

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**MAYROM GUILHERME SILVA OLIVEIRA**

**ETNOFICÇÃO E ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA EM *AVA YVY VERA*:  
aportes para uma comunicação intercultural**

**GUARULHOS**

**2022**

**MAYROM GUILHERME SILVA OLIVEIRA**

**ETNOFICÇÃO E ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA EM AVA YVY VERA:  
aportes para uma comunicação intercultural**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Universidade Federal de  
São Paulo como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharel em  
Ciências Sociais.

Orientadora: Andréa Cláudia Miguel  
Marques Barbosa

**GUARULHOS**

**2022**

Oliveira, Mayrom Guilherme Silva.

Etnoficção e Antropologia Compartilhada em *Ava Yvy Vera*: aportes para uma comunicação intercultural. / Mayrom Guilherme Silva Oliveira – Guarulhos, 2022.

45 f.

Orientadora: Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais). – Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Humanas.

1. Antropologia. 2. Filme Etnográfico 3. Etnoficção 4. Antropologia Compartilhada I. Barbosa, Andréa. II. Etnoficção e Antropologia Compartilhada em *Ava Yvy Vera*: aportes para a comunicação intercultural.

**MAYROM GUILHERME SILVA OLIVEIRA**

**ETNOFICÇÃO E ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA EM AVA YVY VERA:  
aportes para uma comunicação intercultural**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Universidade Federal de  
São Paulo como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharel em  
Ciências Sociais.

Orientadora: Andréa Cláudia Miguel  
Marques Barbosa

Aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Profa. Dra. Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa  
Universidade Federal de São Paulo

---

Prof. Dr. Rodrigo Barbosa Ribeiro  
Universidade Federal de São Paulo

**GUARULHOS**

**2022**

Dedico a todas e todos que de alguma forma  
contribuíram para que este trabalho pudesse  
ser realizado.

## RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo o filme *Ava Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio* (coletivo de lideranças e jovens da *tekoha* Guaiviry, 2016). A partir da análise fílmica, buscou-se relacionar as concepções teórico-práticas de etnoficção e antropologia compartilhada desenvolvidas por Jean Rouch com a linguagem do filme. *Ava Yvy Vera* é uma obra derivada do esforço compartilhado entre os seus colaboradores. Tal liberdade possibilitou aos participantes expressarem as suas subjetividades, que por sua vez, foram ampliadas pela improvisação que gozaram ao ficcionalizar sobre a retomada da terra ancestral e o cotidiano no pós-retomada. A questão da demarcação da terra indígena Guaiviry é central e a sua importância é desenvolvida através dos métodos utilizados na produção do filme a fim de aproximar o espectador de forma mais profunda e sensível das questões relevantes aos povos indígenas, em especial os Kaiowá, como a degradação do meio ambiente, a luta pela retomada e as concepções existenciais ameríndias.

**Palavras-chave:** Etnoficção; Antropologia Compartilhada; Jean Rouch; Kaiowá; Filme Etnográfico.

## ABSTRACT

This paper has as its object of study the film *Ava Yvy Vera - The Land of Rain People* (group of leaders and youth of *tekoha* Guaiviry, 2016). Based on the film analysis, we sought to relate the theoretical-practical conceptions of ethnofiction and shared anthropology developed by Jean Rouch with the language of the film. *Ava Yvy Vera* is a film derived from the effort shared among its collaborators. Such freedom made it possible for the participants to express their subjectivities, which in turn were expanded by the improvisation they had when fictionalizing about the recovery of the ancestral land and the daily life in the post-recovery. The issue of the demarcation of the Guaiviry indigenous land is central and its importance is developed through the methods used in the production of the film in order to bring the viewer closer and more sensitive to the relevant issues to indigenous peoples, especially the Kaiowá, such as the degradation of the environment, the struggle for recovery and the amerindian existential conceptions.

**Keywords:** Ethnofiction; Shared Anthropology; Jean Rouch; Kaiowá; Ethnographic Film.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 AVA YVY VERA.....	12
1.1 A importância da terra para os Kaiowá.....	15
1.2 De volta ao filme.....	22
2 ETNOFICÇÃO OU COMO REINVENTAR A VIDA COM A SUA ENCENAÇÃO.....	24
3 CINEMA E ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA.....	31
3.1 Reencenação e trabalho compartilhado.....	33
CONCLUSÃO.....	40
REFERÊNCIAS.....	43



## INTRODUÇÃO

Partindo da motivação dos realizadores de *Ava Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio* (coletivo de lideranças e jovens da *tekoha* Guaiviry, 2016) e tendo como base o projeto rouchiano de uma antropologia/cinema firmado a partir de uma forte associação entre a produção cinematográfica e uma vertente ética que surge através da criação compartilhada entre os realizadores, este trabalho procura compreender como o filme em questão constrói a sua comunicação com a audiência. Argumento, para tanto, que o filme empenha-se em produzir uma forma particular de se comunicar, utilizando dois recursos encabeçados pelo cinema de Rouch: a etnoficção - o ato de encenar e improvisar diante da câmera - e a autoria compartilhada - a liberdade que tanto a direção quanto a atuação possuem de intervir, evidenciando que não existe um roteiro fechado que está sob o domínio de alguém, mas que há um compartilhamento entre todos os envolvidos que possibilita, por sua vez, a manifestação das subjetividades e intenções dos retratados. Observando a linguagem particular da obra, a etnoficção e a autoria compartilhada presentes no filme serão evidenciadas e discutidas no decorrer deste trabalho.

A partir do questionamento da objetividade da ciência, a antropologia pôde delinear novos caminhos para a disciplina. Daqui surge a importância da produção de Jean Rouch: sua perspectiva rompe com as concepções clássicas de observador/observado, repousando, para tanto, em um saber capaz de ser acessível aos estudados através de uma linha de comunicação entre todos os envolvidos. Se Rouch utiliza as ferramentas cinematográficas para estabelecer um diálogo com os nativos, *Ava Yvy Vera*, em contrapartida, pretende utilizar as imagens produzidas pelos próprios nativos para dialogar com o público. Em ambos os casos, o cinema está em posição de potencializar a comunicação, abandonando as usuais formas de descrever, apresentar e explicar a alteridade para produzir um conhecimento capaz de ser compartilhado (SZTUTMAN, 2009). Consequentemente, *Ava Yvy Vera* não só foi filmado de forma colaborativa, como também a sua montagem surgiu do empenho de várias pessoas. Assim, a etnoficção e a autoria compartilhada possibilitaram a liberdade para que os estudados - agora também tornados agentes na relação - construíssem o conhecimento por meio dos seus próprios meios.

Assim como “a episteme de Flaherty [ao produzir o filme *Nanook of the north* (Robert Flaherty, 1922)] não é apenas a capacidade de contar uma história, de

representar um mundo, mas poder evocá-lo sensorialmente” (GONÇALVES, 2019, p. 550), argumento que a incorporação de cenas encenadas e construídas é um dos pontos centrais para aproximar a audiência do filme etnográfico. Em torno do que está sendo narrado, o público é encorajado a formar um ponto de vista, a tomar partido após a experiência que o filme possibilitou. A utilização de recursos etno-ficcionais permite distanciar-se de generalizações e abstrações, aproximando a audiência das subjetividades dos personagens. O fato de improvisar diante da câmera introduz um novo meio de acessar aquela vivência. Utilizando os recursos técnicos, como a montagem e a câmera subjetiva, conectados à liberdade dos atores de reproduzir os fatos históricos, é possível compor uma nova verdade que pertence ao campo do cinema (SZTUTMAN, 2004; 2009). Isso é possível porque o filme não possui o intuito de representar ou descrever a vida dos Kaiowá, mas utilizar da encenação e do improviso para elaborar uma ficção que se torna real na tela, produzindo uma autêntica experiência justamente porque é derivada de situações plausíveis (PIAULT, 1997).

O povo Kaiowá de Guaiviry apropria-se da ferramenta cinematográfica para propagar as suas experiências, criando assim uma via de comunicação que pode ser acessada entre eles, os povos de outras etnias e os não-indígenas. Oposta à comum ideia de que a utilização de ferramentas da sociedade envolvente poderiam acarretar a perda de tradicionalidade, a utilização de recursos tecnológicos voltados para a produção midiática permite aos nativos reivindicarem suas demandas políticas e propagar seus projetos culturais. Nas palavras de Sztutman (2004, p. 59), ao analisar a obra de Rouch, as imagens possibilitam o investimento em “uma linguagem capaz de catalisar encontros interculturais”. Os Kaiowá de Guaiviry enxergam no filme um poder reflexivo capaz de desconstruir as ideias reducionistas, e por vezes estereotipadas, veiculadas na mídia hegemônica e construir as suas considerações sobre o cenário social e político do qual estão inseridos, compartilhando seu conjunto de saberes.

O encontro intercultural se deve, em grande medida, à utilização de uma linguagem cinematográfica que se distancia do cânone descritivo dos documentários habituais. O distanciamento que outrora foi apreciado entre realizadores e filmados inexistente em *Ava Yvy Vera*, uma vez que são os próprios nativos que estão realizando o filme sobre as suas vidas. De fato, uma ocorrência poderosa são as subjetividades

presentes no filme. Por um lado, temos os atores<sup>1</sup> que encenam e narram suas histórias sem se desfazer das suas emoções e pensamentos. Por outro, a própria câmera adquire esse *status* em algumas cenas significativas, recuperando uma experiência vivida e construindo a sua verdade na tela. Como argumenta Gallois (1998, p. 313),

[...] os antropólogos [e eu estendo essa capacidade para os filmes etnográficos] pretendem promover a identificação com o tema, não baseados no que o público já conhece, mas aprofundando detalhes da especificidade de uma cultura ou de um fenômeno social na perspectiva de quem o vivência, deixando transparecer pontos de vista contraditórios, desvendando os condicionantes da interpretação etc.

