

# Cinema indígena e educação: pelo rio *Ápa* e pelo fogo que nunca apaga

Indigenous cinema and education: through the *Ápa* river and the fire that never goes out

Cine y educación indígena: por el río *Ápa* y el fuego que nunca se apaga

---

LUIZ FELIPE MEDINA HANCIO<sup>1</sup>

ALIK WUNDER<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este texto é parte de uma pesquisa sobre cinema indígena brasileiro realizada por um estudante universitário pertencente ao povo guarani, a partir do mergulho nos catálogos do Projeto Vídeo nas Aldeias e da Associação de Realizadores Indígenas (Ascuri). A pesquisa envolveu seleção de filmes dos catálogos, análise de alguns deles e a realização de diálogos com estudantes do ensino médio e ensino superior na forma de cine debates. Estudar e conversar sobre os filmes foram movimentos disparados por uma inquietação: a urgente necessidade de se combater os estereótipos construídos durante séculos de colonização sobre os povos indígenas. Para esta escrita, escolhemos um dos movimentos da pesquisa: o encontro entre a história de vida do estudante com dois filmes de produção da Ascuri, dirigidos pelo realizador Terena Gilmar Galanche. As histórias dos personagens dos filmes e as ancestralidades do estudante pesquisador se misturam e dão a ver os modos de ser, viver e resistir do povo Guarani nos territórios do Mato Grosso do Sul e em qualquer lugar que estejam.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema indígena; educação; povo Guarani.

**ABSTRACT:** This text is part of a research on Brazilian indigenous cinema carried out by a university student belonging to the Guarani people, into the catalogs of the Projeto Vídeo

1. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

2. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

nas Aldeias and the Association of Indigenous Directors (Ascuri). The research involved selecting films from catalogs, analyzing some of them and holding dialogues with high school and higher education students in the form of film debates. Studying and talking about the films were movements triggered by a concern experienced as an indigenous person at the university: the urgent need to combat the stereotypes built during centuries of colonization about indigenous peoples. For this writing, we chose one of the research movements about the encounter between the student's life story and two films produced by Ascuri, directed by director Terena Gilmar. The stories of the characters in the films and the ancestries of the student researcher mix and reveal the ways of being, living and resisting the Guarani people in the territories of Mato Grosso do Sul and anywhere they are.

**KEYWORDS:** Indigenous cinema; education; Guarani people.

**RESUMEN:** Este texto forma parte de una investigación sobre el cine indígena brasileño realizada por un estudiante universitario perteneciente al pueblo guaraní, profundizando en los catálogos del Projeto Vídeo nas Aldeias y de la Asociación de Realizadores Indígenas (Ascuri). La investigación consistió en seleccionar películas de catálogos, analizar algunas de ellas y mantener diálogos con estudiantes de secundaria y educación superior en forma de debates cinematográficos. Estudiar y hablar sobre las películas fueron movimientos desencadenados por una preocupación: la urgente necesidad de combatir los estereotipos construidos durante siglos de colonización sobre los pueblos indígenas. Para este escrito, elegimos uno de los movimientos de investigación sobre el encuentro entre la historia de vida del estudiante y dos películas producidas por Ascuri, dirigida por la directora Terena Gilmar Galanche. Las historias de los personajes de las películas y las ascendencias del estudiante investigador se mezclan y revelan las formas de ser, vivir y resistir del pueblo guaraní en los territorios de Mato Grosso do Sul y en cualquier lugar donde se encuentren.

**PALABRAS CLAVE:** Cine indígena; educación; pueblo Guaraní.

*“Nesse rio não existia mais água,  
o rio nasceu com as rezas que fiz com meu irmão,  
rezas que aprendemos com meu pai”  
Ñanderu Argemiro Escalante*

*“Nós vivemos desse fogo.  
O fogo é nossa vida.  
Ke'yrusu (sol) fez tudo  
e depois ele subiu e foi embora”  
Jari Alice Pedro*

