> Transmitindo a palavra por imagem: um projeto Mbya para o cinema

Resumo >

Neste artigo objetivo aprofundar a noção de cinema como recurso político e categoria indígena entre jovens do povo Guarani Mbya que estão situados em Aracruz, no estado do Espírito Santo, no Brasil. A experiência etnográfica que dá origem ao tema ocorreu durante a elaboração de um projeto de cinema indígena, idealizado por um grupo de moradores da aldeia Boa Esperança, a quem auxiliei na escrita e nas relações com a Secretaria da Cultura do Estado do Espírito Santo. A pesquisa trata do cinema como ferramenta de articulação entre indígenas e não-indígenas, compreendendo a atual estratégia de visibilidade Mbya no que diz respeito ao engajamento de jovens lideranças indígenas na direção cinematográfica.

Aline Moschen

Doutoranda em Antropologia Social

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Palavras-Chave >

Cinema Indígena; Cinema Guarani Mbya; Projeto Indígena.

> Transmitindo a palavra por imagem: Um projeto Mbya para o cinema

Aline Moschen

> ama.moschen@gmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Em 2017, estávamos eu e alguns dos jovens que, à época, integravam o grupo *Ayvú Baraeté* em sua fase inicial, percorrendo a aldeia Boa Esperança[1] que está situada nas terras Guarani de Aracruz, no litoral norte do Espírito Santo. O objetivo era coletar a assinatura dos moradores, em declaração de anuência a um projeto de cinema indígena no local.

A proposta que nos movia até as portas das casas era produzir vídeos de entrevistas com os *txamõi,* categoria guarani utilizada para designar os homens mais velhos, termo que está relacionado à concepção de "avô" ou ainda a uma posição hierárquica em um grupo de parentesco. A temática foi eleita pelos jovens e, de um modo geral, buscava produzir registros sobre o *nhande reko*, o que os integrantes do grupo traduziram a mim como "a nossa forma de ser".

A declaração que buscávamos preencher exigia um número mínimo de vinte assinaturas de moradores acompanhadas dos dados de RG e CPF, como condição de inscrição do projeto no "Edital 012/2017 Diversidade Cultural Capixaba", destinado para povos indígenas, comunidades tradicionais, pessoas negras e pessoas LGBTQ+. Trata-se de um edital promovido pela Secretaria da Cultura do Estado do Espírito Santo, ao qual se pleiteava a captação de recursos para a realização do projeto de cinema.

1 Boa Esperança é a mais antiga das seis aldeias guarani que são compartilhadas entre os subgrupos Mbya e Nhandeva no município de Aracruz, onde as aldeias guarani estão geograficamente próximas das aldeias do povo Tupinikim.

No documento era preciso declarar que os proponentes eram parte da comunidade, reconhecidos como membros da aldeia e que os demais estavam de acordo com a realização do projeto em Boa Esperança. À parte a dificuldade de alguns moradores mais velhos em encontrar os seus documentos de RG e CPF, e da desconfiança sobre a obrigatoriedade de "ter de assinar papéis", não houve problemas em conseguir o número de assinaturas e de apoiadores necessários.

Exceto uma senhora, muito respeitada e reconhecida por ser uma antiga benzedeira, que se irritou com a proposta, recusando-se a assinar o documento. Quando abordada pelo grupo de jovens, disse rispidamente algumas palavras no idioma guarani e, depois, dirigiu-se a mim em português para questionar: "Por que estão fazendo projetos de vídeo? Por que acham que o vídeo é importante? O projeto que precisa ser feito aqui é a construção da *Opy*". A *Opy* é uma estrutura central nas aldeias Guarani. Frequentemente traduzida como "casa de reza" em etnografias clássicas, é um lugar onde os moradores se reúnem todas as noites para vocalizar as canções espirituais, onde circulam as palavras de *conselhos* dos mais velhos, onde são explícitas as diferenças de gênero por meio de rituais xamânicos e onde são realizados eventos que reúnem membros de outras aldeias, articulando redes de parentesco dentro e fora do território. É constituída pela participação exclusiva de indígenas, salvo em casos excepcionais da presença de aliados não-indígenas e de pesquisadores autorizados. Karai Mirim, à época com vinte e um anos de idade, e representante do grupo *Ayvú Baraeté*, explicou à benzedeira que uma coisa não excluía a outra. O projeto da *Opy* poderia ser inscrito mais tarde, o que realmente veio a ser cumprido no ano seguinte. Ela então concordou em assinar o documento. Esse encontro e os questionamentos lançados pela senhora que, de primeiro não aderiu à ideia do projeto, chamaram a minha atenção para as diferenças geracionais dentro das terras guarani, especialmente no que diz respeito às demandas, interesses e eleição de prioridades.

Em vez de reforçar hierarquias nas prioridades de jovens e adultos, o que por vezes é praticado no senso comum, foram os interlocutores com quem eu dialoguei que mostraram, com as suas demandas, outras análises possíveis para além dos discursos que destinam aos jovens o lugar de "não engajamento" em suas comunidades. Eu pude então romper com as frequentes acusações de "desinteresse" pelo interesse dos mais velhos, referidas às novas gerações indígenas.

Ao acompanhar as dinâmicas da produção de vídeos entre o grupo *Ayvú Baraeté*, eu pude perceber que a reinvindicação da benzedeira sobre a construção da *Opy* frente à demanda de um projeto idealizado por jovens é um ponto crucial em minha experiência etnográfica, revelador de sentidos para o cinema como categoria indígena. Se houve nítidas disparidades nas prioridades colocadas, nem sempre os objetivos apresentaram incontornáveis distâncias. Não demorei muito para entender que, assim como na *Opy*, os vídeos também estavam centrados na circulação da palavra e dos conselhos, articulando redes de parentesco e afinidade dentro e fora das aldeias.

Este artigo é, portanto, uma reflexão sobre as atuais formas de engajamento de jovens indígenas na aldeia Boa Esperança pela via da direção cinematográfica. Nele, eu objetivo explicitar a estratégia política construída na incorporação de uma tecnologia não-indígena, em relação com os espaços internos e externos à aldeia.

Refiro-me aos espaços internos como os lugares que compreendem as relações entre os moradores e aos espaços externos como os locais onde se estabelecem as relações com não-indígenas e indígenas de outros territórios, no que excedem os limites geográficos dessa terra. Considero também como externos os espaços virtuais mediados pela produção de visibilidade indígena por imagens em vídeo. De um modo geral, o que eu chamo de espaços internos está ligado à vida privada e de espaços externos à vida pública dos moradores.

O intuito não é abordar as concepções de imagem no pensamento indígena, como muito bem fez Peter Gow (1995), e como eu tentei fazer em texto anterior sobre a produção de imagens e memória Guarani Mbya. Nas páginas seguintes pretendo descrever brevemente como esse tema despontou em campo e tornou possível este artigo. Irei apresentar o histórico das relações que introduzem a produção de cinema indígena em Boa Esperança, para tratar da incorporação dessa tecnologia como recurso político entre os jovens e relacioná-la com a centralidade da fala na transmissão de saberes - o que se apresentou como a principal característica dos vídeos produzidos pelos jovens do grupo *Ayvú Baraeté*.