Assim como as *imagens-transe* (SZTUTMAN, 2009) potencializadas e amplificadas no filme *Les maîtres fous* (Jean Rouch, 1955), acredito que as imagens apresentadas por *Ava Yvy Vera* são possuidoras de uma agência capaz de nos afetar. Ao utilizar elementos ficcionais combinados aos documentais, o filme produz um novo diálogo que está entre o real e o imaginado, projetando através da câmera, essa grande máquina catalisadora, uma verdade distinta que agora pode ser experienciada entre aqueles que vivamente assistem. Nesse sentido, o filme produz uma espécie de ritual, possibilitando “metamorfosar-se, duplicar-se, experimentar-se outro” (SZTUTMAN, 2009, p. 251) e, assim, vivenciar novas experiências. Findada a sessão, sua perspectiva sobre o mundo foi modificada. O filme foi capaz de estabelecer um diálogo transformador entre a sua mensagem e a audiência.

Ao inserir cenas encenadas e improvisadas à narrativa, o filme fabrica uma linguagem carregada de emoções e subjetividades dos personagens, produzindo empatia, curiosidade e identificação (GALLOIS, 1998) capazes de estabelecer uma sólida relação com o público. Essa forma de narrar, visto que não almeja a realidade-em-si, mas a sua reconstrução, evoca um mundo imagético apreendido de forma sensorial (GONÇALVES, 2019), fortalecendo as relações interculturais e garantindo que a diferença cultural seja minimamente respeitada.

---

<sup>1</sup> As noções de atores e personagens utilizadas neste trabalho podem remeter a uma concepção exclusivamente cinematográfica, porém foram pensadas a partir de um referencial teórico que considera o filme enquanto produtor de uma realidade outra. Certamente os indígenas que participaram do filme não são atores contratados para as filmagens, mas a partir do momento que o filme cria a sua própria realidade, os filmados passam a atuar e são vistos como personagens. Essa é uma das questões desenvolvidas ao longo do trabalho que entendo fundamental para aproximar o filme da audiência.

Por fim, essas questões serão desenvolvidas no percurso do trabalho da seguinte forma: no primeiro capítulo, busco apresentar o contexto de realização do filme e o cenário em que ele está inserido, observando principalmente a questão da retomada e demarcação das terras indígenas. Apresento a forma particular dos Kaiowá de se relacionarem com o território, que difere da forma instrumentalista da sociedade moderna. Exponho, também, elementos históricos e etnográficos que envolvem conflito na região. No segundo e terceiro capítulos, discuto aspectos próprios do filme: como a etnoficção e a antropologia compartilhada são construídas e agenciadas para manter uma relação com a audiência, utilizadas para transpassar a mensagem tão cara aos personagens. Além da aproximação desses dois conceitos com o filme, é apresentada a sua definição e discussão teórica. Concluo, por fim, recuperando as principais reflexões desenvolvidas ao longo dos três capítulos.

## 1 AVA YVY VERA

O filme *Ava Yvy Vera* foi produzido com o apoio de oficinas de filmagem e edição vinculadas ao programa de extensão *Imagem Canto Palavra no Território Guarani e Kaiowá*<sup>2</sup>. Esse programa, realizado no ano de 2014, teve o intuito de produzir filmes-documentários que refletissem a luta dos povos ameríndios do Mato Grosso do Sul (MS). A proposta era fornecer meios para a divulgação e visibilidade da precária situação ali enfrentada pelos indígenas, além de registrar práticas culturais que valorizassem a autoestima dos povos originários. O programa foi estruturado por professores e alunos da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) que consideram o poder da comunicação como ferramenta horizontal de circulação de informações e conhecimento não só entre os indígenas, mas também para a sociedade em geral. Como afirma a professora Luciana de Oliveira, coordenadora do projeto, a sua aproximação com os Guarani-Kaiowá foi motivada pela luta em torno da terra que essa população vem enfrentando desde o final do século XIX. Nesse sentido, seu projeto atuou na direção de dar outra visibilidade a essa luta, elucidando, aos que não estão familiarizados, a diferente relação que os indígenas possuem com o seu território<sup>3</sup>.

No caso dos Kaiowá da *tekoha* Guaiviry, foram oferecidas oficinas de cinema com o intuito de capacitá-los a produzir seus próprios filmes, realizando uma auto representação das suas experiências. Além do filme em questão, foi produzido também *Ava Marangatu* (coletivo de lideranças e jovens da *Tekoha* Guaiviry, 2016), filme que apresenta os impactos diretos da imposição da monocultura às atividades tradicionais dos Kaiowá - e, portanto, sua forma própria de existir -, em especial a caça, tarefa que depende diretamente da floresta e da existência de biodiversidade. Em ambos os filmes, a direção foi compartilhada entre os colaboradores Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonaton Gomes, Joilson Brites, Jhonn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes e Edina Ximenez.

---

<sup>2</sup> Ver a página do programa no *Facebook* (<https://www.facebook.com/proextguaranikaiowa/>) e no Sistema de Informação e Gestão de Projetos do MEC ([http://sigproj1.mec.gov.br/apoiados.php?projeto\\_id=144716](http://sigproj1.mec.gov.br/apoiados.php?projeto_id=144716)). Acesso em: 31 de mai. de 2021.

<sup>3</sup> A fala da professora foi proferida na Aty Guasu (Grande Assembleia Guarani-Kaiowá), realizada no dia 19 de novembro de 2020 para homenagear o cacique Nísio Gomes, assassinado há nove anos (em relação à data da assembleia). Por conta da pandemia de coronavírus, a reunião foi realizada de forma online e pode ser assistida na íntegra na página da Aty Guasu no *Facebook*: [https://www.facebook.com/watch/live/?v=461636711473878&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=461636711473878&ref=watch_permalink) Acesso em: 31 de mai. de 2021.

Assim como em *Martírio* (Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita, 2016), é preciso apontar a história de subjugação dos coletivos Guarani-Kaiowá. Após o confronto com os jesuítas e bandeirantes no século XVIII e a perseguição oriunda da Guerra do Paraguai no século XIX, o século XX (e sua extensão no século atual) foi marcado por um Estado que jamais reconheceu a existência de outros povos - povos que negam a destruição do planeta em prol de uma ascensão do chamado progresso (CAIXETA, 2016).

Na passagem do século XIX para o XX, com o fim da Guerra do Paraguai, as terras guarani-kaiowá foram arrendadas pela União à Companhia Matte Laranjeira, onde muitos indígenas foram obrigados (visto que perderam suas terras, meio principal para a obtenção de recursos, e desamparados pelo Estado) a trabalharem na coleta, processamento e transporte da erva-mate, vivenciando experiências análogas à escravidão. Posteriormente, ainda na primeira metade do século passado, as terras passam a ser negociadas, também pela União, há de se lembrar, a fazendeiros interessados na produção de soja e milho e na criação de gado. Era preciso liberar a terra - a que os indígenas ainda conseguiam minimamente usufruir quando estavam arrendadas à Companhia Matte Laranjeira. O que ocorre é a expulsão compulsória e consequente confinamento nas minúsculas reservas indígenas, liberando a região para o advento da monocultura (PEREIRA, 2002).

De fato, a luta pela demarcação das terras guarani-kaiowá tem gerado grandes conflitos entre os indígenas e os fazendeiros. Os primeiros têm sofrido uma violência assustadora, marcada por assassinatos, perseguições e ameaças. Um momento lamentável para os Kaiowá da *tekoha* Guaiviry foi o assassinato do seu cacique, Nísio Gomes, em 2011, quando iniciaram o processo de retomada. Tal momento tem servido como lembrança das atrocidades sofridas por eles e como incentivo a registrar a sua história através do audiovisual. Sem dúvidas, essa motivação fez parte da produção do filme *Ava Yvy Vera*, como salienta Lacerda (2020, p. 102-103):

Segundo Fábio Costa Menezes, um dos professores da oficina de realização, no início, os alunos queriam retratar a sua "cultura", nomeadamente a comida, os cantos e as rezas. Contudo, quando estavam a filmar o trabalho de uma mulher na roça, esta começou a chorar compulsivamente ao se lembrar da morte de Nísio Gomes, um capitão daquele coletivo que tinha sido assassinado por fazendeiros. Devido a este evento, o tema da retomada, que, de qualquer modo, estava sempre presente nas conversas quotidianas na tekoa, passou a ser a questão central do filme.

O acesso às terras ancestrais, além de significar viver onde viveram os seus antepassados, possibilita realizar as tradições ligadas ao modo próprio de ser kaiowá, como as rezas, o *kotyhu*, o *guahu* e a caça. Esse era o sonho de Nísio quando decidiu partir para a retomada das terras pertencentes à *tekoha* Guaiviry. Retirar sua família que vivia às margens da rodovia (situação deprimente e muito comum no MS) e nas reservas, confinada em pequenos espaços com outros grupos (o que dificultava a manutenção das suas práticas culturais), e levá-la para o que sempre foram as suas terras, buscando uma melhor condição para os seus parentes e para o povo Kaiowá como um todo. De certa forma, o filme eterniza os sonhos e os anseios do cacique Nísio. Sua luta e resistência, podendo sempre ser revisitadas no filme, motiva os Kaiowá de Guaiviry a permanecerem na luta pelas suas terras e a fortalecerem a sua cultura e a sua língua. Um dos desejos de Genito Gomes, o atual cacique de Guaiviry e um dos realizadores do filme, é expor para os *karaí* (os não-indígenas) a verdade no processo de retomada, utilizando o filme como uma forma de ligação entre os indígenas e os não-indígenas. Assim, acredita ele, os *karaí* poderão entender a sua causa e apoiá-los na luta pela terra ancestral<sup>4</sup>.

