na revisitação do contexto histórico de produção do material de arquivo reempregado, quanto na análise estética do documentário. Assim, investigamos a dimensão ao mesmo tempo histórica e estética dos materiais de arquivo, o processo de realização e a montagem cinematográfica. Nos debruçamos sobre a experiência prévia com o material de arquivo, enfatizando a importância dos desenhos dos Waimiri-Atroari no contexto da investigação dos crimes cometidos na ditadura, assim como o processo de pesquisa e filmagem e, por fim, a forma da montagem na obra estudada. Ao longo da investigação, tratamos a filmagem e a montagem como procedimentos de manipulação tanto da imagem quanto do som.

Foi possível confirmar a nossa hipótese inicial, segundo a qual, a partir de um tratamento estético que valoriza os rastros da matéria poética e testemunhal, a montagem de *Apiyemiyekî?* inscreve os desenhos dos Waimiri-Atroari sobre as paisagens do território indígena invadido, animando, assim, as figuras inertes das folhas de papel. Dessa maneira, o filme dá acesso a uma narrativa visual traçada pelos indígenas e abre uma história acobertada pela ditadura militar.

No primeiro capítulo revisitamos o contexto da intromissão do Estado brasileiro na terra indígena Waimiri-Atroari e procuramos demonstrar como a produção dos desenhos pelos indígenas esteve relacionada com um trabalho prévio que buscou revelar fatos interditados pelos militares e empresários que atuaram no território indígena. A produção dos desenhos se deu no âmbito da prática política e pedagógica do casal de militantes e indigenistas Egydio e Doroti Schwade. Esse material visual se apresentou como construção de testemunho na medida em que, por meio dos desenhos, foi aparecendo a *kiñayka*, que significa “história da nossa gente” na língua nativa, uma

história visual contada pelos indígenas que retratou seu modo de vida e também as violências praticadas contra seu povo no passado. Revisitamos o processo de pesquisa de Ana Vaz em arquivos como uma etapa prévia as etapas de filmagem e montagem de *Apiyemiyekî?*

No segundo capítulo tratamos do processo de filmagem de *Apiyemiyekî?*. Demonstramos como as imagens da paisagem moderna de Brasília, da BR-174, estrada construída no território indígena e do município de Presidente Figueiredo, localizado na Amazônia, são historicizadas pelo gesto de filmagem de Ana Vaz. O encontro da realizadora com Egydio acontece na filmagem do espaço do arquivo, onde os desenhos se encontram depositados. O registro do trajeto em direção ao acervo que guarda os desenhos dos Waimiri-Atroari constitui, no filme, uma experiência que além de mostrar o lugar onde ocorreu o genocídio, apresenta um retrato do espaço e da pessoa envolvida na experiência de produção e preservação do material de arquivo. Assim, pudemos perceber como, tanto as imagens feitas por Vaz, como o relato oral de Egydio deram acesso à história que é contada nos desenhos dos indígenas.

Por fim, no último capítulo abordamos a montagem de *Apiyemiyekî?*, com atenção ao estudo da técnica de sobreposição dos desenhos dos Waimiri-Atroari, em articulação com os demais materiais imagéticos e sonoros do filme. Mostramos como as diferentes camadas dos desenhos, fotografias de arquivo, imagens dos lugares do massacre, filmadas hoje, assim como as vozes, trilha musical, canto indígena e sons ambientes, se articulam entre si, numa aproximação de tempos e espaços. O tratamento estético que o filme confere aos desenhos inscreve os desenhos sobre as paisagens do território indígena invadido, animando, assim, as figuras inertes das folhas de papel. A partir valorização da poética da matéria residual e testemunhal, a montagem de *Apiyemiyekî?* elabora a *kiñayka*, a narrativa visual traçada pelos indígenas nos seus desenhos. Ao trazer à tona a história latente dos desenhos, o filme abre uma história acobertada pela ditadura militar.

O acúmulo de materiais visuais, sonoros e textuais em fluxos cada vez mais complexos e dispersos, assim como a disseminação do acesso às fontes e aos meios de manipulação dos acervos, apresentam um potencial incessante para a retomada de materiais de arquivo pelo documentário contemporâneo. Nesse sentido, os desdobramentos futuros dessa pesquisa apontam para o estudo de novos objetos empíricos cujos procedimentos formais valorizem os aspectos materiais e os contextos de produção dos materiais pré-existentis.

Filmografia

- A queda da dinastia Romanov* (Esfir Chub, 1927)
- Um homem com a câmera* (Dziga Viértov, 1929)
- A destruição do índio: caminho para extinção* (Adrian Cowell, 1961)
- Roda & outras estórias* (Sérgio Muniz, 1965)
- Now* (Santiago Alvarez, 1965)
- Lavra Dor* (Ana Carolina Soares Teixeira, Paulo Rufino e 1968)
- Contestação* (João Silvério Trevisan, 1969)
- Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (Sérgio Muniz, 1973)
- Getúlio Vargas* (Ana Carolina Soares Teixeira, 1974)
- História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974)
- A Nova Mulher* (Helena Solberg, 1974)
- Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1977-1983)
- Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980)
- Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984)
- Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)
- Sud* (Chantal Akerman, 1999)
- Kinja Iakaha: um dia na aldeia* (Kabaha Waimiri, Sawá Waimiri, Iawysy Waimiri, Sanapyty Atroari, Wamé Atroari, Araduwá Waimiri, 2003)
- Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006)
- Sacris Pulso* (Ana Vaz, 2007)
- Pirínop: meu primeiro contato* (Mari Corrêa, Karané Ikpeng, 2007)
- De volta à terra boa* (Mari Corrêa e Vincent Carelli, 2008)
- Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009)
- Tsõ'rehipãri: sangradouro* (28min, Tiago Campos Torres, Divino Tserewahú, Amandine Goisbault, 2009)
- A Idade da Pedra* (Ana Vaz, 2013)
- Encontros na América Indígena* (Andrea Tonacci, 2015)
- Há Terra* (Ana Vaz, 2016)
- GRIN - Guarda Rural Indígena* (Roney Freitas e Isael Maxakali, 2016)
- Martírio* (Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli e Tatiana Almeida, 2016)
- Olhe bem as montanhas* (Ana Vaz, 2018)
- Arara: um filme sobre um filme sobrevivente* (Lipe Canêdo, 2018)

Apiyemiyekî? (Ana Vaz, 2019)

A Flecha e a Farda (Miguel Ramos, 2020)

Adeus, Capitão (Vincent Carelli, 2022)

É noite na América (Ana Vaz, 2022)

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O arquivo e o testemunho. In: **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALVARENGA, Clarisse. Cinema e Arquivo na América Indígena: Andrea Tonacci, encontros e reencontros. Dossiê “Cinemas Amazônicos em tempos de luta”, C. Legenda, número 38/39, 2020.

AUMONT, Jacques. Claro e confuso: a mistura de imagens no cinema. Tradução de Alexandre Figueirôa. Galáxia, número 6, 2003.

AZOULAY, Ariella. Archive In: **Political Concepts: a critical lexicon**, 2012

_____. **Historia Potencial y otros ensayos**. Traducción de Marcela Torres Martínez y Romy Malagamba Steffen. Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., Centeno 162-1, Granjas Esmeralda, Ciudad de México. 2014

BAINES, Stephen G. A Política Indigenista Governamental e os Waimiri-Atroari. Revista de Antropologia, v.36, USP, São Paulo, 1993.

_____. O xamanismo como história: censuras e memórias da pacificação Waimiri-Atroari. In: **Pacificando o Branco: cosmologias do contato no norte-amazônico**. Organizadores: Bruce Albert e Alcida Rita Ramos. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERGAMASCHI, Bárbara. Experimenting Post-Colonial Film Landscapes: A conversation with Ana Vaz. Journal of Science and Technology of the Arts, vol. 13, n. 3 Acessado em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/jsta/article/view/10876> , 2021.

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Revista Famecos, v. 20, n. 3, Porto Alegre, setembro/dezembro, 2013.