1 Caminhando entre demandas e recusas

Durante a minha entrada em campo na aldeia Boa Esperança o diálogo sobre o projeto de cinema com os moradores mais jovens dessa aldeia abriu a possibilidade para o aprofundamento das relações, que tem como premissas os movimentos de reciprocidade e produção de vínculos de confiança. Esses princípios foram ensinados a mim pelos moradores, que de início me questionavam sempre sobre as minhas intenções e o legado que eu deixaria para a comunidade.

A negociação sobre o que seria um legado do interesse indígena não foi explícita. Construiu-se silenciosamente, nos momentos em que eu tateava como poderia ser útil a eles e mapeava as possíveis demandas. Mais tarde entendi que o caminho que eu trilhei entre as demandas e recusas de uma comunidade majoritariamente mbya não é incomum, conforme encontrei dinâmicas semelhantes sobre métodos para estreitar relações nos relatos de etnógrafos que trabalharam com os Mbya em diferentes locais. Assim como Elizabeth Pissolato (2007) no estado do Rio de Janeiro, e Lucas Keese dos Santos (2017) em São Paulo, grupos com os quais os moradores de Boa Esperança afirmaram ter uma relação direta de parentesco.

Estive mais próxima dos jovens que se identificavam como Mbya, e quando me propus a auxiliá-los na escrita do projeto de cinema assumi o papel de mitigar dificuldades com problemas burocráticos, em um exercício voluntário. Voluntário quando considero que a iniciativa de ceder disponibilidade para atuar sobre essa demanda esteve ligada ao que eu poderia oferecer, de acordo com as minhas aptidões pessoais como antropóloga e também produtora cultural.

Utilizo o termo voluntário noutro sentido do que fazem os trabalhos de ajuda missionária, que agem sem a necessária correspondência com as demandas locais e o protagonismo das ações indígenas, sendo frequentemente recusados pelos Mbya, ainda que de modo não explícito. Logo nos meses iniciais em campo uma das primeiras coisas que chamou a minha atenção foi a habilidade dos Mbya em dispensar os missionários. Mesmo que não os hostilizassem, nunca atendiam aos interesses dos insistentes visitantes.

A despeito da existência da rodovia que corta as terras guarani interligando-as ao centro urbano de Aracruz, a recusa ao universo não-indígena que se oferece "voluntariamente" aos moradores das aldeias é uma característica acentuada. A limitação do aprofundamento das relações com não-indígenas é uma característica Mbya, e a expressão máxima desse limite consiste na proibição do casamento com os *juruá*, termo utilizado para designar os não-indígenas.

No entanto, os modos de recusa geralmente não adotam formas tão objetivas quanto no caso da proibição do casamento com os *juruá*, o que também não é sempre adotado por todos os membros das aldeias, sendo um tema de frequente discordância entre eles. Percebendo que as dinâmicas da recusa estavam no comportamento e não na fala dos moradores, que permitiam a estadia de estranhos sem incluí-los na vida cotidiana, o aprofundamento da pesquisa que eu pretendia fazer ocorreu a partir da demonstração do interesse indígena em uma demanda que foi por eles evocada, a direção cinematográfica.

Rita Segato (2013) define o mapeamento das demandas em campo como "escuta etnográfica", o que ela defende como um método de análise. Na concepção da autora, uma antropologia que ocorre por demanda é ao mesmo tempo um procedimento em campo e uma posição política a ser adotada por quem pesquisa. O que não se traduz, grosso modo, como "atender a todas as demandas", mas em entender a demanda como reflexão sobre a experiência concreta da realidade de quem seria, noutra abordagem, o "objeto" de estudo.

Adotando esse método de análise, eu entendi que a principal demanda colocada pelos interlocutores junto de quem trabalhei não consiste no projeto de cinema indígena que aqui descrevo em si. Mas sim em um projeto indígena para o cinema, como uma reflexão dos moradores de Boa Esperança sobre as estratégias de relações políticas na atualidade. E de uma inflexão que fizeram sobre a produção cinematográfica introduzida por não-indígenas em seu território, sendo este o cerne da questão sobre a qual eu dedico o meu interesse.

As categorias de demanda e recusa mobilizadas neste artigo não se apresentam como oposição e nem mesmo como posições fixas, mas como movimentos políticos que constantemente desestabilizam um ao outro entre os Mbya, na demarcação dos limites de participação dos não-indígenas na vida interna das aldeias, ora cedendo e ora restringindo espaços a eles. O mesmo também acontece no âmbito do cinema, tornando necessária maior atenção sobre as escolhas de incorporação e subversão das técnicas, ferramentas e alianças com não-indígenas para a produção cinematográfica.

Lucas Keese dos Santos (2017) usa o termo "esquiva" para descrever um modo abrangente de ação política entre os Mbya, em analogia a um movimento de defesa presente na dança do *xondaro*, o guerreiro guarani. Como movimento, a esquiva não é completamente o ataque e nem a evitação do mesmo, o que coloco em paralelo com os movimentos de demanda e recusa, como um modo de cambiar diferentes posições em equilíbrio. A esquiva como ação política é uma forma de agir que examina a ação do Outro, nesse caso um adversário, onde se absorve parte do movimento alheio para que seja subvertido.

No mesmo sentido, a concepção de cinema que aqui se apresenta como recurso político adotado pelos Mbya é uma estratégia de incorporação de uma tecnologia não-indígena por meio da qual se torna possível absorver parcialmente as técnicas alheias para subverte-las, cambiando a demanda e a recusa simultaneamente.

A subversão emerge nos limites da incorporação, como um exercício de elaboração da alteridade e da fabricação de uma interpretação própria da linguagem do cinema. Ou, ainda como na esquiva, "como um modo de incorporação da alteridade diferenciando-se dela, uma incorporação através da reconfiguração das distâncias-diferenças" (KEESE DOS SANTOS, 2017, p. 29).

2 Os projetos dos *juruá*

Quando eu cheguei às terras Guarani em Aracruz fiquei inicialmente hospedada na Aldeia Três Palmeiras, o que é um roteiro comum para estrangeiros. Só depois pude entender a dinâmica da circulação dos não-indígenas no território, de acordo com os espaços que se reservam ou não.

No período em que estive em Três Palmeiras existiam alguns lugares reservados aos *juruá*, conforme indicava a existência de um pequeno centro cultural com a exposição de fotografias e artesanatos disponíveis para a venda. Em Boa Esperança os limites de circulação dos não-indígenas estavam restritos à uma área próxima da entrada da aldeia, onde os artesanatos eram comercializados em uma das margens da rodovia ES-010. Apresentando o interesse em fazer a pesquisa, com o passar do tempo eu pude não ser mais confundida com uma turista e passei a circular pelas

aldeias no entorno de Três Palmeiras, movendo o meu foco para Boa Esperança. Nas primeiras conversas que tive com os moradores mais antigos eu ouvi principalmente sobre o conflito[2] ocorrido aproximadamente doze anos antes, no período dos anos 2005 e 2006.