Como anunciou Johnn Nara Gomes, outra realizadora do filme, em uma entrevista para o podcast Mekukradjá<sup>5</sup>, o processo de retomada das terras ancestrais é violento e sofrido. O poder público sempre enxergou os indígenas como invasores, quando é, com efeito, a sociedade ocidentalizada que os expulsa das suas terras. Nesse sentido, o alerta de Johnn Nara é fundamental: os não-indígenas devem pensar o movimento de *retomada* não como uma invasão à propriedade alheia, mas como um movimento de *recuperação* do que sempre foram as suas terras. Johnn Nara acentua também como o uso atual da tecnologia pode ser benéfico para a causa indígena. Filmar os ensinamentos dos mais velhos pode ser

---

<sup>4</sup> Ver depoimento de Genito Gomes no debate da mostra competitiva no CachoeiraDoc de 2017 que pode ser acessado no canal do Youtube do evento: <https://www.youtube.com/watch?v=sHeVFP6eBgg> No mesmo evento, na mesa *Imagens que chamam, imagens xamânicas*, Genito fala sobre a história da retomada da *tekoha* Guaiviry. A mesa também pode ser assistida na íntegra no canal do youtube do CachoeiraDoc: <https://www.youtube.com/watch?v=wU8pVgU30gc> . Ver também uma pequena reportagem do Jornal Sul21 sobre a exibição do filme Ava Yvy Vera em Porto Alegre (RS). A matéria pode ser acessada através do link: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2018/09/mostra-gratuita-exibe-producoes-feitas-por-ci-neastas-indigenas-de-quatro-paises-diferentes/> Acesso em: 27 mai. 2022.

<sup>5</sup> *Podcast* mantido pelo Itaú Cultural e apresentado por Daniel Munduruku. Está vinculado à série de encontros em torno do evento de nome homólogo.

uma forma de legar para as gerações futuras a história do seu povo. Ocorre, desse modo, uma fabricação da memória que pode ser retomada no futuro.

Desde o primeiro contato, os invasores contaram a sua parte da história: pintores apresentaram o cotidiano na colônia, viajantes escreveram suas crônicas, fotografias foram retiradas para retratar o exótico. Hoje, no entanto, o que vemos é uma ação da parte dos povos invadidos de modificar a história oficial, acrescentando também o seu ponto de vista. Para além do conhecimento transmitido via oralidade, os indígenas, na atualidade, se interessam igualmente por outras formas de propagar conhecimento, em especial a literatura e o audiovisual. Considerando os usos da câmera entre os Kaiowá, é no processo de retomada que ela atinge a sua maior finalidade, pois quando a vida está em constante perigo, funciona como uma ferramenta política, capaz de registrar os ataques sofridos e de transmitir a informação por uma nova via (como as câmeras de celulares que funcionam como uma extensão da rede mundial de computadores)<sup>6</sup>.

Como reflexo do engajamento dos Kaiowá da *tekoha* Guaiviry, *Ava Yvy Vera* recebeu vários prêmios em festivais que valorizam tanto o cinema contemporâneo brasileiro como o internacional produzido fora dos eixos *mainstream*. Esse cinema é marcado pela diversidade não só na sua produção, mas a toma como elemento que deve ser exibido. É pelo reconhecimento de outras formas de existir que este cinema reivindica, assim como o filme *Ava Yvy Vera*. Apenas para citar algumas premiações, no VIII Festival do CachoeiraDoc, ocorrido em 2017, *Ava Yvy Vera* foi premiado como melhor longa-metragem pelos Júri Oficial e Júri Jovem. No mesmo ano, recebeu o prêmio de melhor filme no 6º Cine Kurumin e o prêmio de Inovação da Narrativa Fotográfica na 9ª Semana de Cinema.

### 1.1 A importância da terra para os Kaiowá

O filme *Ava Yvy Vera* está permeado pelo movimento de reconstrução do território Guaiviry. O processo de expulsão dos Kaiowá no MS foi imposto pelo Governo Nacional em meados da década de 1950 a fim de liberar as terras para a produção de monocultura em larga escala. Tal processo foi sustentado pela completa ocultação “[...] da sociedade indígena em sua alteridade, para assim negar-lhe o estatuto de comunidade organizada a partir de suas formas próprias de

---

<sup>6</sup> Ver o episódio com Genito Gomes, um dos realizadores do filme, no mesmo *podcast* já mencionado.



sociabilidade e com vínculos históricos com determinados territórios” (PEREIRA, 2002, p. 10). Como consequência, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) - então órgão responsável pela situação indígena no país - formou pequenas reservas que pudessem abrigar as comunidades despejadas, unificando (forçadamente) todos os indígenas nesses pequenos territórios. As comunidades que recusaram abandonar os seus territórios ou que por outro motivo não estavam nas reservas não possuíam direito legal em relação ao seu próprio território. As reservas foram idealizadas para confinar os índios em um único espaço e liberar o restante do território para a agricultura e pastagem. Segundo Pereira (2002), essa atuação da sociedade nacional configurou uma forma de invisibilizar e enfraquecer a ligação histórica, social e cosmológica dos povos tradicionais com o seu território. A criação de reservas indígenas perpetua uma forma de pensamento nacional que enxerga o território como recurso a ser explorado, resquício do projeto moderno de produzir a separação natureza/sociedade.

A modernidade se auto proclama como a saída da humanidade do estado natural em direção à sociedade e suas regras culturais, produzindo um pensamento hegemônico de diferenciação entre os humanos e o restante da natureza. A humanidade moderna adquire uma forma particular, única que conseguiu se distanciar de todo reino animal: os humanos deixaram há muito o domínio da natureza para alcançar um patamar mais elevado: do intelecto, moral e valor.

É visível como os ideais evolucionistas somados à ideia de progresso baseado na tecnologia ocidental ainda permeiam a sociedade brasileira. A partir do *status* de sujeito autônomo e superior à natureza, a forma ocidental de conceber a existência humana é imposta às outras comunidades. Essa superioridade exprime-se na tentativa de dominar e subjugar a totalidade, incluindo os outros coletivos e seres e o próprio sistema Terra, num incessante “progresso” homogeneizante. Para afirmar-se enquanto sujeito, o homem moderno deve transformar todo o resto em objeto, investindo na destruição dos recursos do planeta para a manutenção do seu esquema ontológico.

De fato, os ocidentais acreditam na sua excepcionalidade devido à sua capacidade de manipular a natureza e acessar a sua realidade, ultrapassando o estágio das meras representações que, no máximo, as outras culturas conseguem atingir (LATOUR, 1994). Essa forma de pensar e agir da sociedade moderna têm nos levado a uma crise socioambiental aguda. Reconhecer a natureza apenas como

forneecedora de recursos a fim de mantermos esse modo de vida dinâmico, intenso e acelerado em nome do “desenvolvimento”, é levar em conta somente os humanos enquanto seres que merecem ser contemplados, seres excepcionais que se distinguem do restante dos viventes do planeta.

A monocultura é consequência desta visão de que há somente um modo de habitar: o calcado nos ideais de progresso, avanço, dominação e uniformidade do ser. O sistema de produção atual eleva esses ideais ao extremo. Ao sermos afetados pelos primeiros segundos do filme, seguidamente pensamos em toda a biodiversidade que foi apagada em prol do desenvolvimento econômico. A ação humana foi capaz de mudar drasticamente o seu entorno a ponto de afetar a dinâmica do funcionamento do sistema Terra, elevando a espécie a uma força geológica que originou uma nova era: o chamado Antropoceno (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014).

Torna-se evidente, portanto, que os coletivos que não correspondem a essa universalização de formas de pensamento e ação travam uma luta diante da grande ameaça que correm as suas cosmovisões e formas de existir (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014). Não é diferente com os Kaiowá de MS que desde o processo de retomada vêm enfrentando conflitos violentos envolvendo disputas por terra.

A concepção de que o social está desconectado do natural é mobilizada para explorar os recursos naturais sem que se relacione os futuros problemas que surgirão com tal empreendimento com a organização social dos povos originários e a nossa, em grande medida. O pensamento moderno divide as formas de abordagem de tal forma que impossibilita a comunicação entre social e natural e o envolvimento entre ambas as partes (LATOURET, 1994).

Na modernidade, o humano foi instituído apenas pelo poder político. A relação com as coisas e ao natural, a ele nada diz respeito. A compreensão da natureza e dos objetos compete somente à ciência, ao passo que as relações sociais, inexistentes no mundo natural, são derivadas do poder e da política. A ciência privilegia-se pela compreensão da natureza, utilizando os seus métodos e laboratórios para criar fenômenos que explicam os fatos naturais - ao mesmo tempo em que nega a eficácia das outras formas de entendimento do mundo envolvente. Ela produz fatos indiscutíveis que “[...] jamais serão mudados, aconteça o que acontecer em termos de teoria, de metafísica, de religião, de política ou de lógica”

(LATOUR, 1994, p. 24). A sociedade, por outro lado - “[...] uma macro-sociedade muito mais fechada e robusta que a natureza” (*ibidem*, p. 32) - seria prerrogativa dos estudos sociais e políticos somente. O mundo moderno, portanto, é “[...] *um mundo no qual a representação das coisas através do laboratório encontra-se para sempre dissociada da representação dos cidadãos através do contrato social*” (*ibidem*, p. 33, grifos do autor). A ciência representa todos os não-humanos e o faz de forma a transformá-los em seu objeto de estudo. Igualmente inverso, a teoria político-social encabeça o homem como único detentor do *status* de sujeito de direito.

Apesar de haver os “[...] porta-vozes científicos fiéis e disciplinados [...]” (*ibidem*, p. 36) que empenham-se em desvendar os segredos do mundo natural, a natureza é vista como um meio que sempre existiu e sempre estará apartada dos humanos. Ela não é pensada como componente da sociedade e que se encontra envolvida nas relações humanas assim como qualquer outra categoria<sup>7</sup>. Afastar a natureza, mantê-la “[...] estrangeira, para sempre longínqua e hostil” (*ibidem*, p. 36) permite a sua não interferência na ação livre da sociedade e em seu anseio de produção.

Para manter parte da sua operação, a modernidade nega, invisibiliza e repreende quaisquer outras formas de conceber as relações e intervenções no mundo, tornadas meras tentativas aproximadas e insuficientes. É através da ciência, seja natural ou social, que surge a possibilidade de acessar o verdadeiro saber. E o homem moderno é tomado como o único capaz de desenvolver tamanha capacidade.

A modernidade é uma disposição que permite a capitalização em grande escala dos não-humanos sem que seja necessário refletir em suas consequências para a ordem social. Ao mesmo tempo em que mobiliza a separação entre natureza e sociedade - para assim explorar a primeira -, a sociedade moderna permanece atravessada pelos objetos sem que estes sejam visíveis como elementos constituintes dela.