_____. Retomada: teses sobre o conceito de história. Catálogo Forumdochb, n. 20, 2016.

BRENEZ, Nicole e CHODOROV, Pip. Cartografia do found footage. Tradução de João Vitor Leal. Revista Laika, volume 3, número 5, Universidade de São Paulo, junho de 2014.

BRUNO, Giuliana. *Site-seeing: architecture and the moving image*. Wide Angle 19.4, Ohio University Scholl of Film, Acessado em: <https://eurofilmnyu.files.wordpress.com/2014/01/bruno-site-seeing.pdf> , 1997.

CARVALHO, José Porfírio Fontenele de. **Waimiri Atroari: a história que ainda não foi contada**. Brasília, 1982.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Cartografias do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo. MANA (UFRJ), v.19. Acessado em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/frNKV6FNK74zkXVCBtNbW9g/> , 2013.

CHUB, Esfir. **Minha vida é o cinema: em plano fechado**. Tradução de Priscilla Marques. São Paulo: Kinoruss Edições e Cultura, 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. Limpeza Espetacular das Imagens Passadas. Tradução: Icaro Ferraz Vidal Junior. Revista Eco Pós, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Contraponto, 2013.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. Quando as imagens tocam o real. Revista Pós: Belo Horizonte, V. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

_____. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Revista Vacarme, n. 37, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **Gramatologia**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1973

_____. **Poétique et politique du témoignage**. Paris: L'Herne, 2005.

_____. Os rastros do visível. In: Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

_____. **O monolinguismo do outro ou a prótese de origem**. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das letras, 2001.

_____. Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. Tradução: Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoa* a *O filho de Saul*. ARS 14, n. 28. São Paulo, 2016.

FONTINELE, Nara; MURARI, Lucas. Roda & outras estórias: o cinema de cordel de Sergio Muniz. In: FREIRE, Marcius, SCANSANI, Andréa (organizadores). **Por um cinema de cordel**. sem ano.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg. **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FRANÇA, Andréa; GUIMARÃES, Patrícia Cunegundes. Paisagem e arquivo em Paz Encina. In: ANAIS DO 32º ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, Campinas, 2023.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LEANDRO, Anita. Falkenau: a vida póstuma dos arquivos. Significação, número 34, 2010.

_____. Desvio de Imagens. E-compós, Brasília, v.15, n.1, jan/abr. 2012

_____. Montagem e História: uma arqueologia das imagens da repressão. In: BRANDÃO, Alessandra e LIRA, Ramayana (orgs.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas: Papyrus, 2015.

_____. Cartografias do Êxodo. Devires, v.7, n.1, Belo Horizonte, 2010.

LEANDRO, Anita. GUIMARÃES, César. FAGIOLI, Júlia (orgs.). **Documentário e cinema de arquivo: memória histórica no cinema brasileiro**. Devires, UFMG: Belo Horizonte, volume 12, número 2, 2015.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, 2011. [SE]

LISOVSKY, Maurício. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATAR, Eliana (org.). **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro, 2004.

MACHADO, Patrícia. Imagens que faltam, imagens que restam: *Cabra marcado para morrer*. Significação, v. 42, n. 44, 2015.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and Its Limits. In: Hamilton, Carolyn; Harris, Verne; Taylor, Jane; Pickover, Michele; Saleh, Razia; Reid, Graeme (orgs.). **Refiguring the Archive**. Cidade do Cabo: David Philip Publishers, 2002.

- MENEZES, Tainá. Experimentação estética e engajamento político no cinema documental de Santiago Alvarez. Dissertação de Mestrado, PPGCine, UFF, 2019.
- MESQUITA, Cláudia. Resistir à morte: a presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho. *Devires - Cinema e Humanidades*, v. 12, n. 2, 2015.
- PATO, Ana. Texto de apresentação do catálogo da exposição “Meta-Arquivo 1964 - 1985: espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura”. Acessado em: <https://drive.google.com/file/d/1XQDCRKx8TcOEUyNbpXZ8Dt4CrYzf5Jml/view> , 2019
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- PRYSTHON, Ângela. Paisagens em desaparecimento. *Revista E-compós*, Brasília, v 20, n 1, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. Tradução: Analu Cunha. *Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, número 21, dezembro, 2010.
- ROMERO, Roberto. Por quê?!. In: Catálogo 24º forum.doc.bh. Acessado em: https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_2020_digital , 2020.
- ROUCH, Jean. Camera and Man. Acessado em: <https://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>, 1973.
- _____. Cinco Imagens de Vertov (prefácio para o livro Dziga Vertov de George Sadoul). Acessado em: <http://www.contracampo.com.br/60/cincoimagensdevertov.htm> , 1971.
- SANTOS, Laymert Garcia. “Projeções da terra-floresta: o desenho-imagem yanomami”. In Anjos, Moacir dos (ed.). *Pertença – Cadernos SESC_Videobrasil 8*. São Paulo: SESC. Acessado em: <https://www.laymert.com.br/yanomami/> , 2014.
- SCHEFER, Raquel. Ar, fogo, terra e água: o cinema de Ana Vaz. Acessado em: <http://www.acuartaparede.com/ana-vaz/> , 2016.
- SCHWADE, Egydio. Ditadura militar massacrou indígenas. Acessado em: <https://urubui.blogspot.com/>, 2012.
- _____. Município de Presidente Figueiredo: o kwait brasileiro. Acessado em: <https://urubui.blogspot.com/>, 2018.
- _____. Efemérides - 1º a 2 de julho de 1983 - Primeira visita a aldeia dos Waimiri-Atroari. Acessado em: <https://urubui.blogspot.com/>, 2022.
- SCHWADE, Egydio e BRAGA REIS, Wilson C., 1.º Relatório da Comitê Estadual da Verdade: O Genocídio do Povo Waimiri-Atroari. Manaus: Comitê da Verdade, Memória e Justiça do Amazonas. Acessado em: http://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/a_pdf/r_cv_am_waimiri_atroari.pdf , 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A Virada Testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2022.

TAUSSIG, Michael. **Mimesis and alterity: a particular history of the senses**. Nova York, Routledge, 1992.

_____. **I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own**. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

TAVARES, Paulo. A capital colonial. Revista Zum. Acessado em: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-capital-colonial/>, 2020.

VAZ, Ana. Fogo de *Kamña*, Chamamento de *Kiña*. Acessado em: http://terrabatida.org/derivadas_one.php?id=2, 2022.

_____. Entrevista com Ana Vaz por Leonardo Câmara, Festival Internacional de Curtas-metragens de Belo Horizonte. Acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=6M51VubrnMw>, 2020a.

_____. Entrevista com Ana Vaz por Márcia Bechara, RFI. Acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=AjakABE1TAw>, 2020b.

_____. Entrevista com Ana Vaz por Dirk de Bruyn, revista *Senses of Cinema*. Acessado em: <http://www.sensesofcinema.com/2021/interviews/mobilities-between-place-sound-and-image-an-interview-with-ana-vaz/>, 2021.

VIÉRTOV, Dziga. **Cine-olho: manifestos, projetos e outros escritos**. Tradução, organização, apresentação e notas de Luis Felipe Labaki. São Paulo: Editora 34, 2022.

ZAN, Vitor. Espaço, lugar e território no cinema. *Galáxia*, v.47, São Paulo, 2022.