O conflito ocorreu durante a remoção dos moradores com uso da força policial, no local que posteriormente foi constituído como Aldeia Olho D'água. Todos os relatos que ouvi referiam-se ao uso de armas e de tratores cedidos à Polícia Federal pela empresa Aracruz Celulose para a destruição das cabanas[3] de habitação. Wherá, atualmente cacique da Aldeia Olho D'água, mostrou-me a fotografia de uma cabana desmanchada na data de 20 de janeiro de 2006.

Fotografia 1 - Cabana de palha de naia, desmanchada durante o conflito na Aldeia Olho D'água. (Acervo de Wherá, 2006).

2 Uma nota emitida pelo CIMI (2005) publicou relatos dos moradores das terras guarani em Aracruz, informando que o conflito ocorreu porque eles reivindicavam a retomada dos hectares suprimidos em 1988, sob a ameaça da perda integral das terras durante o processo de demarcação. Inicialmente, a justiça concedeu a posse das terras em disputa à empresa Aracruz Celulose, hoje denominada FIBRIA. Após a repercussão do conflito, o processo foi revisado.

3 Embora não tenha sido encontrado em outras literaturas, "cabana" é um termo que os moradores das terras guarani em Aracruz utilizam para designar, ao mesmo tempo, as casas e os espaços cobertos com telhados de palha de naia e piaçava nas aldeias.

A divulgação do conflito gerou grande repercussão nacional, e trouxe muitos efeitos como consequência. De um lado, parte das terras foi reintegrada à Aldeia Olho D'água e, de outro, as aldeias do território passaram a ser alvo da realização de projetos coordenados por não-indígenas. Os moradores encontravam então "outro tipo de brancos", que dessa vez se apresentavam como pessoas preocupadas em garantir os direitos indígenas. O interesse da população jovem pelo cinema ocorreu a partir do contato com esses projetos não-indígenas. Os meninos mais novos das aldeias, com idades entre sete a dezessete anos, foram os que me apresentaram ao mundo do cinema indígena, tornando-se as pessoas com quem eu conversei por mais tempo. Com frequência, eles me convidavam a participar de sessões onde eu pude assistir filmes como "Tava, a casa de pedra" (2012), dirigido por Vincent Carelli, Patrícia Ferreira, Ariel Duarte Ortega e Ernesto Ignacio de Carvalho, a respeito das interpretações míticas dos Mbya contemporâneos sobre as missões jesuíticas. Aparentemente era esse o filme favorito da maioria, dadas às inúmeras vezes que assistimos.

O contato deles com a produção cinematográfica já havia se iniciado há algum tempo antes da minha chegada, principalmente pelo media-metragem "Quando a noite apareceu" (2010) de Alexandre Perim e pelo curta-metragem "Reikwaapa" (2013) dirigido por Ricardo Sá em parceria com Werá Djekupé. A seguir, eu apresentarei as formas de participação dos moradores nesses dois filmes, para falar do processo introdutório da produção cinematográfica no território guarani em Aracruz.

Figura 2 - Sessão de cinema na aldeia Três Palmeiras (MOSCHEN, Aline, 2017).

"Quando a noite apareceu" parte de uma proposta de direção não-indígena e elege como protagonista uma atriz também não-indígena em representação de uma mulher Mbya. Para a eleição do papel masculino de protagonista e dos coadjuvantes, a equipe de produção do filme adotou o método do teste de elenco. Trata-se de uma ficção em representação de um mito. Contudo, esse filme integra um projeto mais amplo de intervenção no território, conforme destaca uma matéria publicada no jornal "A Gazeta":

> A produtora também ressalta o legado cultural deixado para a região. "A aldeia temática criada para o filme [Quando a noite apareceu], a Tekoa Mirim, foi preservada. Agora, atua como centro de referência para o turismo étnico", comemora. O local está sendo usado para a venda de artesanatos, apresentações típicas e outras atividades que contribuam para a preservação da cultura indígena (CURTA CAPIXABA SERÁ EXIBIDO EM CANNES. A Gazeta, Vitória, 29/04/2011).

A expressão "legado cultural" aparece na fala publicada pelo jornal desassociada de qualquer reflexão sobre os possíveis impactos da construção de uma aldeia cenográfica em território indígena. Sendo uma aldeia fictícia que foi construída para o filme "Quando a noite apareceu", com cabanas em material de piaçava, ela remonta um tempo e um modo de habitação diferente do atual, em que a maior parte das casas das aldeias do território é feita de pau-a-pique.

Nomeada como Tekoá Mirim, a aldeia cenográfica é anexa à Aldeia Piraqueaçú (uma das seis aldeias das terras guarani em Aracruz), e tem um cacique exclusivamente designado para a manutenção e o controle de visitas. Há um plano de visitação no site da Prefeitura Municipal de Aracruz, que há alguns anos fomenta o "turismo étnico" nas terras guarani. Atualmente, ela é utilizada para receber turistas desejosos em aprender sobre a cultura de outrem e celebrar eventos festivos do calendário não-indígena, tal como "o dia do índio". Nesses eventos é possível que os indígenas realizem a venda de artesanatos para a garantia de renda.

É necessário ponderar que se a estrutura cenográfica permaneceu após a finalização do filme foi pela concessão e o interesse indígena. Positivas ou não, as avaliações dos moradores das terras guarani não são consensuais a esse respeito. Certa vez, em uma avaliação positiva do espaço, ouvi de um morador que era bom ter a aldeia cenográfica destacada do conjunto das outras, pois mantinha os *juruá* sem que circulassem por entre as suas casas.

A construção de cabanas cenográficas para a realização de um filme após cerca de quatro anos da derrubada das cabanas tradicionais de habitação durante o conflito na aldeia vizinha demonstra a ambiguidade na qual os Guarani estão inseridos em Aracruz, na proximidade territorial com os não-indígenas. Assim, os movimentos cambiantes que operam entre a demanda e a recusa não podem ser pensados como um modo de ação política isolada do contexto.

Afinal, os não-indígenas também operam movimentos cambiantes e, por vezes, dissonantes no que diz respeito aos indígenas, ora reconhecendo os seus direitos e ora agindo de modo prejudicial a eles, mesmo quando as ações partem de aliados. Por muito tempo, quase em unanimidade, os projetos pensados por não-indígenas para os indígenas, apesar de os incluírem, nunca lhes concederam lugar central na tomada das decisões. Considerado isso, a problemática consiste na pergunta: de quem parte a demanda?

O que proponho com essa pergunta é um deslocamento. Não é o espaço da aldeia cenográfica que deve ser o centro dessa análise, o que deve ser questionado e colocado como equívoco são os interesses dos não-indígenas em "conhecer" ou "preservar" modos de vida indígenas, quando primeiro não tomam conhecimento das demandas dessas populações. À parte os questionamentos sobre a sua permanência, a aldeia cenográfica remanescente de "Quando a noite apareceu" continuou a ser utilizada para a gravação de outros filmes."Reikwaapa" é o segundo filme sobre o qual os interlocutores me falaram que foi gravado no local e o primeiro sobre o qual eu tive a informação da participação dos moradores do território indígena na direção cinematográfica.