---

<sup>7</sup> Como Latour (1994) desenvolve em todo o seu trabalho, essa separação envolve uma contradição tanto em si mesma quanto e em relação às partes: a natureza pode ser mobilizada ora como transcendente e a sociedade ora como imanente. “1ª garantia [da Constituição moderna]: ainda que sejamos nós que construímos a natureza, ela funciona como se nós não a construíssemos” (LATOUR, 1994, p. 37).

A natureza faz parte da nossa sociedade, está inserida nela, mas não refletimos sobre a sua incorporação, sobre a sua utilização em larga escala e as consequências que isso implica em ambos os lados. Os objetos incorporados à sociedade moderna são alienados de suas referências naturais, não possuem história ou origem e surgem através de uma revolução que rompe completamente com o passado (LATOURE, 1994).

A modernidade proclama o progresso, institui a temporalidade irreversível do passado ao futuro - uma seta, dirá Latour (1994) -, do arcaico ao avançado, da natureza das trevas à sociedade dos homens. A linha temporal moderna, sistematicamente construída para enxergar todos os elementos como coerentes, rompe absolutamente com o passado por meio da sua imaginação revolucionária: a inesperada revolução é o caminho para fazer emergir os objetos (*ibidem*). Essas são formas de produzir o homem moderno excepcional, único capaz - através da sua ciência e técnica transformadas em universais - de acessar os objetos da natureza que sempre existiram (sem qualquer laço histórico) e exercer o seu controle sobre eles.

Se os modernos pensam a terra como pertencente apenas ao domínio natural, ofuscando a sua importância para a manutenção da sociedade, de forma inversa os povos indígenas assumem a correlação entre o social e o natural, entendendo que qualquer modificação em uma das esferas afetaria consequentemente a outra (*ibidem*). Não existe tal separação na sua cosmovisão, sendo que qualquer agenciamento pode afetar o meio em que vivem, a organização social e/ou as divindades. Para além da Natureza e Sociedade, existem vários outros entes que compartilham a posição de sujeitos atuantes. Assim o é entre os Kaiowá de Guaiviry: não pretendem possuir o direito à propriedade, mas conservar a sua forma de ocupação e de relação com os outros entes dadas desde os primórdios. A ocupação da terra nua por si só não é o desejo dos Kaiowá, mas “[...] restabelecer relações com os diversos *jara*, da caça, da agricultura, e retomar o bom (belo) modo de vida: o *teko porã*” (FERREIRA, 2015, p. 28, grifos da autora).

Fundamento disso deve-se à sua forma particular de entender o universo. Divergente do antropocentrismo moderno (um esquema conceitual de excepcionalidade do humano em relação ao mundo), na concepção ameríndia a condição humana é situada como comum aos seres, sendo a sua diferenciação definida pela natureza dos seus corpos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004). A

concepção moderna, calcada na separação entre natureza e cultura, tende a conceber a humanidade como a entidade particular que se distanciou do reino animal. No entanto, no mundo ameríndio, essa capacidade especial que porventura poderia o homem fazer florescer é compartilhada entre a maioria dos entes do cosmos.

As categorias natureza e cultura antes de serem estáticas e definidas *a priori*, são móveis e dependem da perspectiva envolvida na relação entre os entes: “vendo-nos como não-humanos, é a si mesmos que os animais e espíritos vêm como humanos” (*ibidem*, p. 227). A grande maioria dos seres possuem uma forma interna humana, dotada de subjetividade e intencionalidade. E assim veem a si próprios. O que os diferenciam são as suas roupas: a forma externa que varia conforme cada espécie e que passou por um processo de construção.

Os indígenas não opõem humanos a não-humanos, esses pertencendo ao domínio da natureza e àqueles ao da cultura, mas enxergam que “[...] natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico” (*ibidem*, p. 234). A condição humana ultrapassa a fronteira da espécie única e alcança os outros seres. Como a definição de humano está atrelada à posição enunciativa do sujeito, é na relação entre os entes que surge o humano (possuidor do ponto de vista).

O modo correto, justo e belo guarani-kaiowá de se viver (*teko porã*) está intrinsecamente ligado a esse princípio. Uma das principais atribuições do xamã (ou rezador) é, através da palavra, ser capaz de “[...] despertar e levantar seres sociais” (PEREIRA, 2004 apud FERREIRA, 2015, p. 33). Despertar e levantar significa adquirir intencionalidade, condição necessária para tornar-se gente kaiowá. A intencionalidade está ligada também à condição relacional do qual o universo ameríndio é construído. Como já mencionado, tornar-se humano significa assumir um ponto de vista, “uma posição em relação ao cosmos”, como nos diz Pereira (2004 apud FERREIRA, 2015, p. 34):

Levantar é assumir uma atitude, uma intenção de movimento, de transformação, de inclusão e interação com o sistema. É o gesto necessário à introdução do ser no universo relacional, como condição para existir a partir da imersão no campo da comunicação. O ser desperto assume uma posição em relação ao cosmos, isto caracteriza sua existência.

O cosmos é sustentado através da comunicação entre os entes. É nesse sentido que surge a preocupação e cuidado dos povos ameríndios em respeitar e advertir sobre os outros coletivos igualmente organizados. O ambiente é um

emaranhado de seres que também possuem o estatuto de sujeito. “Não há portanto diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o ‘sujeito’, o segundo o ‘objeto’. Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 94). O devido cuidado é necessário justamente porque há uma interligação entre infinidades de agências no ambiente. Esta é outra atribuição do xamã guarani-kaiowá: ser capaz de apaziguar as relações entre os entes do cosmos através das rezas proferidas em boas palavras. “Portanto, para se ter uma vida tranquila num *tekoha*, faz-se necessária a presença de figuras agregadoras que sejam capazes de pronunciar um discurso apaziguador. A boa palavra é aquela que permite uma vida harmoniosa, sem conflitos” (FERREIRA, 2015, p. 55, grifos da autora). O bem-estar dos Kaiowá está diretamente relacionado com a capacidade comunicativa do xamã com os outros entes (*ibidem*, p.73).

As ameaças políticas que os Kaiowá sofrem acabam por fortalecer a própria formação do seu *tekoha*. As pessoas que ali vivem passam a se reconhecer enquanto parentes, mesmo que não apresentem laços consanguíneos diretos. A atuação do líder ou xamã tem papel central, sendo capaz de atrair as pessoas, seja pelo seu engajamento político ou pela sua capacidade de promover rituais e rezas poderosas. De fato, como afirma Pereira (2004 apud FERREIRA, 2015), as relações entre as parentelas que habitam o mesmo local constituem o principal meio de solidariedade, compondo um território propício para a habitação e a realização do modo de ser kaiowá (*teko*). O espaço físico é de suma importância, porém é preciso haver antes a constituição do *teko* para, assim, emergir o *tekoha* (local onde o modo de ser guarani-kaiowá se realiza (*ibidem*)). Podemos resumir a definição de *tekoha*, portanto, como sendo “[...] uma ‘rede de relações político-religiosas’ dinâmica, composta pelas redes de parentelas que a compõem e que são também mutáveis” (*ibidem*, p. 57).

A terra tradicional é essencial porque é nela e por meio dela que há a possibilidade de exercer o *teko porã* (modo correto, justo e belo guarani-kaiowá de se viver (*ibidem*)). A terra tradicional carrega a memória dos antepassados e como as suas vidas eram belas e saudáveis. “[...] o retorno ao *tekoha* carrega um valor emocional de esperança em voltar para um lugar que foi escolhido pelos seus antepassados para viver, ou seja, para um local de certa forma sacralizado por tantas rezas/cantos e aprendizados” (FERREIRA, 2015, p. 58, grifos da autora). É

nela que torna-se possível desenvolver a agricultura, “[...] mais que uma mera atividade tecno-econômica” (MURA, 2006 apud FERREIRA, 2015, p. 76), um dos alicerces para o desenvolvimento do *teko porã*. Nesse sentido, a agricultura é responsável por ditar não só o tempo das festas e rituais kaiowá, mas também por influenciar a vida cotidiana (FERREIRA, 2015).

Nessa perspectiva, os cantos e rezas são fundamentais para garantir a boa colheita, superar as adversidades da vida mundana ou para auxiliar nas questões políticas, como a conquista do *tekoha* (FERREIRA, 2015). Os cantos/rezas são formas pelas quais os Kaiowá se comunicam com as divindades: os deuses se comunicam dançando e cantando, e igualmente os Kaiowá respondem. Cantar e dançar são formas ancestrais míticas que possibilitam o encontro com as divindades. Através dos cantos e das danças, os Kaiowá demonstram respeito às divindades, utilizando a linguagem divina para negociar uma vida melhor na terra (FERREIRA, 2015). De acordo com Ferreira (2015, p. 102, grifos da autora), quando a “[...] comunicação é bem-sucedida, o resultado é a renovação das pessoas, da vida, das relações dentro de um *tekoha*”. Tal é o efeito buscado pelo *jerosy puku* (batismo do milho). A roça, e a plantação de milho em especial, é peça fundamental para a permanência das práticas tradicionais e, conseqüentemente, forma de perpetuar o *teko porã*. A terra é, portanto, constitutiva da forma própria de ser Kaiowá, seja na dimensão política ou na religiosa.

O fato de os Kaiowá plantarem, não só milho, mas se dedicarem à agricultura, de praticarem o *Kotyhu*, o *guahu* [os cantos entoados em Guaiviry], de produzirem *chicha* [bebida fermentada], aliado à reza semanal, mostra para *Jakaira* [dono-da-roça] que os Kaiowá precisam da plantação para viver, e este continua abençoando os Kaiowá com plantação e bem-estar (FERREIRA, 2015, p. 104, grifos da autora).

A vida bela e correta kaiowá é baseada na forma como os antepassados viviam (FERREIRA, 2015). Uma das principais demandas ao retornar às terras tradicionais é retornar também a relação com os *jara* (donos-espírito) dos outros seres, assim como faziam os antepassados. Retomar as terras tradicionais significa resgatar a tradição das rezas, do *nãnde reko* (modo próprio de ser indígena) (FERREIRA, 2015) para assim superar as adversidades da vida nas reservas, nas cidades e à beira da estrada.