Materiais de Arquivo

Acervo digitalizado da Casa da Cultura do Urubuí – CACUÍ. Acessado em: https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=crv_indigena_acervosinstituicoes&id=1779006368372&pagfis=10284

ANEXO

Entrevista com Ana Vaz

por Ana Galizia

Rio de Janeiro - Brasília, 19 de maio de 2023

AG: Eu assisti *Apiyemiyekî?*, pela primeira vez, durante a pandemia, no contexto dos festivais online, então, infelizmente, não tive a chance de vê-lo numa sala de cinema, e tampouco fui à exposição no Sesc Belenzinho. É um filme que me mobiliza muito, tanto para pensar sobre a terrível relação que a ditadura estabeleceu com os povos indígenas quanto pelo tratamento que você deu aos desenhos dos Waimiri-Atroari e à fala do Egydio. Esse trabalho parte do seu filme para tratar algumas questões sobre montagem e história. A montagem cinematográfica, do filme em si, e também a pesquisa e a filmagem, pensando como a montagem, em um sentido ampliado, atravessa essas etapas. Me interessa, então, saber como foi a sua pesquisa diante de uma questão tão sensível em um contexto quase sem material de arquivo, e como foi o processo de filmagem.

AV: Tem vias de caminho bastante interessantes que me levaram à forma que você conhece [do filme] que eu posso partilhar. A montagem, assim como o enquadramento, tem a ver com escolher o que fica dentro e o que fica fora. Então é uma escolha essencialmente política, ela diz: olhe isso, isso vai ficar fora. Esse excesso, aquilo que fica fora, que vai debordar para além do filme, é sempre muito complexo. Para mim, sempre foi muito difícil dizer o que fica fora. Onde vai morar esse lixo? O que ele vai se tornar? Será que é só lixo? Ou será que é alguma outra coisa? E o *Apiyemiyekî?* acabou sendo uma parte parcial, ou seja, uma redundância mesmo, porque antes do filme se tornar o que ele é, existia um outro filme, que já estava meio... Não é que ele estava montado, mas ele era um esqueleto, digamos assim, e um esqueleto bastante complexo e que me faltavam partes, faltava acesso, faltava uma série de coisas.

O *Apiyemiyekî?* é, sem dúvida, um dos filmes mais desafiadores e complexos que eu já pude realizar. No momento que se lê o relatório, aquilo abre uma fenda, um rasgo dentro do que se achava que era a compreensão desse turbulento Estado-nação que nós habitamos, chamado, estranhamente, ainda de Brasil. E não há esparadrapo, não há maneira de esquecer o que aquela fenda infere no imaginário e na capacidade de dar conta, de fabular, de dar corpo à história.

A conversa com a Ana Pato, que é a curadora do “Meta-Arquivo”, e, hoje, diretora do Memorial da Resistência de São Paulo, onde ela está fazendo um trabalho excelente sobre a questão da memória. Ela pesquisa a questão da ficção dos arquivos e da memória há muito tempo, enquanto pesquisadora e curadora. Eu brinco com ela que a palavra curadora, para ela, se aplica de uma maneira muito profunda porque há algo de cura naquilo que ela faz, e o projeto do “Meta-Arquivo” foi particularmente forte nesse sentido, porque éramos um grupo de sete artistas, e trocamos muito durante um ano e meio, dois anos. Foi um baque para todo mundo, porque cada um dos arquivos que foram escavados, diríamos assim, desse processo de soterramento histórico que implica a construção de imaginário contemporâneo do Brasil, é mais uma fenda, mais um rasgo, mais um choque, porque a ideia da Ana, de uma maneira relativamente simples, mas extremamente complexa, era mudar o eixo geográfico territorial mnemônico do que a gente entende como ditadura civil militar no Brasil. Nesse sentido, era preciso que a gente mudasse o foco dos territórios, a gente não podia mais pensar apenas na triangulação do centro econômico do país, que é Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Tínhamos que ampliar isso, então o Paulo Nazaré entrou fundo nos arquivos da repressão civil e militar aos movimentos negros na Bahia; o Ícaro Lira fez toda a escavação da crítica radical ao movimento feminista de militância contra a ditadura em Fortaleza, e por aí vai. E a Ana falou para mim que tinha um relatório que ela queria que eu lesse, ela achava que tinha a ver com a minha pesquisa.

Eu, há muitos anos, estou tentando entender esse eixo complexo de desligação e ligação que eu chamaria de uma encruzilhada, talvez, entre o Centro-Oeste e a Amazônia, que é algo que hoje em dia a gente começa a entender um pouco melhor. E a construção de Brasília inaugura isso, indiretamente, dentro do princípio do Juscelino Kubitschek de integrar o país, de conectar o país por dentro, por meio de um processo de interiorização. O que as grandes rodovias vão fazer naquele momento, com a inauguração de Brasília, é justamente um avanço da fronteira, que era uma fronteira do litoral do país com a Amazônia, que sempre foi o fetiche, a tara, a obsessão e a loucura da soberania militar sobre o Brasil. É preciso domar o que eles chamavam de “inferno verde” nos anos 1970, todo esse delírio em relação à colonização durante o século XX, que persegue, e que nós constatamos hoje em dia, com ainda mais ferocidade do que antes, no último desgoverno foi muito claro isso.

Então quando Ana Pato trouxe aquele relatório, ela já sabia que eu vinha trabalhando esse processo, que eu chamaria de uma arqueologia lenta das camadas

históricas, espectrais, materiais do Centro-Oeste, onde eu nasci, e a maneira com que esse lugar se conecta, claro, com vários outros lugares. Então, nos meus filmes anteriores, como o “Há terra”, o qual vai meio que escavar uma história de deslocamento, de desapropriação dos povos originários do Centro-Oeste para a construção de Brasília. Através do “Olhe bem as montanhas” eu vou falar sobre isso em Minas Gerais, enfim, esse é um processo que eu venho fazendo muito lentamente e que estou ainda trabalhando em outro filme que se passaria na Amazônia, e que também tem a ver com solo, com subsolo, em todos os sentidos que isso implica. Isso tudo para te explicar por que a gente vai chegar no *Apiyemiyekî?* e entender a coisa das camadas. E tem uma outra questão: eu sou filha de um músico e pesquisador sertanista brasileiro que é o Guilherme Vaz, que viveu muito esse eixo do Centro-Oeste até o Amazonas, ele viveu entre Manaus e Rondônia e foi uma pessoa que viveu com diversas comunidades indígenas e vivia nesse impasse, que é a espinha dorsal desse lugar de conflito e guerra que nós habitamos.

E, portanto, quando ela [Ana Pato] traz o relatório, a minha primeira resposta foi: “eu não sei se eu dou conta de fazer isso”. Porque lidar com essa história da ditadura militar a partir desse relatório é algo que me pede um trabalho de arquivo puro e duro, quase como se eu tivesse que dar conta de uma certa veracidade que me escapava, eu não me sentia pronta para aquilo. E a Ana só falou: “calma, eu te peço apenas que você comece, eu tenho essa pista desse relatório e depois uma segunda pista.” Essa segunda pista deu origem a um filme que não foi feito, e que, talvez, um dia seja. [A segunda pista] é um dos arquivos mais estarrecedores que eu já visitei aqui no Brasil. Ele fica aqui no Centro-Oeste, em Goiânia, é um arquivo que hoje em dia é da PUC Goiás, e tem o arquivo pessoal de um cineasta e fotógrafo, o Jesco Von Puttkamer, um dos primeiros fotógrafos indigenistas e sertanistas, com uma história bastante complexa, que fotografou os chamados “primeiros contatos” no Centro-Oeste até o Amazonas. E, também, o arquivo do Adrian Cowell, que tem uma obra bastante interessante, na verdade, era um inglês que veio e filmou a Amazônia durante mais de 20 anos, fazendo uma série de filmes apoiados pelo Channel 4 e pela BBC, em algum momento, chamado “Caminho para extinção”³². Esse arquivo, eu diria, é um dos arquivos mais relevantes em relação a um retrato simétrico, não dos indígenas, mas da sociedade moderna, da modernidade colonial. É isso

³² *Caminho para extinção* (Adrian Cowell, 1961) é o nome de uma trilogia que inclui os curtas-metragens *A Destruição do Índio*, *O coração da floresta* e *Carnaval da Violência*.

que é estarrecedor em relação a esse arquivo, porque ali está um material bruto de ambos, do Adrian e do Jesco, a grande maioria não foi digitalizada.