É um curta-metragem de direção compartilhada, que se divide em cenas ficcionais (marcando a direção indígena) e documentais (marcando a direção não-indígena). Traduzido como "Ritos de Passagem Guarani" na legenda de subtítulo, versa sobre os rituais pelos quais meninos e meninas precisam passar quando atingem a puberdade.

Na primeira cena de "Reikwaapa" a personagem de um xamã realiza o ritual de furação do lábio de um jovem. Diz a ele que "esta sabedoria sempre foi transmitida, você deve escutar os mais velhos para ser um bom jovem" (00:47 - 00:49), e explica "você furou o beiço para falar menos e escutar mais" (01:01 – 01:03). Após perfurar a boca e cobrir o corpo dele com pintura de jenipapo, completa "para se tornar um caçador, é que você passou por esse ritual" (02:05 – 02:10).

Noutra cena, uma reunião entre mulheres acontece dentro da *Opy* onde uma anciã fala às jovens que "para nós, mulheres guarani, esse rito de passagem é muito mais difícil do que para os homens. Muitas coisas más nos observam nesse momento" (03:27 – 03:40), depois exemplifica "são espíritos da floresta, estes que assobiam por aí" (03:40 -03:44).

Em seguida, o ritual da primeira menstruação é encenado. Dentro de uma cabana, uma jovem escuta a sua mãe e a avó sobre os cuidados com o corpo e os seus fluídos. Enquanto ajudam a menina a se lavar do sangue, as mulheres mais velhas explicam os procedimentos que devem ser adotados no rito, que são o corte do cabelo e a reclusão por trinta dias sob uma tarimba[4]. Elas também orientam a jovem sobre os cuidados com a casa e com o futuro marido. O plano migra para um quadro documental, onde a família de uma jovem mbya é entrevistada. Respondendo ao diretor, o

4 A tarimba é um estrado de madeira suspenso, utilizado para repouso.

pai da menina diz que "algumas meninas já não contam mais quando ficam menstruadas. Antigamente ficavam um mês na tarimba, hoje não ficam mais" (06:50 – 07:02), e a mãe complementa "por causa da escola. Quem está estudando na escola já não fica mais esse tempo" (07:03 - 07:09).

Nas entrevistas seguintes que são direcionadas aos mais novos o diretor pergunta se eles acham importante manter as tradições. Sem pesar, uma menina responde que "as coisas já não são mais como antigamente" (08:32 - 08:34) e, cabisbaixo, um menino diz que "a cidade chegou perto demais da aldeia, mudando o pensamento dos jovens indígenas" (09:00 - 09:09). Nesse ponto, as diferentes expressões de gênero sobre as perspectivas temporais e as transformações nas tradições Mbya chamam a atenção.

3 Direção Indígena no Cinema

Numa conferência online mediada por Vincent Carelli e Patrícia Monte-Mór na data de 17 de junho de 2020, Alberto Alvares do povo Guarani Nhandeva, falou sobre o seu primeiro contato com o cinema pela atuação em "Quando a noite apareceu", no tempo em que ele morou na aldeia Boa Esperança. Ao interpretar a personagem Abarayra, ele afirma que a experiência como ator despertou o seu interesse pela direção cinematográfica, tornando-se depois um cineasta reconhecido, de carreira autodidata.

Na conferência, Alberto se refere à direção de imagens cinematográficas como uma atividade de caça. "Filmar é ser um caçador da nossa própria história. O que a gente precisa caçar para colocar no filme? Eu faço filmes com ou sem recurso, porque se vejo o meu equipamento parado é como se o meu cachorro estivesse doente, sem caçar" (fala em conferência online, 2020).

A fala dele fez com que eu retomasse os meus diários de campo, onde eu escrevi que "os Guarani são tradicionalmente caçadores, mas em Aracruz estão inseridos em contexto industrial, cercados por um deserto verde de eucaliptos. Diante da não soberania alimentar, a maioria dos moradores das aldeias recorre ao Programa Bolsa Família" (fragmento de diário de campo, 2017).

A revisitação a esse registro me levou a pensar que a câmera como "um cão de caça" pode ser entendida nesse contexto como um instrumento de predação metafórica em um ambiente depredado, para além das interpretações possíveis já levantadas por outros cineastas indígenas[5] que apresentaram mais imagens e analogias sobre o equipamento.

5 A exemplo de outras interpretações sobre a câmera, no filme "Os seres da mata e sua vida como pessoas (Nhandé va'e kue meme')" (2020) de Rafael Devos, Vhera Poty compara a câmera a uma criança, já que ela está em posição análoga a de quem escuta os mais velhos.

À exceção da regra na aldeia Boa Esperança, no que eu acompanhei da produção de vídeos entre os interlocutores com quem eu continuei a manter o contato, apenas uma jovem do gênero feminino participou das atividades de direção das filmagens no projeto de cinema indígena que foi desenvolvido pelo grupo *Ayvú Baraeté* - o que é um número reduzido, em comparação à quantidade de membros do gênero masculino que o compuseram.

Tratei dessa informação como um dado etnográfico ainda a ser aprofundado, cabendo refletir sobre as diferenças de gênero nos espaços que as mulheres e os homens ocupavam na aldeia Boa Esperança, naquele período. Em contraponto, eu ressalto que essa aldeia foi fundada pela liderança feminina de Tatatin Ywá Reté e que, após a sua morte, até aquele ano somente os seus descendentes do gênero masculino ocupavam os lugares de liderança nessa e nas aldeias vizinhas que integram o território guarani em Aracruz.

No filme "Reikwaapa" vê-se o retrato dos tempos antigos em que a tradição da designação feminina era ligada à vida privada na cena em que a jovem que menstruou pela primeira vez é orientada sobre os cuidados com o corpo, o marido e a casa, o que integra a dimensão do que eu chamei de "espaços internos" da aldeia, noutro item. Na direção oposta, como metáfora da caça, a direção cinematográfica está relacionada aos espaços externos à esfera doméstica e, como recurso político, aos espaços externos da aldeia.

Todavia, parafraseando a jovem estudante que foi entrevistada no mesmo filme, "as coisas já não são mais como antigamente", e fazem com que os dados sobre a participação das mulheres indígenas na direção cinematográfica precisem ser verificados periodicamente. Eu considero ainda o fato de que em outros territórios guarani existe uma presença expressiva de mulheres indígenas[6] na direção cinematográfica e que, apesar dessa não ter sido uma realidade prevalecente na terra indígena que eu estou me referindo, provavelmente irá mudar.

Eu pretendo aprofundar o argumento da relação entre a iniciação nas filmagens e a iniciação nas articulações políticas entre os jovens Mbya noutro tópico deste artigo, em que eu tratarei do tema da formação de lideranças indígenas por meio da direção cinematográfica. Voltando aos dois filmes que introduziram a produção de cinema em Boa Esperança, lembro-me de que foram apresentados a mim pelos moradores mais jovens com o mesmo orgulho. Eles sempre estavam em êxtase quando falavam sobre o assunto, em reconhecimento do trabalho dos seus parentes nas filmagens. Foi por meio dessas conversas que se revelaram os desejos de ter uma ilha de edição.