## 1.2 De volta ao filme

Utilizando o filme como elemento comunicativo, os Kaiowá de Guaiviry preservam seus ensinamentos diante a civilização homogeneizante. O filme, produção essencialmente kaiowá, é uma possibilidade de conduzir as suas experiências através do discurso e manipulação das imagens (SZTUTMAN, 2004).

Essas experiências são constantemente conflitadas através da paisagem registrada. São imensas plantações que nos atacam e aos personagens. Envoltas de suas casas, a vegetação nos alerta sobre a destruição passada e que agora cessou graças à retomada das terras. Os sons dos caminhões sendo operados ao fundo se misturam à conversa. Ainda assim, os Kaiowá resistem e realizam suas práticas culturais, sempre receosos em relação a um futuro em que os jovens não mais se lembrem de como é viver como um Kaiowá. Nesse sentido, o filme torna-se um elemento importante e largamente utilizado no enfrentamento contra a sociedade envolvente. As imagens capturadas podem ser utilizadas tanto no âmbito interno, como elemento pedagógico, quanto no externo, na autorrepresentação em contraste aos pensamentos preconceituosos e estereotipados engendrados pelas representações de fora (MARIN; MORGADO, 2006).

A luta pela terra vai adiante: os povos indígenas resistem ante o avanço do etnocídio. A morte, além de ser física - que não deixa de ser expressiva: *depois que os brancos se meteram que morremos muito, até as crianças morreram muito*, declara a senhora kaiowá -, recai sobre os valores e práticas culturais indígenas. Esse ponto fica evidente quando a voz narra os primeiros segundos do filme em meio ao território onde o seu povo colhia remédios, frutos e caçava e que agora se tornou uma enorme plantação de soja: *e agora, olha só... virou roça dos Karaí, essa soja toda aqui. A soja tem valor para eles. Para nós não. Eles plantam... e levam pra vender no exterior. Pegam o dinheiro e com esse dinheiro pagam pistoleiros para nos matarem.*

Portanto, a imagem pode ser utilizada pelos indígenas como artifício na luta pela resistência de seu modo de vida. Pela imagem, eles podem transmitir a sua prática cultural aos mais novos. Pela imagem, eles também podem permitir que experienciamos e sejamos tocados por dimensões outras. São justamente estas questões que serão aprofundadas nos próximos capítulos.



## 2 ETNOFICÇÃO OU COMO REINVENTAR A VIDA COM A SUA ENCENAÇÃO

Preocupado em estabelecer uma relação com o outro, Jean Rouch (1917-2004) realiza uma inédita aproximação entre antropologia e cinema. Essa aproximação faz surgir uma forma singular de se relacionar com os filmados/estudados. Neste trabalho, utilizaremos algumas das suas formulações (etnoficção e cinema compartilhado, principalmente) para ilustrar como o filme *Ava Yvy Vera* foi concebido.

A partir da sua vasta produção, Rouch experimenta técnicas e linguagens narrativas que interligam a antropologia ao cinema e vice-versa (GONÇALVES, 2008). Dessa forma, ele acaba por conceber estratégias que consideram tanto a antropologia quanto o cinema como formas de produzir conhecimento, modificando, conseqüentemente, a própria forma de compreender o cinema. Mais do que um produto derivado do acontecimento etnográfico, o filme é o próprio processo por meio do qual a etnografia é possível, capaz de transformar a antropologia em uma ótima ferramenta de relação entre os sujeitos/cineastas/antropólogos e os sujeitos/filmados/estudados. O produto final é derivado do compartilhamento entre todos os envolvidos.

O cinema compartilhado propicia, portanto, a elevação dos filmados à categoria de sujeitos produtores do filme. Eles possuem espaço e podem ser ouvidos, ultrapassando a posição figurativa da qual foram antes colocados (SZTUTMAN, 2004). É nesse sentido que as novas elaborações rouchianas são capazes de dar outra visibilidade às questões mobilizadas pela antropologia: “[...] o lugar do sujeito, do objeto, da subjetividade, da objetividade, do real, do ficcional, da alteridade, do trabalho de campo e da produção de conhecimento” (GONÇALVES, 2008, p. 19). As suas produções utilizam tanto conceitos antropológicos quanto fílmicos, criando um cruzamento entre esses dois campos.

Tendo inicialmente partido à África para empenhar-se na área de engenharia civil<sup>8</sup>, Rouch se depara com um evento do qual o aproximou dos rituais e da antropologia: “em julho de 1942, Rouch recebe um telegrama do chefe dos trabalhadores dizendo que Dongo, a divindade do trovão entre os Songhay, tinha matado dez de seus trabalhadores” (STOLLER, 2004 apud GONÇALVES, 2008, p.

---

<sup>8</sup> Engenharia civil é a sua primeira formação, tendo posteriormente, em 1952, defendido a tese de doutorado em Etnologia na Sorbonne.

21). A partir desse acontecimento, Rouch começa a coletar informações sobre a vida religiosa dos Songhay e a participar de algumas cerimônias de possessão utilizadas para amansar os espíritos e, assim, proteger os trabalhadores.

Gonçalves (2008) aponta para o que seria a característica principal do filme-ritual *Les Maîtres Fous* (Jean Rouch, 1955) e como ele inaugura uma nova forma de produzir cinema, que podemos aproximá-la do filme *Ava Yvy Vera. Os mestres Loucos*

[...] não se tratava de representar uma sociedade, eles não estavam ali para ilustrar um tipo social ideal do que seria um *hauka* anônimo agido por uma crença, mas estavam ali enquanto personagens que se construíam a partir mesmo da interação com as representações do antropólogo-cineasta ao filmar o ritual (*ibidem*, p. 48, grifos do autor).

Se parte da antropologia acadêmica vigente à época valorizava o distanciamento do etnógrafo através dos métodos de controle, interrogatório e reconhecimento do terreno (como os empregados por Griaule antes Ogotemmêli) (*ibidem*), Rouch buscou mais do que a mera representação em seus filmes, dando ênfase à interação entre os filmados e o diretor e anulando a relação hierarquizada que poderia surgir dessa ordenação. Os personagens emergem, assim, do ato da filmagem. O próprio Graule reconheceu o aspecto teatral da pesquisa de campo e como a partir dele era possível ser várias *personas* (*ibidem*). A câmera impele a fabricação do personagem. Portanto, todo filme é um filme ficcional em alguma medida. Foi esse reconhecimento que fez Rouch intensificar a ficção em seus filmes.

O que podemos apreender do cinema rouchiano é a sua visão de privilegiar “[...] o processual e o transitório e não as estruturas” (*ibidem*, p. 54). A realidade não é tomada *a priori* em sua totalidade, mas se configura com a que é construída no filme. É desse ponto que surge a sua verdade. A ênfase na construção da verdade possibilita o surgimento de algo novo a partir da transformação dos colaboradores em personagens que emergem na realidade fílmica (*ibidem*). A produção dos personagens faz surgir o sujeito atuante que dialoga diretamente com o diretor e com a audiência:

a ironia, ao denunciar que as cenas são encenadas, aponta para a sinceridade de que poderiam ser verdadeiras, assegurando, assim, pelo humor, uma empatia direta entre aquele que a encena e o espectador que a percebe enquanto encenação (*ibidem*, p. 165-66).

Em *Ava Yvy Vera*, obra que mescla documentário e ficção, os sujeitos/personagens transpassam os seus sentimentos, justapõem imaginário e realidade, dando ênfase ao aspecto criativo que afeta a audiência sensorialmente.

Há nesse filme a valorização da subjetividade e da experiência, que de fato o aproxima das etnografias contemporâneas (*ibidem*).

Reconstituir a cena social, dando ênfase a determinadas situações, é “[...] uma forma de repensar e atualizar [...]” (PIAULT, 2000 apud GONÇALVES, 2008, p. 127) as experiências reais a partir da interpretação que os filmados constroem na narrativa fílmica. O intuito não é representar ou copiar a realidade, mas criar uma realidade outra que surge com o filme. Vejamos como essas construções se dão no filme *Ava Yvy Vera*.

A reocupação da *tekoha* em 2011 foi um momento marcante para os Kaiowá de Guaiviry. Positivamente, devido a ocupação permanente que se deu a partir desse ano; negativamente pelo fato do cacique Nísio Gomes, principal agente na retomada, ter sido brutalmente assassinado. Esses são elementos centrais que orientam *Ava Yvy Vera*: acontecimentos da ocupação de 2011 e a vida na *tekoha* após a permanência são reencenados diante da câmera.

A violência com que os pistoleiros agiram para expulsar os Kaiowá das suas terras é apreendida através da tensão dos personagens conforme a história vai sendo descrita. A tristeza que percorre os olhares e entreolhares sérios, o segurar do choro, o silêncio presente entre as pequenas frases ditas, o movimento desordenado das mãos, o balançar das pernas ultrapassam os limites da narração e atinge as nossas emoções (Figuras 1 e 2). Ao mesclar elementos de etnoficção à narrativa, o filme fixa profundamente o quão desesperador é a violência sofrida pelos povos indígenas no Brasil. É essa liberdade de contar e reencenar as suas próprias histórias que a etnoficção permite.

**Figura 1** - Fragmento da cena: 28'18".



**Fonte:** AVA Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio (coletivo de lideranças e jovens da tekoha Guaiviry, 2016).

**Figura 2** - Fragmento da cena: 29'30".



**Fonte:** AVA Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio (coletivo de lideranças e jovens da tekoha Guaiviry, 2016).

Passado o período de reconquista da *tekoha*, o filme preocupa-se em exibir a vida cotidiana em Guaiviry: o que as crianças fazem, como é a escola, quais são as principais celebrações e o como a cosmologia e a história de ocupação do território

tradicional é operada através dos ensinamentos dos mais velhos. São através destas cenas que percebemos que a dinâmica de reocupação do território altera a própria forma de sociabilidade dos Kaiowá, produzindo novas formas de estudar, festejar e organizar as moradias. A própria forma de transitar é alterada durante a ocupação: é preciso estar sempre atento, espreitando entre a mata, a fim de evitar o contato direto com os *karaí* (Figura 3).