O acesso àquele arquivo é muito complicado, na época que eu comecei a pesquisa, em 2018, tinha acabado de ser eleito esse homem que eu prefiro não nomear, então era uma situação de muita tensão ali dentro. Quando eu entrei no arquivo eu entendi, claramente, que as pessoas não queriam que eu estivesse ali, e, aliás, não queriam que muita gente estivesse ali, mas de toda forma eu fui insistindo e fui ficando, e fui começando a ver as imagens brutas, e, também, áudios, tudo que podia ter relacionado aos Waimiri-Atroari. Eu pensei: “como é que a gente vai ter acesso a qualquer tipo de arquivo dessa época que não sejam os desenhos?”. Eu sabia que os desenhos, eventualmente, a gente poderia ir atrás, só que eu não achava o Egydio, não tinha pista para chegar até lá, então demorou meses. E enquanto não havia Egydio, eu continuei a tentar entender esse outro arquivo, que é um arquivo de uma grande relevância e muito amplo em relação a diversas etnias, e a relação, ou falta de, dessas etnias com os respectivos fotógrafos, pesquisadores e sertanistas. As imagens dos Villas-Boas, por exemplo, é uma coisa estarrecedora, de ver como os contatos eram estabelecidos, há importância no trabalho deles, mas a ambiguidade da maneira de se relacionar com o outro, enfim, eram muitas questões. E, assim, eu comecei a esboçar um filme, que seria feito apenas a partir de fotografias e alguns áudios que eu fui encontrando ali e também no Museu do Índio do Rio de Janeiro, que tem uma série de áudios muito importantes que eu quase utilizei.

Na minha pesquisa, eu queria tentar chegar naquele momento, entre 1967 e 1974, o que tinha acontecido, o que havia de material fílmico, áudio ou fotográfico. E é muito pouco, na verdade, o que há é estarrecedor. Tem umas imagens do Jesco Puttkamer que nunca me saíram da memória. Uma delas tem um soldado militar dando uma arma para um Waimiri-Atroari, em outra tem um indígena usando uma boina militar com um olhar melancólico, olhando à distância algo ao lado de um avião da FUNAI. Ou seja, existe alguma iconografia da atmosfera de tensão criminosa que a gente vai sentir ali. Por mais que a gente não tenha imagens do crime – o crime é irrepresentável, e eu parto daí para poder fazer o filme também, não vamos representar o crime –, mas como é que a gente pode desenhar um arquivo forense de pesquisa, que não seja sobre apenas o momento do crime, mas talvez tudo aquilo que está ao redor?

E aí eu fui perseguindo esse caminho através do arquivo, fui começando a montar esse filme que era um filme extremamente difícil por conta da maneira com a qual cada

imagem revelava a violência daquele que fazia a imagem. Era mais isso que me impressionava, por isso eu falo dessa antropologia simétrica ou invertida, a imagem nunca vai revelar apenas o que ela mostra, ela revela quem a produz. Essa reciprocidade é, para mim, um dos aspectos mais reveladores dessa pesquisa, e então a falta dessa reciprocidade, por vezes. E aí eu chego a um ponto onde, de repente, fui entendendo que a autorização de acesso a essas imagens seria impossível. Eu já estava muito avançada no processo de pesquisa, e aí eu vou falar de um aspecto um tanto pessoal, mas eu diria que não, também, porque tem a ver com uma reação corpórea de alergia em relação àquilo que eu estava estudando. No início dessa pesquisa, eu estava indo muito à Goiânia e, naquele momento, estava um clima muito tenso. Eu estava, então, lidando com essas imagens e eu começo a viver um processo alérgico, verdadeiramente alérgico, de repente fiquei inteira empolada, uma coisa de epiderme mesmo. Lidar com aquilo foi se tornando cada vez mais difícil, e eu fui entendendo que esse processo epidérmico, que estava acontecendo na minha pele, também tinha a ver um pouco com as imagens, como se as imagens elas próprias fossem capazes de criar processos alérgicos de repulsa.

E aí eu começo a imaginar que, na verdade, esse filme nunca poderia ser feito de uma só imagem, ele é feito de um processo de injeção, de ruptura, de ruptura, de rasgo, de fragmento, de alergia de uma camada com outra camada. Isso, então, já estava presente no meu assombro em relação ao material, até que, finalmente, estávamos muito próximo da exposição abrir, o filme tinha que ser feito e eu tinha ido especialmente a Goiânia para... Tem coisas um pouco pessoais aqui, depois você avalia se vai utilizar ou não, mas como pesquisadora e realizadora, pode ser que te interesse. Porque é importante a gente entender o quanto trabalhar com arquivo implica um fazer corpo com o arquivo, e a instituição que não é apenas uma questão de burocracias e documentos, é uma questão de fazer presença.

E nesse momento final é quando o filme desvia completamente, ou seja, eu não conseguia autorização, eu não conhecia contato para poder usar os desenhos, porque eu falei: “eu não uso esses desenhos sem pedir benção a alguém que fez parte desse processo, de forma alguma, eu não pego esses desenhos aqui desse relatório e reproduzo, não há maneira, por mais que eu sabia que era das coisas mais incríveis que tinham sido feitas em relação àquilo que tinha acontecido, como uma espécie de contra arquivo. E eu estava trabalhando com o arquivo oficial, de uma certa forma, o arquivo da modernidade colonial, e aquilo estava me fazendo um mal enorme. Até que, finalmente, eu chego em Goiânia, com a Ana Pato e com o produtor de São Paulo. Eu falei que não ia mais sozinha,

esse lugar estava se tornando um lugar perigoso, eu via que as pessoas estavam querendo censurar cada vez mais esse material, as pessoas estavam falando teorias negacionistas todos os dias que eu ia lá, o negócio estava ficando tenso.

E aí, finalmente, há uma espécie de sequestro dos arquivos, porque eles falaram: “a gente vai liberar as imagens, mas o preço é tal”. E era quatro vezes o preço que eles tinham dito antes, então havia o controle do material através do controle financeiro. E quando eu vi aquela situação se armar, eu olhei para a Ana e falei: “esquece, eu não vou usar essas imagens, eu não admito que a gente pegue uma verba do SESC para pagar essas pessoas que têm essa concepção de que o arquivo não é algo público, de que o arquivo é algo que pertence a eles, mesmo estando dentro de uma instituição de educação”. Enfim, eu falei: “chega, vou começar de novo e vamos ver o que vai acontecer”. E, sem brincadeira, naquele mesmo momento, eu ainda em Goiânia, recebi o áudio da Keyla [Serruya]: “oi Ana, tudo bem? Deixa eu te falar...”. Voltei para Brasília de ônibus e fui daqui pra Manaus direto ao encontro da Keyla, naquele momento entendendo que era importante deixar para trás esse arquivo institucional, deixar para trás a toxicidade daquelas imagens. O que não significa que elas não tenham que ser olhadas porque elas são tóxicas, mas era importante aquele desvio.

A Keila, uma artista que vive em Manaus, estava trabalhando com a gente para tentar localizar o Egydio, e ela me ligava dizendo que não o encontrava de jeito nenhum. A maneira que ela conseguiu localizá-lo é incrível: ela foi a Presidente Figueiredo sem o endereço, porque se você procura Casa da Cultura do Urubuí na internet não tem endereço fixo. E ela me disse que a única maneira que ela encontrou ele foi porque chegou na cidade e viu uma casinha com uma bandeira vermelha. Ela entrou batendo palma, porque pensou: “bandeira vermelha aqui, só pode ser ele”. Ela entrou e era ele, de fato. Ela, então, explicou o que estava acontecendo e me mandou o áudio, logo em seguida, me contando bastante emocionada.