6 Patrícia Ferreira Pará Yxapy (Mbya-Guarani), Graciela Guarani (Guarani Kaiowá) e Michely Fernandes (Guarani Kaiowá) são mulheres apontadas por Sophia Pinheiro (2020) como grandes representantes do povo Guarani na direção cinematográfica, no artigo "A imagem como arma – o cinema feito por mulheres indígenas".

Diante da demanda pelo protagonismo na direção e edição das imagens, eu mencionei a existência do edital público e destinado às populações indígenas na Secretaria da Cultura do Estado. Interessados, perguntaram-me como fazer. Disse que eu poderia imprimir os formulários disponíveis no site e levar até eles.

Alguns perderam o interesse ao longo do caminho, e outros permanecem vinculados ao projeto até o presente. O grupo *Ayvú Baraeté* foi criação de Karai Mirim, que assumiu a liderança articulando a participação de outros moradores, nem sempre os mesmos. Por vezes a formação do grupo contou com parentes de outras aldeias que passavam períodos por lá. Não posso falar então de um grupo fixo, mas com inúmeras variações e diferentes níveis de participação, vindo a mais tarde envolver membros das aldeias Tupinikim, vizinhas no território indígena de Aracruz.

4 Pensando em guarani, escrevendo em português. Notas de tradução para a língua do Estado

Sempre que eu me reuni com o grupo para a escrita do projeto levava comigo os formulários impressos do edital, que nós líamos em conjunto. O exercício de tradução dos termos do Estado foi necessário. Por exemplo, o que significava a pergunta "qual o efeito multiplicador do projeto?", eu pude responder com base no que tinha aprendido com as minhas experiências em produção cultural.

Na escrita também foi notável a dificuldade do grupo em chegar a um consenso sobre a grafia das palavras em guarani já que, apesar da existência de inúmeras versões de dicionários do idioma, "não há norma ortográfica para o guarani mbya. Cada região, ou até aldeia, determina a sua" (KEESE DOS SANTOS, 2017, p. 29).

Muitas eram as questões na elaboração do projeto. O grupo precisava debater sobre a ortografia a ser adotada, sobre a tradução dos termos para o português e, finalmente, sobre o conteúdo da proposta. Ditavam para que eu transcrevesse a resposta de cada item do formulário, o que foi uma rica oportunidade para compreender as estratégias na escrita dos textos que seriam entregues à Secretaria da Cultura.

O assunto dos limites dos espaços internos e externos da aldeia novamente se apresentou nessa etapa, dessa vez por meio da seleção de palavras para o projeto. O que podia ser escrito era, em geral, palavra de uso corriqueiro e público. No entanto, buscava-se conservar a dimensão privada das palavras de uso ritual (palavras sagradas), que eram traduzidas com modulações para que os *juruá*, os brancos, as entendessem.

As barreiras de tradução se estendiam a mim - os integrantes do grupo simplificavam as explicações ou mesmo me avisavam de quando se tratava de um termo genérico, que só poderia ser traduzido de determinada forma. Algumas vezes, que eu interpretei como os avanços das nossas

relações, eles confiaram em me dizer o sentido de termos privados para me perguntar como poderiam traduzir, diante do impasse de não saber como "tornar compreensível aos brancos".

Fiz o que eu pude, tentando me certificar com eles de que a tradução era aceitável, o que por vezes me exigiu apagar e refazer, apagar e refazer, apagar e refazer. Não sei se é possível pensar na minha coautoria na escrita do projeto, nesse caso. Ou talvez só seja possível falar de uma coautoria com os pontos cegos que eu herdei dos limites da tradução Mbya. Registrei em meus diários de campo os pontos de impasse, as astúcias e as dificuldades desse exercício. Mas afinal, o que é tornar compreensível aos brancos?

É possível entender que as traduções Mbya sobre as falas sagradas encontram barreiras, já que se trata de uma linguagem constituída por metáforas que não encontram correspondência fora do pensamento atrelado a ela, conforme apontou Pierre Clastres (1990) ao analisar os mitos e cantos sagrados Guarani que ele registrou, em paralelo com os da célebre obra de Léon Cadogan (1959) sobre os fundamentos da palavra dos Guarani Mbya do Guairá.

Posto isso, eu penso que a tradução realizada pelos jovens que escreveram o projeto junto comigo não se resumiu apenas em ocultar significados e preservar (dos brancos) as palavras sagradas, mas que se tratou de um exercício de transbordamento dos sentidos da literalidade e de reflexão dialógica das categorias alheias, o que eu aproximei da intenção de "tornar compreensível aos brancos", afirmada por eles.

Mais tarde, por meio dos materiais da gramática guarani, eu pude pesquisar sobre o nome escolhido para o projeto. Encontrei a grafia *ayvú* como forma correspondente de *ayu*, e não pude identificar o termo *boatxaa*. Então eu me lembrei de que essa palavra sofreu inúmeras alterações pelos membros do grupo, que tentavam organizá-la durante a escrita. Recorri a eles para perguntar o significado das palavras *ayu* e *boatxaa* em separado. Disseram-me que *ayu* siginifca "palavra" e que *boatxaa* quer dizer "passar algo, que pode ser material ou não". Quiseram estar certos de que eu havia compreendido o sentido de *boatxaa* e me questionaram se a tradução foi suficiente. Então eu perguntei "É como transmitir?", "Sim, você entendeu", disseram.

"Palavra transmitida" seria a tradução adequada ao nome do projeto? Traduzido pelos membros do grupo como "Meio de Contato" na língua portuguesa, o título adotado no projeto possuía significado completamente distinto dos termos que eu supus, em Guarani. Essas duas marcações me fizeram entender sobre a bifurcação de público para o qual o formato de vídeo que o grupo produziu foi pensado, atingindo ao menos dois circuitos distintos.

Os vídeos do projeto *Ayu Boatxaa* apresentaram um padrão estético, onde uma pessoa Guarani falava de frente para a câmera sobre o seu modo de ser. A maioria das imagens era estática, revelando a centralidade da fala na concepção dessa direção cinematográfica. Assim que o projeto foi aprovado, eles inauguraram um canal de transmissão no YouTube e depois no Facebook, lugar de interlocução aberto a indígenas e não-indígenas.

Quando os vídeos assumiram a função de transmitir as falas dos moradores de Boa Esperança nos espaços externos da aldeia tornou-se notável uma mudança nas estratégias indígenas, que conferiram a visibilidade de alguns saberes antes compartilhados apenas dentro da comunidade também aos *juruá.* Ainda que haja modulações na tradução das falas em vídeo e que o controle das palavras se dê na seleção das legendas de tradução, esse é um dos principais pontos que deve ser observado.

Considerando esse formato de vídeo aliado às plataformas online, a classificação "cinema" pareceu-me insuficiente aos vídeos produzidos pelo grupo, porque excede o conceito de cinema não-indígena. Vinculados em meios independentes de distribuição, os vídeos do grupo *Ayvú Baraeté* se apresentaram conectados a um emaranhado de relações, redes virtuais de parentesco e canais indígenas com os quais se tinha correspondência, demonstrando que os vídeos não eram pensados como conteúdos isolados, mas em articulação com outras terras e interlocutores indígenas.