**Figura 3** - Fragmento da cena: 22'30".



**Fonte:** AVA Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio (coletivo de lideranças e jovens da tekoha Guaiviry, 2016).

Outra questão fundamental é que a encenação possibilita a vivência da reocupação tanto pelos espectadores quanto pelos personagens mais jovens que não viveram a experiência de fato. Na cena que se inicia em 25'50" vemos como a ocupação é experienciada pelos jovens (Figura 4). Tal possibilidade só poderia surgir através da produção fílmica, poderosa ferramenta de propagação de informação utilizada pelos Kaiowá para recontarem a sua história através da imagem. A câmera, aqui, operou como uma ferramenta catalisadora, provocando o engajamento dos mais novos, que por sua vez, revelou aspectos subjetivos presentes nas suas vidas que de outra forma seria difícil de evidenciar (SJÖBERG, 2006).

**Figura 4** - Fragmento da cena: reencenação do acampamento.



**Fonte:** AVA Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio (coletivo de lideranças e jovens da tekoha Guaiviry, 2016).

Se o filme não é uma tentativa de copiar a realidade, mas sim um produtor de uma realidade própria, a ficção, a imaginação e a encenação são mecanismos úteis e apreciados para produzir uma história outra que se distancia da comum imagem estereotipada pela qual os índios são vistos. Daí o apelo às imagens como “[...] alternativas de representar a experiência social e [...] de se discutir novos modos de representação da questão do sensível e do emocional na forma de apresentação dos fenômenos sociais” (MACDOUGALL, 2000 apud GONÇALVES, 2008, p. 141). A encenação permite, enfim, alterar os pontos de vista, que se abrem em uma multiplicidade de perspectivas que anulam a relação sujeito/objeto, eu/outro para ensejar a relação sujeito/sujeito, outro/outro (GONÇALVES, 2008).

Se para Rouch, “tudo que eu posso dizer hoje é que no campo o simples observador se modifica a si mesmo” (ROUCH, 2003 apud GONÇALVES, 2008, p. 150), acredito que essa modificação alcança inclusive a audiência. Se nossa hipótese é que o filme é capaz de constituir uma relação entre ele e os telespectadores, essa relação é a causa de uma transformação, pois como aponta Viveiros de Castro (2002), toda relação é uma transformação (GONÇALVES, 2008). Ao sofrer os choques das sequências de imagens, a plateia é capaz de modificar-se,

suspendendo a sua categoria de sujeito que consome um objeto, para tornar-se outro que mantém uma relação com o filme e com os filmados.

Distanciando-se do documentário de observação, a criação de personagens produz empatia e, de certa maneira, identificação entre o filme e os telespectadores. A experiência vivida ganha dimensão central no filme, envolvendo-o de uma dramaticidade profunda. Essa experiência atrelada ao ato de ficcionar, mescla real e imaginário, possibilitando que os espectadores participem da vivência através da imaginação do ato.

### 3 CINEMA E ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA

A etnoficção, diferentemente de um projeto ficcional comum, busca revelar aspectos culturais de uma determinada sociedade. Acrescentando ficção a elementos etnográficos, esse tipo de recurso cria um espaço confortável para que os sujeitos/personagens possam se expressar livremente em uma situação que se passa como real, mas que é factível ou que de fato aconteceu. A improvisação da atuação combinada à liberdade do cinema compartilhado possibilita que os envolvidos expressem as suas mais íntimas histórias e pensamentos (SJÖBERG, 2006).

A etnoficção em *Ava Yvy Vera* foi alcançada, em grande parte, devido à confiança entre os seus colaboradores. As pessoas envolvidas na produção do filme são próximas e sustentam uma abertura que podemos aproximá-la do conceito de antropologia compartilhada. Partindo das concepções rouchianas, o objetivo deste capítulo é discutir a relação entre etnoficção e antropologia compartilhada e como ambos os conceitos estão intrincados na produção do filme estudado.

À parte a sua ambiguidade e falta de definição, podemos utilizar o termo etnoficção para os filmes que são derivados tanto da pesquisa etnográfica quanto da vertente artística. Talvez pelo próprio caráter transgressor dos filmes de Rouch, impossibilitando a sua classificação unicamente em filmes etnográficos ou ficcionais, o termo tenha surgido como uma forma de sintetizar a característica principal desse tipo de produção: o ato de improvisar a partir das próprias experiências para alcançar temas pertinentes aos estudos antropológicos sem que com isso desconsidere a ficção como forma de produzir conhecimento. É a partir do real que se produz a imaginação e a fabulação presentes nos filmes de Rouch. (COELHO, 2015; CAIXETA, 2004).

Na outra via, a antropologia compartilhada estabelece na improvisação o seu elemento central, estimulando a liberdade para seguir o curso dos acontecimentos sem necessariamente haver um roteiro fixamente estruturado. Há, assim, maior autonomia para a imaginação, para a aproximação com os sujeitos, com o lugar, com o instante.

Se em algumas das suas produções - principalmente as iniciais -, Rouch segue as concepções tradicionais do filme etnográfico à época (ARAÚJO SILVA,



2010), seu projeto muda drasticamente. De mera constatação do observado, as suas produções passam a construir um imaginário com os personagens.

O que Rouch filma então, e em primeiro lugar, não são mais as condutas, ou os sonhos, ou os discursos subjetivos, mas a mistura indissociável que os liga um ao outro. O desejo do cineasta é dedicar-se ao desejo de seus personagens, organizando-o (FIESCHI, 2010, p. 29).

Não mais o simples registro, Rouch busca produzir a história a ser exibida no momento mesmo das filmagens e da interação com os seus colaboradores. Na tentativa de livrar-se dos seus pressupostos, não há uma prévia intenção do diretor. Pelo contrário, os seus filmes surgem da colaboração de todos em um projeto conjunto que envolve desde a direção até as filmagens e atuação. Tal criação só poderia existir a partir da cumplicidade entre o cineasta e os sujeitos/personagens. “Criação coletiva, improvisação, espontaneidade, cumplicidade: talvez sejam esses os meios privilegiados pelos quais Rouch, de observador de ritos, cruzou a linha para se tornar, a seu modo, criador de ritos” (FIESCHI, 2010, p. 30).

Como exemplo, observamos a conexão entre a antropologia compartilhada e a valorização das subjetividades dos sujeitos/personagens no filme *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958). Neste filme, o embate com a modernidade - e o advento da cidade, sua primogênita -, produz a indiferenciação das identidades, situação que acomete os personagens Eddie Constantine e Edward G. Robinson que Rouch acompanha com sua câmera participante (COSTA, 2018). Logo, é através do compartilhamento entre os envolvidos que os filmados despontam como sujeitos, estando na mesma posição de quem os filma. O filme torna-se o encontro para compartilhar as experiências que, por sua vez, serão investidas na realidade fílmica.

Nota-se, assim, a importância da improvisação e da imaginação (elementos centrais na produção etnoficcional) na realização de uma obra compartilhada. A improvisação produz um trabalho criativo capaz de explorar questões importantes para os sujeitos/filmados. A imaginação é introduzida e o filme pode “[...] contar o que não pode ser contado de outra forma” ( ROUCH, 1995 apud SZTUTMAN, 1997, p. 25). Fica evidente que a liberdade advinda da etnoficção permitiu que questões difíceis de serem pronunciadas pelos Kaiowá de Guaviry fossem discutidas através do filme<sup>9</sup>. Não só a direção e a montagem do filme foram colaborativas<sup>10</sup>, bem como percebemos que os sujeitos/atores tiveram autonomia para construir a narrativa,

---

<sup>9</sup> Essa questão foi aprofundada no capítulo 3.

<sup>10</sup> Ver capítulo 2.

misturando as suas intenções pessoais às dos personagens do filme. Em suma, podemos afirmar que a etnoficção está diretamente implicada com um trabalho coletivo.

### 3.1 Reencenação e trabalho compartilhado

Da reencenação surge a fabulação das lembranças dos sujeitos/atores. Essa reflexividade demonstra a colaboração presente na construção do filme, sendo capaz de direcioná-lo através dos desejos dos envolvidos. É essa condição que leva Lopes (2008, p. 287) a crer “[... ] que a etnoficção leva ao máximo o caráter compartilhado da proposta dos filmes de Rouch”. Nos parágrafos seguintes, discutiremos como essa condição se apresenta em *Ava Yvy Vera*.

Na cena que se inicia aos 5’51”, a narrativa adentra no acontecimento da retomada da terra. O episódio é rico em detalhes: duas pessoas estão preparando o acampamento, enquanto o restante foi se banhar. Eles amarram os galhos que servirão de suporte para a lona de plástico que fornecerá o abrigo. No momento em que realizam a ação, tecem também um diálogo de preocupação em relação aos seus companheiros que foram ao rio, pois o barulho poderá alertar os *karaí*. A retomada da terra é angustiante: não há recursos para o abrigo ou comida, e os Kaiowá dependerão do suporte do órgão indigenista (Funai), sobrevivendo à toda sorte de ataques violentos. Aos 9’14” a fogueira está armada e um dos indivíduos atesta, através da entoação do apito, que o local está seguro, para que assim os outros possam somar ao acampamento. A cena termina aos 10’ dando a entender que o acampamento resistiu até o dia seguinte.

No intermédio, assistimos ao rezador de Guaiviry expor os fundamentos cosmológicos e sociais que sustentam a vida dos Kaiowá, o cotidiano na *tekoha* no pós-retomada, os ensinamentos dos mais velhos e a história de ocupação do território. Durante essas cenas, há uma preocupação com o que está sendo registrado pelas lentes da câmera, mas há também a própria ação sendo desenvolvida durante as filmagens que ultrapassa as expectativas de produzir um filme. Nesse sentido, o ato de filmar incentivou a participação dos sujeitos de forma ativa, como no aprendizado da dança tradicional (os garotos e as garotas praticando ou tomando notas; ver Figuras 5 e 6) ou das crianças que auxiliaram nos afazeres da moradia e no preparo da *chicha* (bebida fermentada). A participação das crianças

é notória. Talvez seja um reflexo da eminente preocupação em Guaiviry de transmitir o conhecimento aos mais novos, que transpassa no filme a constante ação dos jovens. Ou mesmo a própria condição da montagem do filme que não dispõe de um personagem principal pelo qual a história se desenrola, ampliando assim o espaço para o engajamento dos demais.