E aí começa todo o processo e, depois de toda essa pesquisa, foi quase um ano, a filmagem acontece em dois dias, tudo aquilo que você vê acontece em dois dias, porque eu não estava pronta para aquela filmagem, eu tinha alguns negativos, mas, como estava fazendo um filme de arquivo, não ia filmar coisas. Eu tinha minha câmera e meu equipamento de som, era eu sozinha. Essa precariedade de meios, também, é o que vai ditar um filme que é montado quase em câmera. Eu não podia fazer as sobreposições, mas é um material que acho que de tudo que eu filmei eu usei. Tem coisas que se repetem de tão pouco material que eu tinha. O filme foi me ensinando que nunca é suficiente você

ver uma vez uma imagem, você pode vê-la cinco vezes ao longo do filme e ela vai significar cada vez uma coisa diferente. O ditado mais bonito, para mim, que a gente usa no mundo afora, você nunca entra num rio duas vezes. O *Apiyemiyekî?* é isso, você não vê o rio duas vezes, são vinte segundos do rio Urubuí que se repetem ao longo de um filme de meia hora, e aquilo é constante movimento.

Quando eu cheguei em Manaus e fui me encontrar com a Keila, bastante emocionada, falei: “que incrível que você encontrou o Egydio”. E ela respondeu: “é, muito especial, ele está esperando a gente amanhã. E eu preciso que você me diga o que você quer filmar”. Eu olhei para ela e falei assim: “Keila, para além dos desenhos e conhecê-lo, eu não tenho noção, não sei mesmo, porque só a experiência de ir até lá e voltar vai ser capaz de me guiar. Só tem uma coisa que eu quero filmar, é a BR-174, a testemunha silenciosa de tudo o que aconteceu, a nível mnemônico, a nível de território, a nível de matéria, de lugar. Eu vou considerar que ela é um personagem essencial dessa narrativa e temos que vê-la, temos que ouvi-la, temos que conversar com ela”. E aí ela riu, olhou para mim e falou assim: “Ana, a gente só chega em Presidente Figueiredo pegando a BR-174”. E eu, rindo também, porque, claramente, eu não conheço a região, falei: “então é aí que o filme começa, porque se a única maneira da gente escavar a história desse terrível episódio da nossa história recente é pegar a própria estrada responsável por esse crime, é aí que a gente começa”. É nesse espaço de contradição, de paradoxo e de dificuldade que a gente tem que começar, porque ninguém pensa que uma estrada é o sinal, ou a cavaleira de um apocalipse, mas ela é. E nós, que pegamos estradas em um país onde elas foram impostas como único meio de transporte, isso é parte da nossa vida, é aí que começa o problema, está em nós também, é a nossa maneira de viver a modernidade.

Então já no carro com ela eu começo, ponho o microfone no motor, na minha frente, e a câmera chacoalhando naquele fio retilíneo inacreditável no meio da floresta Amazônica, que você olha e fala: “não é possível, como é que eles abriram isso? Com aquelas árvores, com aquela vivacidade, com aqueles rios, com aqueles lagos, com aqueles bichos que cantam no meio da estrada”. Só aquilo, para mim, se eu tivesse o tempo e os meios, fazia um filme que era só ir de Manaus até Boa Vista, que ela conecta. Só isso, para mim, já é uma experiência do que é representar a violência da modernidade através do cinema e assim começou tudo isso.

O filme se faz, literalmente, nessa ida, na chegada, no processo ritualístico de escuta do Egydio. No fim da escuta, a necessidade de silêncio e, por isso, a ida ao rio. A

ida ao rio em absoluto silêncio, como uma forma de luto em relação àquilo que a gente acabava de ouvir. E a volta ao encontro do Egydio para entender a coisa mais linda... No filme isso é muito sutil, a gente não vê muito bem, mas a Casa da Cultura do Urubuí, não só é um dos grandes arquivos vivos das lutas amazônicas em relação a todos os conflitos que houve com as diversas etnias, os diversos povos indígenas que vivem ali, mas, também, é uma casa de conhecimento ecológico, permacultura, apicultura etc. Então, ele [Egydio] tem as abelhas dele, é o que a gente vê muito sutilmente no filme, em um momento que tem uma mão que vem com uma luva e tira uma colmeia de dentro de um bambu. Aquilo são pesquisadores que vieram de Minas Gerais para conhecer uma abelha rainha que eles têm ali, então também é um lugar de muita vida, de muita afirmação, é um lugar aonde muitos Waimiri-Atroari vão para trocar conhecimento ao redor de permacultura e apicultura. Então tem coisas muito bonitas que acontecem ali dentro daquela casa às margens da BR-174.

Então, assim, eu estou quase descrevendo para você como é que o filme se fez. E por que Brasília no começo e no fim? Porque eu não tinha como fazer esse filme sem situar a partir de onde eu vinha, e a maneira com a qual o lugar de onde eu venho está implicitamente implicado nesse avanço da fronteira. Se você vê o filme do Adrian Cowell, que eu quase usei nesse outro filme que acabei não realizando, “Caminho para extinção”, são imagens inacreditáveis da construção de Brasília. E ele já vai falar do avanço da fronteira agropecuária do Centro-Oeste na direção da Amazônia em 1957. É de uma lucidez, aquilo é uma das elucidações mais impressionantes que eu vi em relação à história moderna do Brasil, e ele tem uma capacidade de sintetizar e observar o que estava acontecendo ali durante esse delírio moderno muito pontual. E a ideia do filme, no começo, era usar o filme do Adrian Cowell como um guia, e eu acho que, indiretamente, se você vê o filme do Cowell, vai ver as relações com o *Apiyemiyekî*?. Tem imagens que eu faço que são citações diretas desse filme. Ele filmou Brasília durante sua construção e eu filmei Brasília hoje em dia. Então, os mesmos movimentos, a mesma opulência desses monumentos que estão expostos para celebrar uma certa ideia de construção de modernidade, sabendo que aquilo, na verdade, é o grande marco de mais uma desapropriação e da inauguração de mais um capítulo moderno colonial da história do Brasil. As contradições da cidade que a gente conhece, então, os dois candangos, por exemplo, do Bruno Giorgi, que é o que abre o filme, que, na verdade, está ali para representar os trabalhadores do Nordeste que vieram construir a cidade. No filme do Cowell, ele fala uma coisa linda, que a partir da perspectiva indígena eles veem aqueles

dois gigantes como dois destruidores de mundos. E, na verdade, se a gente olha bem as esculturas, eles parecem alienígenas. Que seres são esses, pisando sobre a pedra que vai cobrir a terra vermelha do cerrado brasileiro?

Então o filme acaba fazendo uma espécie de viagem circular, na qual eu vou e eu volto, e aí, quando eu volto o *travelling*, a circular em transe para fechar o filme, na verdade estou dentro do Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília, o que se torna quase uma espécie de jaula moderna, você não sai daquele mesmo espiral, onde a modernidade, o que ela faz com frequência, é: quanto mais ela apaga mais ela vai edificar, quanto mais ela destrói mais ela edifica. Então, fazendo um pouco a viagem de rememoração do filme, é isso o que posso te dizer em relação ao antes, ao depois e à possibilidade de futuro a partir disso tudo.

AG: Há, no filme, uma mistura de material fotoquímico com emulsão preta e branca e colorida. Como você comentou que não estava preparada para filmar, acredito que esse era o material que você tinha ali à mão. Mas, ainda assim, você pôde escolher o que filmar com cada emulsão. Isso foi uma questão para você, ou foi algo que se deu a partir do que foi possível na hora?