Percebendo a lacuna de classificação sobre esse tipo de produção, Idjahure Kadiwel (2017) adotou o termo "etnomídia". Na concepção do autor, essa categoria engloba formas indígenas de articulação política que são, entre vários outros possíveis, meios para "civilizar os brancos" na atualidade.

Ao ser perguntado (conversa pessoal, 2020) se a etnomídia é uma categoria analítica, ele diz que o termo foi cunhado por Anápuàka Tupinambá e destaca a visão de Renata Machado Tupinambá, que afirma que o cinema indígena pode ou não ser considerado uma etnomídia, a depender das escolhas dos diretores.

O conceito de etnomídia está vinculado, em geral, às produções digitais realizadas por pessoas indígenas, no intuito de adotar estratégias de visibilidade para combater equívocos e preconceitos dos não-indígenas sobre os seus modos de existência. Nesse sentido, além de atualizar a transmissão de saberes entre os membros da aldeia Boa Esperança, os vídeos produzidos no projeto *Ayu Boatxaa* fizeram parte de uma estratégia aliada a inúmeros outros povos indígenas no Brasil, voltada à transformação da subjetividade não-indígena acerca das imagens construídas dos indígenas.

5 Uma metáfora inusitada

É de praxe que os projetos aprovados pela Secretaria da Cultura do Estado do Espírito Santo (SECULT/ES) sejam convocados na metade do período de realização para a primeira prestação de contas. Está nos termos do edital que a premiação é dividida em duas parcelas, e que a segunda só é repassada mediante a primeira etapa, feita pela apresentação de relatórios técnicos do andamento do projeto em reuniões com gestores públicos.

Quando convocado pela SECULT/ES à reunião inaugural de prestação de contas sobre o projeto *Ayu Boatxaa*, Karai Mirim me ligou e perguntou se eu poderia acompanhá-lo. "Sim", foi o que eu respondi. Imaginei que ele precisasse de alguma ajuda para localizar o departamento público na capital, Vitória, onde eu morava. Supus também alguma inexperiência com reuniões de prestação de contas ao Estado.

Assim que chegamos à Secretaria, fui interrompida pela servidora responsável pela reunião, que me reconheceu. Eu havia recém me tornado servidora pública, na Secretaria de Estado de Direitos Humanos. Ela me questionou o que eu fazia ali, e tive que me apresentar novamente, dessa vez apenas como acompanhante a pedido de um amigo. Situação embaraçosa. O que eu poderia dizer? Uma *outsider* no Estado? Imagino que também na antropologia.

Quando a reunião começou, eu escutei as perguntas dirigidas a Karai na expectativa de que ele as respondesse. Silêncio absoluto. Eram perguntas protocolares, sobre os prazos estimados e os documentos de comprovação da execução do projeto. Quando falou, ele se recusou a usar o português e agiu como se não tivesse entendido nada dos questionamentos, apesar de ser fluente no idioma e de ter levado os documentos requeridos consigo.

A mulher me olhava impassível enquanto ele falava, e me perguntava se ele não entendia a língua portuguesa, dessa vez com desconfiança sobre mim, de que eu pudesse tê-lo agenciado para assinar o projeto. Até o momento eu não havia vivenciado a desconfiança das minhas intenções fora das aldeias, entre os espaços do Estado, que era o meu local formal de trabalho. Desde então passei a percebê-lo também como "a outra margem" do campo que eu fazia.

Uma vez que o projeto assumiu realizar o contato com não-indígenas, a Secretaria da Cultura assumiu a representação imediata desse plano social. Não por acaso estávamos ali, utilizando dos recursos públicos. Embora, à minha impressão, a imagem da instituição provedora colocada nos termos do edital era completamente descolada da função que Karai atribuiu a ela, esquivando-se de todas as derivações tutelares dessa recente relação. Tratava-a como uma espécie de mediador falho em termos de tradução, como intérprete de qualidades decepadas de um lado, incapaz

de entender a sua língua. Quando fomos embora, não conseguindo conter a minha inquietação, eu perguntei a Karai por que o tinha feito e ele riu, somente. Tive que rir também, passado o constrangimento.

Devo reconhecer a genialidade do gesto de Karai, apesar de quase me custar o emprego. Mesmo me conhecendo antes como pesquisadora, ele sabia que agora eu também era uma representante do Estado, munindo-se do meu testemunho. Equivoquei-me quando supus o desconhecimento dele sobre o funcionamento da estrutura pública. Do contrário, foi ele quem me mostrou o que estava em jogo.

A performance silenciosa de Karai em uma atividade de prestação de contas deixou claro o entendimento da burocracia como uma língua estrangeira, incompatível com a sua. Outra interpretação possível sobre esse evento pode partir da resistência negativa ao poder estatal como forma de ação política entre os Guarani, destacada por Pierre Clastres (1978) em sua mais conhecida obra sobre as sociedades sem Estado.

Tempos depois eu fui chamada à SECULT/ES para "prestar contas" da minha participação no evento passado. Posso dizer que foi, no mínimo, curioso me reconhecer no lugar de "fazer traduções para a língua do Estado". O fiz munida de barreiras, conforme eu pude aprender um pouco com os Mbya.

6 Palavras-pedra e palavras-saberes na formação de lideranças

A maior dificuldade na execução do projeto aprovado foi a obrigação de cumpri-lo estritamente como escrito no formulário de inscrição. A lógica que opera um documento sob a avaliação de uma Secretaria de Estado, para o qual as palavras são como pedras, imóveis por princípios burocráticos, parecia sempre e cada vez mais incompatível com a mobilidade do grupo *Ayvú Bareté.*

O desafio da adaptação à imobilidade do que foi escrito foi constantemente tensionado nas dinâmicas coletivas da gestão do grupo e dos recorrentes movimentos de incorporação e dispersão das pessoas no projeto, o que de certa forma integra a concepção de mobilidade da pessoa Mbya, no sentido da transitoriedade territorial que foi destacado por Elizabeth Pissolato (2007), como uma condição da socialidade Guarani – que é movida por tantos significados já etnografados que não me cabe repetir, se não referenciá-los[7].

7 Infindáveis são as bibliografias sobre a territorialidade mbya, que se traduz principalmente pela noção de mobilidade da pessoa em relação com a concepção guarani do território-mundo, atualizada nas caminhadas em busca daTerra Sem Mal. A Terra Sem Mal foi por vezes significadas como um princípio espiritual em oposição ao mundo material da "terra imperfeita", como na obra de Hélène Clastres (1978). Mas também pode ser interpretada como uma orientação para a socialidade guarani. Principalmente nos casos de dispersão para a evitação dos conflitos entre os membros de uma mesma aldeia, como entendeu Elizabeth Pissolato (2007).