**Figura 5** - Fragmento da cena: aula (17'45").



**Fonte:** AVA Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio (coletivo de lideranças e jovens da tekoha Guaiviry, 2016).

**Figura 6** - Fragmento da cena: aula (17'50").



**Fonte:** AVA Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio (coletivo de lideranças e jovens da tekoha Guaiviry, 2016).

Aos 24'57", retornamos ao episódio do acampamento. Clímax do filme, a cena inicia com a apreensão dos Kaiowá devido a possível descoberta do seu alojamento. De fato, os pistoleiros invadem e começam a disparar com as suas armas de fogo. Na tentativa de se salvarem, os Kaiowá saem em disparada em busca de abrigo na mata.

Essas são cenas que tornam incertas as reflexões do telespectador: ele está diante de uma encenação ou a câmera realmente captou a ação sem nenhuma interferência? Os atores tiveram tamanha liberdade na colaboração do filme que acabaram por mesclar os personagens com as suas subjetividades. A câmera os incentivaram a interagirem entre si e com o equipamento de filmagem, que deixou de ser um elemento estranho na comunidade.

Essa apropriação é visível nas cenas finais que marcam o *Kotyhu*. A câmera não só acompanha os convidados a caminho da festa, bem como dança e canta com eles. Se não fosse pelas filmagens, talvez a festa não seria tão participativa e animada (Figuras 7 e 8). Conseqüentemente, houve um empenho em registrar os cantos e danças para que a tradição não caia em total esquecimento.

**Figura 7** - Fragmento da cena: convidados indo à festa (40'07").



**Fonte:** AVA Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio (coletivo de lideranças e jovens da tekoha Guaiviry, 2016).

**Figura 8** - Fragmento da cena: festa (43'30").



**Fonte:** AVA Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio (coletivo de lideranças e jovens da tekoha Guaiviry, 2016).

A colaboração que é potencializada pela construção desse tipo de cinema visa menos a descrição da realidade social estudada do que a comunicação entre o cineasta/pesquisador e os atores/sujeitos:

Enfim, a presença do antropólogo na etnoficção parece sofrer de um grau de bastante significativo de descaracterização enquanto posição de

autoridade. Aos atores-sujeitos é reservado um grau de poder de decisão, de forma que as irrupções do antropólogo se fazem mais num caráter de provocação mesmo do que de uma figura mais forte na organização das representações, tal como se costuma verificar no formato do documentário. Neste sentido a etnoficção parece levar ao máximo o caráter compartilhado da proposta dos filmes de Rouch (LOPES, 2008, p. 282).

Esse diálogo opera, inclusive, na própria linguagem do filme, ampliando a comunicação para a audiência, que passa a interagir com o seu discurso. A etnoficção, por meio do improvisado “[...] que obriga o antropólogo-cineasta a se deixar ser conduzido por seus colaboradores [...]” (LOPES, 2008, p. 282), evoca o florescimento das subjetividades dos sujeitos/atores, garantida pela liberdade da colaboração conjunta.

Assim, a subjetividade em *Ava Yvy Vera* foi certamente alcançada através do trabalho compartilhado e do improvisado desenvolvido na construção do filme. Esses foram mecanismos que possibilitaram alcançar narrativas outras que seriam difíceis de lograr de outra forma: o filme construído nessas condições possui um apelo emocional “[...] que foge à ideia de controle que envolve o processo objetivo, ou da objetivação da realidade” (LOPES, 2008, p. 284), o que atinge a audiência com maior influência.

A estrutura rígida de um documentário tradicional não permitiria a aparição da verdade fílmica que a encenação e a liberdade dos sujeitos/atores possibilitaram. O documentário seria incapaz de mostrar determinadas situações, justamente porque se colocava distante das cenas, imparcial diante da realidade, visando atingir ao máximo uma certa ideia de objetividade. Diferentemente, *Ava Yvy Vera* buscou a câmera participante, incentivando e potencializando as pessoas em sua realidade. “[...] a câmera pode ser não um obstáculo à expressão dos homens que tenham alguma coisa a fazer ou a dizer, mas, ao contrário, um estimulante incomparável” (ROUCH, 1960a apud CAIXETA, 2004, p. 137).

Igualmente, a abertura com que Rouch desenvolveu seus filmes, além de incentivar a participação dos personagens na produção do filme, alterou a própria concepção desse antropólogo/cineasta. Ao participar efetivamente da vida cotidiana dos seus colegas, Rouch enxergou que a câmera também o transformou. Seu olhar (e a sua pessoa para os sujeitos/filmados) foi transformado pela experiência de produzir o filme (cine-transe).

A experiência do cine-transe permite que o cineasta se afaste da sua consciência de etnógrafo que precisa explicar e descrever os acontecimentos que ele presencia, para aproximá-lo

[...] dos estados de consciência das pessoas que ele nos mostra, seu trabalho então consistindo menos em explicar de fora o sentido do transe alheio do que em partilhá-lo, traduzi-lo em si mesmo, ou seja, em seu filme, no nível do seu estilo de captação, para entrar, por analogia, em sintonia com o sujeito possuído (ARAÚJO SILVA, 2010, p. 78-79).

O diálogo que Rouch estabelece com as populações das quais ele tem contato ocorre através de dois alicerces: primeiro, é preciso abrir espaço para a afirmação do outro enquanto sujeito; no entanto, tal insurgência ocorre sem que a própria subjetividade do cineasta seja reduzida.

Assim, eles [Rouch e Glauber Rocha, a respeito da aproximação que Araújo Silva faz entre os dois autores] emprestam sua voz ao Outro, mas tomam também a palavra para se exprimirem diretamente enquanto sujeitos entre outros sujeitos, recusando o efeito de transparência do discurso do saber e relativizando o ideal de objetividade do qual ele poderia se valer (ARAÚJO SILVA, 2010, p. 73).

Essa é a característica principal da antropologia compartilhada: menos a observação ou a constatação de uma questão introdutória - certamente encadeada em uma obra de viés expositivo -, do que a utilização da imaginação dos sujeitos/personagens que abre espaço para a manifestação dos seus desejos e emoções.

Dado que todo filme se constitui a partir da narrativa, sua relação com a realidade será sempre da ordem da representação. A representação, por sua vez, é menos a realidade em si do que o imaginário, o que possibilita que as situações da realidade sejam reveladas a partir da sua especulação (SZTUTMAN, 1997). Apesar da constante negligência do caráter ficcional dos filmes, essa é uma das maiores qualidades que um filme etnográfico pode florescer. Livre das amarras positivistas da escrita etnográfica, ele vislumbra a pluralidade de sujeitos “[...] impassível de redução a modelos abstratos de análise”. (SZTUTMAN, 1997, p. 23). Esse tipo de produção promove personagens e histórias cativantes, que revelam a realidade a partir da ficção.

Nesse sentido, atrai a atenção a forma como *Ava Yvy Vera* rompe com a concepção antropológica clássica de uma cultura como totalidade, imobilizada na história aguardando a sua descoberta pelo antropólogo que a descreverá em seus mínimos detalhes. Contra a generalização, *Ava Yvy Vera* apresenta o discurso, o

sonho, o desejo dos seus colaboradores. E não há meio melhor para expressar estas falas do que o audiovisual.

Os participantes puderam avaliar o arranjo final e organizar a obra conforme as suas pretensões, evidenciando que o filme não é uma versão particular (de um diretor, idealizador etc), mas ação da coletividade. Os atores estão posicionados não mais como personagens na história particular de um sujeito único, e sim como *sujeitos* que transmitem e trocam experiências.

Chegou, enfim, o momento que Rouch previu. Com a facilidade da tecnologia atual, a câmera que antes era operada pelo estrangeiro, passa a

[...] participar de forma tão total [que se desloca] automaticamente às mãos daqueles que, até agora, estiveram sempre em frente às lentes. Neste ponto, antropólogos não controlarão mais o monopólio da observação: sua cultura e eles próprios serão observados e registrados. E deste modo o filme etnográfico nos ajudará a 'compartilhar' a antropologia (ROUCH, 2003a apud GUÉRIOS, 2016, p. 125).

O que existe no filme analisado, portanto, é um exercício do diálogo (CRAPANZANO, 1991). Através da recepção do filme<sup>11</sup>, percebemos que foi travado uma comunicação entre ele e a audiência no sentido de estabelecer uma troca, um atravessamento, aproximando o entendimento de sujeitos culturalmente diferenciados na direção de uma compreensão mútua.

Nessa perspectiva, o filme torna-se um meio eficaz para estabelecer a comunicação entre sujeitos de diferentes culturas. Diferentemente do texto, o audiovisual mobiliza sensorialmente os indivíduos de forma a ativar as suas emoções. E tal manifestação ocorre com maior facilidade através das oportunidades que emergem da antropologia compartilhada e da etnoficção.

---

<sup>11</sup> Principalmente em festivais e mostras de cinema (Ver capítulo 2).



## CONCLUSÃO

Inicio esta conclusão com dois textos inspiradores de André Brasil (2016, 2018) que infelizmente só tomei conhecimento ao final deste trabalho. Neles, Brasil é didático ao demonstrar como o uso da imagem pode ser positivo na luta pela demarcação da terra. Se a “nossa época não seria senão a tentativa implacável de eliminar o povo dos excluídos, de modo a produzir um corpo uno, indivisível” (Brasil, 2016), *Ava Yvy Vera* é a contrapartida que questiona a política hegemônica e define o local dos Kaiowá de Guaiviry na luta da retomada das terras ancestrais. Assim se deu o desenvolvimento do filme que caminhou para uma questão política de visibilidade e divulgação da violência que sofrem os povos indígenas no país, bem como para valorizar a sua autoestima.