AV: Acho que a princípio... Não acredito que isso seja o caso ou, pelo menos, nunca é o caso comigo, de que eu vá seguir alguma teoria pré-feita em relação ao filme antes de ele acontecer. Eu não acredito nessa forma de trabalhar, acho que fazer cinema, pelo menos no meu caso, é uma grande arte do improviso, e do improviso como arte de viver e estar presente no mundo. Portanto, as coisas se fazem e, às vezes, quando elas se fazem, você vai olhar para elas e dizer: “nossa, tem algum sentido nisso”. Ou seja, eu acho que muito mais da montagem de cinema é a gente tentar entender o que já aconteceu e encontrar um ecossistema favorável à existência daquilo que aconteceu, que seja favorável ao acidente, ou que seja um desvio de percurso, do que a gente controlar o que vai acontecer. Então eu sou muito fiel e tenho muita fé nesse processo, acho que, quando a gente entra em um processo, chama certas coisas, e as coisas nos ouvem, portanto elas comunicam com a gente. E as imagens se fazem nesse processo de comunicação recíproca,

No caso do *Apiyemiyekî?*, por uma grande coincidência, eu tinha película em preto e branco e tinha película em cor, e falei: “e agora, o que vai ser o que?” E eu acho que, se eu vou pensar um pouco, pensando toda essa bagagem da memória do arquivo, de tudo aquilo que eu tinha visto, eu queria que tudo que fosse, diríamos, imagens territoriais,

imagens desse encontro com o arquivo, desse tempo suspenso que era tão presentificado, mas que já se tornaria história no momento que entrasse na película, eu queria que ele fosse em preto e branco. E eu me lembro, também, de falar: “eu não quero fazer um filme todo verde na Amazônia.” O grande problema disso é a Amazônia verde, é o inferno verde, aquela coisa da exuberância. Então, o preto e branco me permite entrar naquele lugar, talvez, por um outro ângulo, de historicidade, eu diria. Mas isso foi uma coisa que eu fui pensando depois.

E a cor, estranhamente, eu guardei para filmar os desenhos, e acabei não conseguindo, porque minha câmera não tinha uma lente tão boa, não tinha todo o aparato que eu precisava para poder filmar aqueles desenhos em 16mm e eles ficarem visíveis. E há uma coisa nos desenhos, eu escrevi muito sobre isso, que é o relevo da página, os desenhos são feitos com tamanha força sobre o papel, que não há experiência parecida com a de estar na presença dos desenhos. Se você toca nos desenhos, eles têm corpo, eles comunicam, eu faço uma analogia ao braile. Eles são feitos para serem vistos e, também, são feitos para serem tocados. E nada do que filmei dos desenhos em 16mm, em cor, eu usei, foi a única coisa que eu não usei. Porque eles estavam distantes, não imprimiam [na imagem] a corporalidade que eles tinham. Por sorte, eu tinha, também, uma câmera digital com que fotografei os desenhos, e aí eu consegui fazer as inserções, porque eu tinha detalhe, eu conseguia trazê-los à superfície e misturá-los com o 16mm. E assim eu consegui encontrar uma corporalidade das imagens que achava que era importante. E tem um pouco de imagem em cor da Keila manipulando os desenhos dentro da sala de estudos do Egydio, ou das abelhas, o que, para mim, é tudo aquilo que vai nos lembrar que aquela história existe no presente de outra forma, aquilo nos traz ao presente. Os cachorros dormindo, as abelhas, os detalhes completamente cotidianos e banais, e não tem coisa mais linda que a banalidade do cotidiano. É o que nos lembra que, para além daquela história, seguimos, o rio segue correndo, a força histórica do rio segue nos levando a resistir, para usar uma palavra que é tão bonita e tão utilizada, pelas diversas lutas indígenas no Brasil.

Então eu acho que acaba que, na montagem, eu fui entendendo o que cada uma daquelas imagens poderia dizer. Ser e fazer existir, dentro do filme. E a montagem que você conhece do filme final não tem nada a ver com a montagem da exposição, isso era uma coisa que eu ia te dizer antes. Como na exposição eu não podia contar com aquela entrega da duração do cinema, que é uma coisa muito importante em um filme como o *Apiyemiyekî?*, ou na maioria dos meus filmes, onde você está nesse espaço suspenso da

sala de cinema, e aquilo é uma entrega, você faz uma travessia do tempo e espaço. Na exposição eu estou lidando com interrupções o tempo inteiro, com atenção feita de fragmentos, então eu senti que tinha que ser mais incisiva na montagem para a exposição. Nela, você entrava na BR-174 e já vinham as informações, tinha muito texto sobre as imagens, então eu ia contando, havia algo de mais pedagógico, eu diria, naquela montagem. E não é que ela é melhor ou é pior, mas ela é adaptada ao caráter pedagógico da exposição. E a montagem que você conhece, para mim, é uma montagem de longa travessia e duração, ela é para ser vista no cinema ou no computador, onde quer que seja, mas não em um espaço onde o seu corpo vai ser guiado a outras coisas. Ela pede que você vá entendendo as coisas pouco a pouco. Você não sabe sobre o que é o filme antes de ele começar, a não ser que tenha lido muito sobre ele. E é isso, para mim, que é importante, é que a própria experiência do filme seja uma experiência de tentar fazer sentido de algo que você vai vivendo, e não algo que eu vou te dizer, esse filme é sobre isso. Porque, para mim, isso não é cinema, é uma forma de lecionar e eu não acredito que cinema seja isso. Então essa outra forma corresponde àquilo que eu acredito enquanto gesto para esse trabalho.

AG: A partir de alguns textos que escreveu, li uma reflexão sua sobre a noção de “câmera-corpo”. Essa forma de filmar e pensar a construção da imagem, está, de alguma forma, implicada no *Apiyemiyekî?*, ou é algo que está relacionado a outros filmes seus, enfim, se você puder falar um pouco sobre isso.

AV: A noção da corporalidade da imagem ou da câmera, aquilo que eu vou chamar de a câmera-corpo ou a câmera é o corpo ou o corpo é a câmera, faz parte de algo que eu venho vivenciando, elaborando, magicando, fabulando há muitos anos. Acho que começa com os primeiros filmes lá atrás, no “Idade da pedra”, o “Há Terra” vai radicalizar essa relação da câmera com o corpo, o “América bahia das flechas” é o que vai radicalizar ainda mais. Com esses filmes dá para entender como, cada vez mais, a câmera, em vez de ser um mero instrumento de recepção de situações e pessoas e aparições, assume que ela tem uma presença corpórea. No momento que ela assume que ela tem uma presença corpórea, eu estou tentando dizer que a ideia de uma imagem descorporificada, de uma imagem enquanto testemunha universal do mundo, é uma falácia também da modernidade colonial, que diz que a imagem é a imagem, como se a imagem fosse algo de universal, universalizante. Então, das grandes problemáticas, eu diria, da construção da perspectiva

no mundo ocidental através, até no iluminismo a gente vai ver isso, como se existisse uma representação de perspectiva que fosse única. E o que eu tento problematizar através da questão da câmera corpo é assumir que não, ela é sempre parcial, ela é sempre ativa e ela é sempre fabuladora de alguma especificidade de visão e perspectiva.

Isso não é para dizer que eu, sujeito Ana, sou tão importante quanto aquilo que eu estou filmando, mas é para dizer que eu, corpo-câmera, pessoa que tremo, que vivo, que hesito, que entro, que saio, que enquadro, que desenquadro, estou e me faço presente através dessa câmera, que não é apenas um agente de recepção passiva daquilo que ela captura. E a palavra capturar é forte para a câmera, mas ela joga, ela entra, ela sai, e toda a coreografia que vai ser encenada com essa câmera-corpo quer dizer alguma coisa, ela nos diz alguma coisa, e aí em cada um dos filmes isso vai assumir uma perspectiva ou uma forma de estar, uma maneira de fazer corpo com o mundo que é específica.