A possibilidade da permanência do grupo *Ayvú Baraeté* esteve em questão por diversas vezes, devido aos deslocamentos territoriais dos integrantes que, nesse caso, ocorreram principalmente em razão dos longos períodos de visitas aos parentes de aldeias distantes, praticados com frequência para a atualização das relações de parentesco.

Findas as duas etapas da prestação de contas e das obrigações com o Estado, os vídeos continuaram a ser publicados no canal *Ayu Boatxaa* mesmo após o cronograma estabelecido, ampliando cada vez mais as pessoas filmadas e as tipologias de imagens produzidas, que incluíram também outros que não somente os *txamõi*, entrevistados inicialmente. Interessados em aprender melhores recursos de edição e captação de áudio, primeiras fragilidades percebidas pelo grupo *Ayvú Baraeté* durante as filmagens, esses jovens buscaram se aliar aos jovens Tupinikim para aprender o domínio das tecnologias não-indígenas de cinema. A intensificação da articulação entre os jovens dos dois povos é um nítido efeito das trocas entre as técnicas da produção de vídeos, que vieram a fortalecer as relações de aliança e reciprocidade nos mecanismos de uma economia simbólica, para utilizar dos termos de Marcel Mauss (1950).

Ambos são povos de contato de longa duração com a sociedade não-indígena. No entanto, as formas de elaboração desse contato se diferem e tem efeitos particulares em cada um. Entre os Tupinikim, um dos principais efeitos é a evangelização pentecostal e drástica diminuição dos falantes da língua, ao ponto que o idioma materno é considerado em desaparecimento. Por outro lado, eles apresentam um histórico maior de experiências com tecnologias não-indígenas, o que lhes garantia nessa época um maior domínio das técnicas do cinema do que os Guarani em geral, por exemplo.

O cinema vem sendo apontado pelos jovens Tupinikim e Guarani de Aracruz como uma das principais ferramentas para ir de encontro às reivindicações da retomada da língua Tupinikim e do interesse Guarani em alcançar as novas gerações com a transmissão oral de saberes, respectivamente. Pode-se dizer que a produção de vídeos se apresentou entre os dois povos como estratégia suplementar às demandas por investimento na educação escolar indígena e na educação indígena, que acontece entre os membros de uma comunidade.

A exposição ao ambiente escolar não-indígena durante extenso calendário pedagógico no período da infância foi apontada pelos jovens Guarani e Tupinikim como a principal dificuldade vivida para a transmissão dos saberes tradicionais e da língua materna. E, considerando que até o início do ano de 2020 não havia a continuidade da educação formal e pluridocente após o nível fundamental nas terras indígenas de Aracruz, a iniciativa dos jovens de dirigir os vídeos e registrar os saberes transmitidos integraram uma autorreflexão sobre a condição em que se encontravam.

Há, portanto, vários interesses em comum sobre a direção cinematográfica no que ela aproxima as demandas entre os jovens desses dois povos. No entanto, diferente dos Tupinikim, o acesso dos jovens Mbya às políticas culturais que ampliam o acesso às tecnologias não-indígenas é muito

recente. Antes deles, os projetos culturais coordenados por indígenas em suas comunidades se deram por adultos que tiveram contato com instituições de ensino como Universidades públicas, de pesquisa como o Museu do Índio e de órgãos governamentais como a FUNAI.

A produção do projeto de cinema aqui tratado partia das primeiras experiências dos interlocutores com quem eu trabalhei, em amplo diálogo com instituições não-indígenas, como parte do processo de tornar-se adulto e como lançamento das capacidades de liderança deles ao mundo.

Em consonância com o que eu observei, Elizabeth Pissolato (2007) afirma que o domínio da fala é uma das principais características denotadas pelos Mbya como fator de desenvolvimento e de maturidade dos jovens. A conquista da autoridade da fala está diretamente relacionada à posição hierárquica a ser assumida na fase adulta, em relação aos outros membros da aldeia.

Nesse sentido, os vídeos são recursos que abrem o campo de disputa pela autoridade entre os membros jovens de uma mesma aldeia, por meio dos quais eles experimentam a habilidade da fala, negociam interesses com os jovens do território vizinho e instituições não-indígenas, formam-se como lideranças no aprendizado de mediar a fala e a escuta na direção cinematográfica.

Pissolato (2007) também indica que a concepção de liderança entre os Mbya está ligada ao saber falar e ao saber ouvir, no que se apresenta a necessidade de saber distribuir a fala, isto é, fazê-la circular entre as pessoas – o que é também a função de um diretor de cinema, especialmente nas produções de entrevistas e depoimentos adotados como escolha central no formato audiovisual entre os jovens com quem eu trabalhei.

Noutra perspectiva, ao se referir ao cinema indígena, Tatiana Bacal (2009) ressalta a metalinguagem presente nas narrativas reflexivas de si para o Outro que é, nesse caso, o branco. No caso dos vídeos produzidos pelo grupo *Ayvú Baraeté*, no formato da etnomídia, a transmissão de palavras por imagens pode ser entendida por esse ponto e também para além dele. Mais do que a metalinguagem como objetivação da cultura, durante a experiência na escrita de projetos e na filmagem dos vídeos, eu senti que estava sendo convocada pelos jovens cineastas a pensar nos múltiplos significados das palavras e das suas possíveis traduções como forma de fazer política.

Diferentes das palavras-pedra da Secretaria da Cultura do Estado, os saberes transmitidos nos vídeos eram objetos metamórficos. Sempre tinham o poder de ganhar novos sentidos no encontro com o Outro. Buscavam se aproximar dos não-indígenas *tornando-se compreensíveis* ao dialogar com o pensamento alheio, pela aposta no efeito que podem exercer sobre ele.

Destaco que a dimensão metafísica[8] da palavra - tão cara aos Mbya - é central na produção dessas imagens, que servem de veículo de transmissão das falas com o advento audiovisual. Metafísica porque na concepção Mbya "não só a palavra é um conceito peculiar, como também a ideia de som nela embutida em que está ligada a uma concepção corpórea e xamânica, que inclui os sentidos de sopro, (auto)criação, transformação" (RATTES, 2014, p.99).

Para além da possibilidade de exercer efeito sobre os brancos com as suas falas, muitas das vezes os jovens que dirigiam as câmeras me contaram sobre as expectativas que nutriam de alcançar as novas gerações com as suas palavras e as dos seus entrevistados mais velhos, de ensinar as crianças sobre a "forma de ser" Guarani. Algo parecido com os *conselhos* dos *txamõi*[9] transmitidos na Opy, que orientam sobre o modo de falar e o modo de agir. O que, como é endossado na obra de Pissolato (2007), propõe a transmissão de uma ética pela fala que, quando somada às imagens, adquire o poder de "mostrar como eram aqueles que vieram antes" (fragmento de diálogo anotado em diário de campo, 2017).

A transmissão do que não é material pela palavra – uma das traduções indicada pelos jovens do grupo *Ayvú Baraeté* para *boatxaa* – amplia as interpretações sobre o cinema Guarani Mbya como um veículo de saberes transgeracionais em um campo de forças e memórias espraiadas em imagem e som.