A questão do retorno à terra ancestral é central no filme. Se a sociedade envolvente empenhou-se permanentemente para invisibilizar e enfraquecer a ligação histórica, social e cosmológica dos povos tradicionais com o seu território, estes possuem uma relação com o entorno seguramente divergente dos modernos.

Enquanto boa parte dos setores da economia, da sociedade civil e da administração pública ainda consideram o território como um recurso a ser consumido em uma escala de progresso incessante (ofuscados pela sua utilidade prática), resquício do projeto moderno de produzir a separação natureza/sociedade, para os Kaiowá o retorno às suas terras implica compreender o lugar como um fluxo de significados. A terra possui outros atuantes, como o cosmológico, que afetam o modo de vida da população indígena. A terra carrega as memórias, os ancestrais, os ritos, o cultivo; em suma, suas vidas, sua existência. A utilização desenfreada dos recursos naturais e a consequente destruição do meio ambiente afeta toda essa existência.

Assumindo a correlação entre o natural e o social, assumindo assim a existência de diversos seres que possuem o estatuto de sujeito (liquidando o antropocentrismo moderno), os Kaiowá de Guaiviry se importam menos com a terra enquanto território a ser explorado do que com a sua relação com os outros entes que mantêm o seu sistema cosmológico equilibrado.

No embate contra a sociedade moderna, a luta pela terra tradicional precisa ser evidenciada. Contra a suposta superioridade do homem moderno que necessita dominar e subjugar os outros coletivos, seres e o próprio sistema Terra, os Kaiowá

de Guaiviry encontraram no audiovisual uma maneira de expor os seus múltiplos pontos de vista. A retomada foi findada, mas a luta ainda não terminou para que o território seja demarcado. A memória, o sonho e o desejo dos que se foram estarão vivos na película, para que as gerações futuras tenham uma referência íntegra.

Através do filme foi possível vivenciar a experiência da *tekoha* que ainda não foi demarcada, mas que faz parte da vida das pessoas de Guaiviry. Por meio da ligação entre documental e ficcional, entrelaçando história e desejo, os participantes do filme puderam experimentar a luta pela demarcação da terra, bem como a vida cotidiana no território tradicional retomado (BRASIL, 2018).

Contra a generalização e homogeneidade, *Ava Yvy Vera* apresenta a complexidade dos Kaiowá que residem em Guaiviry. Suas subjetividades estão asseguradas no filme através do trabalho colaborativo e da liberdade que tiveram para acrescentar suas ideias, imaginações, emoções, desejos e fabulações. A abertura da autoria compartilhada anula o domínio por um único sujeito, o que incentiva a autonomia e liberdade na produção do filme. Nessa condição, as subjetividades dos participantes são postas em profundidade, identificando que a alteridade indígena é mais complexa que os modelos pré-estabelecidos.

Se o homem moderno enxerga apenas a si como sujeito, transformando todo o resto em objeto que deve ser forçado a partilhar dos mesmos ideais, os Kaiowá resistem física e simbolicamente através da película, sendo o filme a reunião de discurso, sonho e desejo dos seus colaboradores. Obra compartilhada, *Ava Yvy Vera* é uma produção que potencializa as subjetividades dos envolvidos, elaborando uma relação entre sujeitos que não mais são representados, mas que passam a interagir (entre si e com a audiência) a partir da emergência da realidade fílmica.

A partir da reencenação da história traumática e do cotidiano em Guaiviry, o filme serviu tanto como meio para os Kaiowá refletirem sobre a própria realidade, como para transmitir as suas questões, demandas e modo de vida aos telespectadores de fora, enfatizando a complexidade da retomada que não é discutida apropriadamente no meios de comunicação *mainstream*. Nesse sentido, o uso da etnoficção e da autoria compartilhada facilitou o acesso a essa complexidade, através da incorporação (seja na atuação ou no trabalho compartilhado da direção, edição e produção) das subjetividades dos participantes. A improvisação da atuação combinada à liberdade do cinema compartilhado possibilitou que os envolvidos expressassem as suas mais íntimas histórias e pensamentos (SJÖBERG, 2006).

Por outro lado, a incorporação desses elementos fílmicos criou uma narrativa sensorial, capaz de afetar a audiência e estimulá-la a refletir com os Kaiowá a questão da retomada das áreas ancestrais e dos povos indígenas no país, mantendo, assim, uma comunicação. A emergência dos personagens e suas emoções, mesclando realidade e ficção, produz empatia e identificação, possibilitando que os espectadores participem da experiência através da imaginação do ato.

Se o filme não é uma tentativa de copiar a realidade, mas sim um produtor de uma realidade própria, a ficção, a imaginação e a encenação são mecanismos úteis e apreciados para produzir uma história outra que se distancia da comum imagem estereotipada pela qual os índios são vistos. A encenação permite, enfim, alterar os pontos de vista, que se abrem em uma multiplicidade de perspectivas que anulam a relação sujeito/objeto, eu/outro para ensejar a relação sujeito/sujeito, outro/outro (GONÇALVES, 2008). Essa relação atinge, inclusive, a audiência que modifica-se ao suspender a sua categoria de sujeito que consome um objeto, para tornar-se outro que mantém uma comunicação com o filme e com os filmados. Nota-se a importância da câmera enquanto elemento agenciador: a sua presença incentivou tanto a participação dos sujeitos na fabricação do filme quanto na interação entre eles e audiência, estabelecendo uma comunicação entre sujeitos de diferentes culturas.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO SILVA, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro. *In*: ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). **Jean Rouch - Retrospectivas e Colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 47-89.

AVA Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio. Direção: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonaton Gomes, Joilson Brites, Jhonn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes e Edina Ximenez. Produção: Programa Imagem Canto Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá. Belo Horizonte: 2016. 1 vídeo (52 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=mzNVcLQtNQ0>. Acesso em: 29 mai. 2022.

AVA Marangatu. Direção: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonaton Gomes, Joilson Brites, Jhonn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes e Edina Ximenez. Produção: Programa Imagem Canto Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá. Belo Horizonte: 2016. 1 vídeo (14 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P1CBrM6W4-g>. Acesso em: 29 mai. 2022.

BRASIL, André. Retomada: teses sobre o conceito de história. *In*: TORRES, Júnia (org.). **Catálogo forumdoc.bh.2016**. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016. p.145-161.

BRASIL, André. Rumo a terra do Povo do Raio: retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera. *In*: XXVII Encontro da Compós - Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2018, Belo Horizonte. **Anais do XXVII Encontro da Compós**. Brasília: Compós, v. 1, 2018. p. 1-16.

CAIXETA, Ruben. Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte. **Devires**, Belo Horizonte, v.2, n.1, p. 110-147, jan-dez., 2004.

CAIXETA, Ruben. Martírio: o genocídio lento e angustiante de um povo indígena nas lentes de Vincent Carelli. *In*: TORRES, Júnia (org.). **Catálogo forumdoc.bh.2016**. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016. p. 123-139.

COELHO, Sandra Straccialano. Da etnoficção segundo Jean Rouch: contribuições do processo criativo do cineasta para o pensamento e a prática do documentário. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.12, p. 65-81, 2015.

COSTA, Wendell Marcel. Da etnografia clássica à escrita fílmica: narradores urbanos na obra de Jean Rouch. *In*: 18th IUAES World Congress, 2018, Florianópolis. **Anais 18º Congresso Mundial de Antropologia**. Florianópolis: 18th IUAES World Congress, 2018.

CRAPANZANO, Vincent. Diálogo. *In*: **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 59-80.

DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2014.

FERREIRA, Janaína Cardoso de Souza. **Reconstruindo o Tekoha Guaiviry**. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. *In*: ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). **Jean Rouch - Retrospectivas e Colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 19-35.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Antropólogos na mídia: comentários acerca de algumas experiências de comunicação intercultural. *In*: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam Lifchitz Moreira (orgs.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus, 1998. p. 305-319.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GONÇALVES, Marco Antonio. O sorriso de Nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v.09.02, p. 543–575, mai.–ago., 2019.

GUÉRIOS, Paulo. **Práticas do filme etnográfico**. Curitiba: Editora UFPR, 2016.

LACERDA, Rodrigo. O cinema contra a história: filmes e historicidades indígenas no Brasil. *In*: SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (orgs.). **Cinemas pós-coloniais e periféricos**. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV, v. 2, 2020. p. 95-112.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LES Maîtres Fous. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. Paris: Les Films de la Pléiade, 1955. 1 DVD (28 min), color.

LOPES, Andréia Aparecida Ferreira. Etnoficção e subjetividade: pensando em termos de antropologia compartilhada. **Temáticas**, Campinas, v. 16, n. 31, p. 273–289, 2008.

MARIN, Nadja; MORGADO, Paula. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. *In*: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 87-108.

MARTÍRIO. Direção: Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita. Olinda: Vídeo nas Aldeias, Papo Amarelo, 2016. 1 vídeo (162 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YXaalnBXO84>. Acesso em: 29 mai.2022.

MOI, un noir. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. Paris: Les Films de la Pléiade, 1958. 1 DVD (71 min), color.

PEREIRA, Levi Marques. **Relatório circunstanciado de identificação e delimitação da Terra Indígena Guarani-Kaiowá Guyraroká**. Três Lagoas: Fundação Nacional do Índio (FUNAI), 2002.

PIAULT, Marc-Henri. Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch, *Moi, un Noir*. In: NÚCLEO DE ANTROPOLOGIA E IMAGEM. **Cadernos de Antropologia e Imagem. A cidade em imagens**. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, n. 4, 1997. p. 185-192.

SJÖBERG, Johannes. The Ethnofiction in Theory and Practice: Part II. **NAFA Network**, vol. 13.4a, 2006.

SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch e o cinema como subversão de fronteiras. In: **Sexta Feira. Antropologia, arte e humanidades**. São Paulo: Pletora, n.1, 1997. p. 23-30.

SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch: um antropólogo-cineasta. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia; BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; FERRARI, Florência; SZTUTMAN, Renato; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (orgs.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Edusp, 2004. p. 49-62.

SZTUTMAN, Renato. Imagens-transe: perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (orgs.). **Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papius, 2009. p. 229-254.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana** 8(1), p. 113-148, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, sep., 2004.