No “Há terra”, ela vai encarnar quase a perspectiva de um caçador-caçadora e de toda problemática disso, ou seja, é uma câmera que se torna uma metáfora bastante forte e carregada do que é o cinema etnográfico. No “América bahia das flechas”, ela vai seguindo uma história no momento que a própria câmera se torna um lócus de transformação e alucinação de uma história e da possibilidade de reverter essa história no presente. E eu acho que, no *Apiyemiyekî?*, ela é essa câmera da parcialidade contínua, ou seja, ela é uma câmera que vê entre, em que a imagem nunca é uma só. É uma câmera que treme ao ver os desenhos, ela é uma câmera que sobe e que desce ao ver os monumentos. Eu acho que toda aquela coreografia com Brasília, para mim, foi muito forte, porque sendo dessa cidade que carrega um peso monumental- imagético-histórico tão forte, tendo crescido aqui, esses monumentos são carregados de assombro. E eu me dizia, enquanto cineasta, que nunca iria filmar os monumentos de Brasília. Durante anos eu fiz de tudo para poder fugir dessa monumentalidade. O “Idade da pedra” vai refabular o que é uma Brasília como uma ruína de um tempo ao futuro e ao passado. O “Há terra” vai filmar o zoológico de Brasília sem nunca mostrar Brasília, enfim, eu fico sempre circundando. E no *Apiyemiyekî?* era impossível, eu falei: “agora eu vou ter que me confrontar a esse assombro, eu vou ter que significar que esse lugar é mesmo esse lugar e a gente vai entender que eu estou falando a partir desse lugar, e a partir das dificuldades desse lugar e de toda agenda desenvolvimentista que esse lugar engendra, que esse lugar representa”. Então eu vou lá no Juscelino, vou lá nas inscrições do Juscelino, vou nos Candangos, vou em tudo aquilo que presentifica essa história. Vou na justiça cega, super sexualizada, enquanto um corpo de mulher. Então eu vou, meio que de forma quase

semântica e coreografada, tentar ver como é possível fazer uma imagem desses monumentos. E aquilo tudo é montado em câmera, então aquilo que você vê é tal como aquilo que foi filmado, mais ou menos, se repete um pouco.

Nesses momentos, eu diria que o filmar se torna muito mais próximo do ato da performance, porque tem algo do tempo presente e da vivência daquele tempo presente, e do que fica daquele tempo presente na imagem que vai além da linearidade do tempo representativo, único, explicativo. Há algo do próprio corpo enquanto lugar de tensão de memória e de história, e não dos livros, dos museus, das enciclopédias, mas do próprio corpo tentando dar conta desse peso da história que é muito importante, particularmente, naquele filme. Eu diria, que aquela abertura é uma abertura performática, há uma coreografia de desarticulação daqueles monumentos e do que eles significam no presente através dessa leitora que entra, que sai, que a imagem fica superexposta, subexposta, e às vezes eu nem estou com o olho na câmera, é a câmera que está indo sozinha. Eu vim da dança, então tem algo de que a maneira com a qual a dança se encarna dentro da maneira com a qual eu me relaciono com a câmera em todos os meus filmes, que não é apenas um adereço, é uma coreografia em que a câmera se torna uma espécie de prótese do corpo, e essa aliança entre a câmera e o corpo, que é uma aliança estranha entre humanidade e máquina, máquina e humanidade. O que essas duas coisas podem fazer é das coisas que mais me interessam no cinema, então acho que é isso também que me obsede, que me trabalha, de uma certa forma. Como utilizar essa aliança entre máquina e corpo que não seja mais uma forma de dominação das sensibilidades, mas que seja uma forma de emancipação das sensibilidades.

AG: Queria te ouvir um pouco sobre o som do filme, Ana. Além da trilha “A noite original”, tem diversos elementos sonoros que parecem estar, o tempo todo, mesclados. Sons da estrada, de animais, cantos indígenas... E a voz do Egydio. Como foi o processo de gravação e edição de som?

AV: Eu acho que o processo de feitura desses gestos de fazer corpo com o mundo são processos que pedem, sei lá, uma forma de atenção redobrada a tudo. Você fica meio bicho, meio farejando, e esse processo de farejar é um processo que te conecta com certas coisas. Então eu sinto que muitas vezes, quando você está dentro do processo, as coisas vão te chamando, e elas vão, naturalmente, pedindo a sua atenção, elas vão convocando a sua atenção. E não é porque você está sozinha ali e, genialmente, está pensando em

todas as coisas, é porque você está ali ouvindo, e quando você está ouvindo as coisas te chamam. E eu acho que o *Apiyemiyekî?* é um filme tanto feito de camadas, eu chamaria de camadas estratigráficas, de uma espécie de subsolo mnemônico e histórico. Mas ele também tem essa camada um tanto vertical, que é a camada do som que nos leva a uma outra forma de estratificação, que eu acho que vai da terra para o céu. Quando eu falo céu, é por conta do vento, tem uma coisa de vento no filme, de vento e de água, e de máquina; vento, máquina, água e voz. Imagina, assim, cones para os dois lados, a imagem te puxa para baixo, o som te puxa para cima e vice-versa. Às vezes, faz com que, na verdade, toda essa estratigrafia do som, não é que ela seja feita em resposta à trilha, é porque ela é feita em conversa com a trilha. Ou seja, eu não fui sabendo que ia utilizar “A noite original” como trilha, mas me foi muito evidente que “A noite original” era a trilha essencial para um filme como o *Apiyemiyekî?*. Porque se você ouve aquelas tubas e a grandiosidade daquelas tubas, é algo que está constantemente nas composições do meu pai, que é uma maneira de subverter a ordem prévia de poder e dominação dos fatores, ou seja, ele usa a tuba da orquestra clássica como se ela fosse uma tuba indígena. E ele, também, vai usar certas notas da composição clássica a partir da escala modal, que é uma escala ligada à música pré-moderna. Então, eu sinto uma força muito grande nas trilhas dele que estão falando sobre esse embate tão violento da cultura moderna ocidental, sobre esses povos, e da capacidade desses povos de reverter, também, algumas coisas.

Então essa trilha, que é uma trilha contínua de 20 minutos, na qual você tem tuba, tuba, tuba, tuba, e, depois, você tem aquelas maracas e chocalhos, que são tocados com as mãos, então tem muito atrito, muita corporalidade na maneira com que a música é gravada. Ela é gravada de uma forma performática, dentro de um estúdio, e aquilo não tem cortes, é uma música corrida. E, sabendo que ela era a trilha que iria acompanhar o filme inteiro, e o filme é feito no momento que meu pai está fazendo a passagem, eu dizia: “como é que eu mantenho um diálogo com essa trilha, como fazê-la viver através dos elementos reais e presentes desse percurso?”. Então eu, também, fui trabalhando o microfone de uma forma tão corpórea quanto a câmera, porque o que vai acontecer é que a vibração do carro que a gente ouve é literalmente o microfone no capô do carro. No momento da panorâmica circular dentro do Memorial dos Povos Indígenas, sou eu, literalmente, com a mão, trabalhando o próprio microfone dentro de uma certa circularidade. Porque, às vezes, era como se gravar som fosse uma forma de digerir aquilo que eu tinha visto a nível de imagem. Eu nunca gravava os dois juntos porque eu estava

sozinha, então não há som direto no filme, e eu acho que há uma força nessa disjunção entre som e imagem. A imagem é uma coisa, o som é outra coisa. A invenção do som direto é uma artificialidade que a gente toma como uma naturalidade, mas aquilo não é, então há algo do início do cinema que está ali, do cinema sem som, do cinema mudo, quando havia uma banda que vem e que vai performar junto com as imagens. Me interessa essa autonomia dos dois, me interessa o que aquilo é capaz de fazer a nível de tempo, de imaginário e, de uma maneira eu acho que menos intrusiva de se chegar aos lugares. Há menos o aparato completo, agora eu estou gravando o som, agora a imagem, a maneira que a gente recebe isso enquanto espectador e espectadora é específica. Você ver uma pessoa manipulando imagens sem som é uma coisa, você estar perante um gesto e um movimento, você ouvir a pessoa sem vê-la falar é outra coisa, essa disjunção que acontece na maioria dos meus filmes, e em *Apiyemiyekî?*, de uma forma radical, porque era a única maneira que eu, também, poderia gravar. E acho que, justo em relação com aquilo que acabou sendo feito, fez com que cada um dos momentos de feitura do filme fosse pontuado por uma grande atenção ao que estava acontecendo.