Breves reflexões

Mesmo sendo vasto o campo de etnografias sobre as relações dos Guarani Mbya entre os membros das suas aldeias, com principal incidência teórica sobre o xamanismo, ainda são poucos os estudos centrados nas estratégias de relações deles com os brancos no presente. Por esse motivo, este artigo dedicou principal atenção à incorporação da tecnologia do cinema, considerando-a como um recurso político em um contexto de expansão industrial sobre o território indígena de Aracruz.

A aproximação com os *juruá*, colocada como sempre perigosa pelos membros mais velhos da aldeia Boa Esperança, fez dos interlocutores com quem eu trabalhei excelentes desenvolvedores de tecnologias de controle do contato. Há metáforas que nos ajudam a entender esse domínio, como o exemplo do diafragma de uma câmera que controla a entrada de luminosidade. Podemos falar sobre seleção, tempo de exposição, contornos. Em suma, a câmera é por excelência uma tecnologia de produção de imagens que opera movimentos de fechamento e abertura, o que eu transportei para a dimensão política e traduzi nesse artigo como movimentos de "demanda e recusa".

8 O conceito da dimensão metafísica da palavra está presente na obra de Pierre Clastres (1990) e de Kleyton Rattes (2014), ambas inspiradas no trabalho de Léon Cadogan (1959), como dito antes.
9 Relembrar a definição de *txamõi* no sentido exposto no segundo parágrafo deste artigo.

A dinâmica de predação metafórica presente na narrativa do cineasta guarani Alberto Alvares ilustra também as posições assumidas na caça e na filmagem. Estar "por trás da câmera", na direção de imagens, parte do princípio de não ser capturado. Filmar, como uma atividade de caça, ocorre por assumir a posição sobre o seu próprio ponto de vista. A demonstração de um ponto de vista por meio da fala transmitida por imagem pareceu ser o grande objetivo do grupo *Ayvú Baraeté*, ressoando com outros movimentos indígenas que podem ser abarcados pela classificação de etnomídia na atualidade.

Finalmente, o cinema é um recurso de mediação política na incorporação indígena porque não se trata apenas de uma técnica externa absorvida. No caso do grupo *Ayvú Baraeté*, o fortalecimento interno entre os membros jovens da aldeia Boa Esperança se projeta por meio dele na formação de novas lideranças.

Eu insisti no termo "recurso" ao longo dessa exposição porque o meu trabalho etnográfico demonstrou que, apesar da mudança de estratégia adotada pelas jovens lideranças ao optarem pela visibilidade e extensão dos seus saberes aos não-indígenas, o cinema é um meio de atualização de formas de ação políticas tradicionais. Entre as quais, a transmissão das palavras como portadoras de uma conduta guarani mbya continua sendo a principal delas. Uma possível resposta para a pergunta "Por que acham que o vídeo é importante?" feita pela velha benzedeira talvez consista nisso.

REFERÊNCIAS

A GAZETA**. Curta Capixaba será exibido em Cannes***,* 29 de abril de 2011. Disponível em http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2011/04/noticias/a_gazeta/caderno_2_ag/837152-curta-capixaba-sera-exibido-em-cannes.html. Último acesso em 06/06/2020 às 20:00h.

ANTROPOLOGIA VISUAL E CINEMA INDÍGENA, 2020. Conferência online. Vicent Carelli e Patrícia Monte-Mór (Orgs.), 2020.

BACAL, Tatiana. Como criar uma cultura? Índios, brancos e imagens no "Vídeo nas Aldeias**".** In: GONÇALVES, M; HEAD, S. (Orgs.) **Devires Imagéticos**: a etnografia, o outro e as suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

CADOGAN, Léon. **Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá.** São Paulo: Editora USP, 1959.

CIMI. **Disputa entre indígenas e Aracruz Celulose é tema de audiência na Câmara dos Deputados***,* 09 de agosto de 2005. Disponível em: https://cimi.org.br/2005/08/23788/ Último acesso em 24/06/2020 às 11:11h.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal:** o profetismo tupi-guarani**.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado:** pesquisas de antropologia política. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1978.

_____. **A fala sagrada:** mitos e cantos sagrados dos índios Guarani**.** Campinas: Papirus, 1990.

GOW, Peter. Cinema na Floresta: Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana. **Revista de Antropologia**, 38 (2): 37-54, 1995.

KADIWEL, Idjahure. **Programa de Índio:** movimento indígena e etnomídia**.** 2017. 54 páginas. (Monografia em Ciências Sociais) - Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

KEESE DOS SANTOS, Lucas. 2017. **A esquiva do xondaro:** movimento e ação política entre os Guarani Mbya. 289 páginas. (Dissertação de mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MAUSS, Marcel. **O ensaio sobre a dádiva.** In: Sociologia e Antropologia, São Paulo: Ubu Editora, 1950.

OS seres da mata e sua vida como pessoas (Nhandé va'e kue meme'). Direção de Rafael Devos, Porto Alegre, 2010. Streaming. (27 minutos). Link: https://vimeo.com/16341930 Último acesso em 16/04/2021 às 16:00h.

PINHEIRO, Sophia. **A imagem como arma – o cinema feito por mulheres indígenas.** Revista Philos: A Revista das latinidades, 2020. Link: https://revistaphilos.com/2020/04/23/a-imagem-como-arma-o-cinema-feito-por-mulheres-indigenas-por-sophia-pinheiro/

Último acesso em 20/04/2021 às 21:27h.

PISSOLATO, Elizabeth. **A duração da pessoa. Mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani).** São Paulo: Editora UNESP, 2007.

RATTES, Kleyton. **O itinerário das aparições**: Ayvu Rapyta e a palavra de León Cadogan. 2014. 292 páginas. (Tese de Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

TAVA, a casa de pedra. Direção de Vicent Carelli, Patrícia Ferreira, Ariel Duarte Ortega, Ernesto Ignacio de Carvalho. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2012. 1 DVD (78 minutos).

QUANDO a noite apareceu. Direção de Alexandre Perim. Vitória: Intrépida Produções, 2010. 1 DVD (50 minutos).

REIKWAAPA. Direção de Werá Djekupé e Ricardo Sá. Vila Velha: Pai Grande Filmes, 2013. Streaming (13 minutos). Link: https://vimeo.com/262414985 Último acesso em 19/04/2021 às 17:00h.

SEGATO, Rita Laura. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos:** y una antropología por demanda. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

Tansmitting the word by image: A Mbya project for the cinema

Abstract: The objective of this article is to deepen the notion of cinema as a political resource and indigenous category among the young Guarani Mbya who are located in Aracruz, in the state of Espírito Santo, Brazil. The ethnographic experience that gives rise to the theme occurred during the elaboration of an indigenous film project, idealized by a group of residents of the Boa Esperança village, whom I helped in the writing and in the relations with the Secretariat of Culture of the state of Espírito Santo. The research deals with cinema as an articulating tool between indigenous and non-indigenous people, understanding the current strategie of mbya visibility in what concerns the engagement of young indigenous leaders in the film direction.

Keywords: Indigenous Cinema; Guarani Mbya Cinema; Indigenous Project.

Recebido em 6 de setembro de 2020

Aprovado em 31 de março de 2021