Há algo do ritual mesmo de escuta e que me remete, um pouco, à ideia da exposição do “Meta-Arquivo”, que é um espaço de escuta e leitura das histórias da ditadura militar e civil no Brasil. Estar atentas a todos os elementos, então, a estrada é importante, o rio Urubuí que passa, que é aquele barulho, é importante, o canto daquelas rãs, no final do dia à beira da BR-174, está nos dizendo alguma coisa, tudo está nos dizendo alguma coisa. E que, talvez, o grande gesto do filme seja devolver os desenhos àquelas paisagens, devolver os desenhos àqueles territórios, porque a ideia de paisagem também é uma ideia construída pela modernidade colonial para dizer: “aqui não há nada”. E eu acho que o que filme está tentando fazer com o som, também, é dizer: “aqui há tudo e tudo fala e tudo faz presença e tudo nos chama, tudo pede para ser ouvido”.

Então há essa montagem, literalmente, essa composição, essa colagem de sons, que são tanto sons que foram captados durante a produção do filme, ou a *Maryba Kiña* que, na verdade, vai vir no final, que é um outro material de arquivo que a gente resolveu usar de uma maneira muito sutil, porque ela está modificada a tal ponto, como se ela tivesse, também, como as imagens, no meio de um processo de... Quase como se elas tivessem ressurgindo no meio de um magma de um arquivo desorganizado, de um arquivo que colapsou, de um arquivo que a gente já não sabe mais o que é começo, o que é fim, mas que há alguma coisa ali que persiste, que insiste, que pede para ser vista, mas que não segue a linearidade e a evidência do arquivo enquanto documento, vira outra coisa, é

vivo e, acho que, sobretudo, esse foi o meu grande desafio. Eu falei com a Ana Pato, acabei conversando muito sobre isso com ela, eu não quero fazer um filme de arquivo, porque o arquivo vai ter sempre algo ligado a dominação, a ideia da construção do arquivo já é algo ligado a uma dominação, quem é que vai ter tempo para arquivar, quem é que guarda, que instituição, como, não há arquivo maior do que os nossos corpos, e os povos desterritorializados sabem disso. Então, eu acho que há algo ali de tentar imaginar uma ideia de contra-arquivo, de uma maneira de trabalhar o arquivo a partir do corpo, a partir do encontro e a partir da própria materialidade dos encontros que é uma resposta, também, à ideia do arquivo enquanto algo fixo.

AG: Fico pensando que a própria voz do Egydio, que compõe a camada de som do filme, está ali, talvez, também como uma produção desse contra-arquivo, que você diz, porque mesmo com a relevância do trabalho político dele e da Doroti, é uma fala que ecoa solitária.... Então, trazer essa voz à tona...

AV: É, e a gente sente a voz né? Porque quando a gente vai ouvir uma pessoa não é só o que ela está dizendo, é como ela está dizendo. E eu acho que é a maneira como o Egydio fala que nos faz parar, são os silêncios, é quando ele fala uma coisa e você vê que ele engasga, é a gentileza, a calma e a tranquilidade de ir contando, pouco a pouco, uma coisa que é tão dura. Acho que no filme eu tento honrar ao máximo a forma e a maneira com a qual ele fala, que é quase musical, pelo tato, pelo cuidado que ele tem em relação àquilo que ele guarda dentro dele. E isso, também, foi uma das coisas mais fortes para mim. Eu li o relatório, e a gente pode ler e reler, mas conversar é sobre forma também, e aí está o que a pessoa quer dizer, não são só as palavras que ela está dizendo, é como é que ela diz as palavras. E essa voz é a nossa guia ali dentro, dentro dos seus silêncios, das suas reticências, do seu tom...

AG: Queria te ouvir um pouco sobre as sobreposições, acho que é o principal gesto de montagem, propriamente, do filme, para a valorização da materialidade e expressividade dos desenhos. É muito interessante aquele momento que vemos a sala do Egydio e alguém está manuseando as folhas com desenhos. No plano seguinte, mais aproximado, as figuras desenhadas são replicadas em uma nova camada da imagem, de maneira sobreposta à imagem de fundo. E os movimentos, muito sutis,

sugerem que os traços estão se descolando da folha de papel, como se ganhassem vida mesmo.

AV: Eu volto àquela história, que é um pouco uma anedota que eu estava te contando no começo sobre as alergias, sobre os processos epidérmicos e, para mim, era quase como se a própria imagem do filme fosse desenvolvendo carapaças e camadas que não a pertencessem, como se elas, também, tivessem processos um pouco alérgicos uma em relação à outra. Portanto, a fusão das imagens, que foi um processo bem lento de tentar entender o que a gente vê, o que a gente não vê, quanto a gente revela, quanto a gente camufla. Essa negociação tinha muito a ver, também, com tentar respeitar o tato da maneira com a qual esses desenhos foram fabricados. O Egydio insiste em nos dizer que nunca houve uma ideia pré-fabricada de que eles iriam ali desenhar aquilo que tinha acontecido. Aquilo aconteceu, e por que aconteceu? Porque havia as condições propícias para que aquilo acontecesse, por conta da metodologia que foi utilizada, não era qualquer metodologia, era a metodologia do Paulo Freire. Vinham os alunos e alunas à frente e iam desenhando, pouco a pouco, aquilo que eles queriam desenhar, pelo desejo deles de aprender português.

Todas essas astúcias desse processo pedagógico, completamente ligado aos movimentos de autonomia, muda a maneira com que aquilo vai vir à tona, aquilo não vem à tona assim, há um tato, há um tempo, um ritmo. Esse ritmo de como essas imagens aparecem é o que o filme, também, vai tentar honrar na montagem. Eu não posso mostrar o desenho de uma vez, com a mesma violência policial que constitui o genocídio criminoso, a tragédia que foi cometida ali. Então a sobreposição é uma maneira de honrar o ritmo de aparição, de dizer que eles apareceram a partir de condições específicas. E eles também desaparecem, porque o Egydio nunca teve nenhum desejo de transformá-lo num grande arquivo, num grande gesto a ser doado. Ele é um arquivo em clave menor, ele faz parte de uma Casa de Cultura, as pessoas podem ir até ali, e é isso que é diferente. Eu nunca poderia ter feito as decisões que eu fiz de montagem se não tivesse feito experiência daquele ambiente, daquelas pessoas. O filme é feito com elas, ao lado delas, é feito em resposta àquilo que elas me dão. Então a sobreposição se torna uma resposta formal àquilo que eu achava que era uma forma de negociação entre visibilidade e invisibilidade.

Eu nunca quis e, não tenho o mínimo desejo ou interesse em fazer um filme justiceiro, eu venho e apresento a verdade. Não, ele é um filme que tateia, que margeia, que fareja, que busca formas de fazer com que o evento apareça e que ele, também,

desapareça, porque é importante que ele desapareça até um certo ponto. É importante que nós conheçamos essa história, mas é importante que ela, também, não se torne mais um monumento heroico ou anti-heroico em relação à nossa história. Então é uma questão de tato, eu acho, de como é que a gente olha os mortos que não são os nossos, também não são meus mortos, não fui eu que produzi aqueles desenhos. Mas eu venho da cidade e da cultura que diretamente implicou o desaparecimento daqueles, então como que eu posso olhar aqueles desenhos sem entender que eu sou cúmplice daquilo? Essa cumplicidade me faz mostrar Brasília, essa cumplicidade me faz mostrar a estrada, essa cumplicidade me faz entender que eu não posso estar em um lugar inocente em relação a isso. E essa não inocência me pede tato, me pede escuta, me pede escutar muito mais do que dizer, é um filme de poucas palavras. E se eu não tivesse colocado as informações finais que estão nos créditos, muita coisa a gente não saberia completamente. Mas eu achava que era importante depois da experiência de tudo que está ali, que a gente entendesse que aquilo vem de uma instituição, de um arquivo que é assim. Foi a maneira que eu pude encontrar um certo equilíbrio, dentro da veracidade e da necessidade de camuflagem e proteção do luto dos outros, mas que eu acho que tem que ser nosso luto também. Então acho que é um filme de luto, de uma certa forma.