*Pirakuá* é o lugar onde os peixes desovam, uma toca no leito do rio que permite que os peixes não acabem. *Ñanderu Argemiro Escalante*, rezador tradicional do povo Kaiowá da Aldeia *Pirakuá* (MS), no filme “*Pirakuá, os guardiões do Rio Ápa*” (2014) tem sua voz e seu corpo misturados às águas do rio, enquanto conta as histórias dos donos das águas e entoando cantos aprendidos com os donos das pedras do Rio Ápa. Sua fala é direcionada aos(as) jovens de seu povo, ele canta e conta os segredos que existem entre os *Ñaderus* e os *Yvyveras*, os rezadores e os donos das águas. Juntos, eles cuidam do Rio Ápa. Em “Panambizinho: o fogo que nunca acaba” (2024), Jari Alice Pedro, anciã da Aldeia Panambizinho, ao pé do fogo, conta a uma mulher mais jovem os segredos do surgimento do fogo e das duas madeiras que mantêm a fogueira que alimenta o povo Kaiowá. A lenha boa é recolhida longe, em terras tomadas pelo agronegócio, e a cada ano se torna mais escassa. Gilmar Galanche é um realizador indígena pertencente ao povo Terena, integrante da Associação dos Realizadores Indígenas (Ascuri) e diretor destes dois curtas-metragens. Seus filmes lançam um olhar poético que amplia as vozes, as rezas e as sabedorias dos anciãos e anciãs do povo Kaiowá do Mato Grosso do Sul.

Esse ensaio, escrito em diálogo com esses dois curtas-metragens de Gilmar Galanche, é parte de uma pesquisa de Iniciação Científica<sup>3</sup> sobre as relações entre o cinema indígena brasileiro e a educação, realizada a partir do mergulho nos catálogos do Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) e da Associação de Realizadores Indígenas (Ascuri).

3. Esta pesquisa de Iniciação Científica teve apoio do PIBIC/CNPQ, 2020.

Abaixo, um depoimento do estudante pesquisador que realizou esta pesquisa:

“Como estudante guarani na Universidade Estadual de Campinas (SP), desde a criação do primeiro vestibular indígena desta universidade, em 2019, encontrei na Faculdade de Educação, no Laboratório de Estudos Audiovisuais – OLHO, um espaço institucional aberto ao diálogo intercultural com os modos guarani de ser, pensar, criar e escrever”.

A pesquisa foi realizada no período da pandemia, envolveu seleção de filmes dos catálogos, análise de alguns deles e a realização de diálogos com estudantes do ensino médio e ensino superior em formato de cine-debates. Aconteceram de forma virtual com estudantes de ensino médio do Instituto Federal de Hortolândia, SP no ano de 2020 e de forma presencial na Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas no ano de 2021.

Nos relata o estudante pesquisador:

“Estudar e conversar sobre os filmes foram movimentos disparados por uma inquietação vivenciada como indígena na universidade: a urgente necessidade de se combater os estereótipos construídos durante séculos de colonização sobre os povos indígenas. Como os indígenas são apresentados nas escolas não indígenas? Como o cinema indígena pode auxiliar na ampliação do conhecimento sobre os diferentes povos? Como as formas de ver, conhecer e ser dos povos indígenas podem entrar em diálogo com o conhecimento escolar? Como o cinema indígena pode auxiliar nesse diálogo”?

Para esta escrita em forma de ensaio, escolhemos um dos movimentos da pesquisa, tendo como referência a escrita cartográfica (COSTA, 2014): o encontro entre a história de um estudante pesquisador, de seu povo e sua família e as duas produções cinematográficas da Ascuri. As histórias dos filmes e as ancestralidades se misturam e dão a ver os modos de ser, viver e resistir do povo Guarani no Mato Grosso do Sul e em qualquer lugar que estiverem. Por meio do cinema indígena, percebemos a possibilidade de apontar caminhos para o fortalecimento desses povos no espaço universitário e escolar. Acreditamos que o cinema produzido por artistas indígenas pode proporcionar bons pensamentos sobre a educação, a arte e o silenciamento das ancestralidades indígenas, provocada pela colonização e organização colonial dos centros urbanos.

Seguimos com a metodologia da pesquisa cartográfica (COSTA, 2014), na qual o(a) pesquisador(a) traça seu caminho guiado por suas inquietações, “territórios existenciais” (COSTA, 2014, p. 5) e transformações que se instauram num corpo “poroso a microssensibilidades que se instauram nas zonas fronteiriças” (COSTA, 2024, p. 4). As zonas fronteiriças desta pesquisa envolvem nossos encontros com os filmes, leituras e com os(as) estudantes nos cine-debates realizados.

Esta pesquisa permitiu-nos olhar não apenas para territórios ancestrais, a região do Rio *Ápa* no Mato Grosso do Sul, mas também para os “territórios subjetivos, territórios afetivos, territórios estéticos, territórios políticos, territórios existenciais, territórios desejantes, territórios morais, territórios sociais, territórios históricos, territórios éticos...” (COSTA, 2014, p. 5) que nos compõem e que continuamos a compor quando pesquisamos, assistimos a filmes, conversamos sobre eles, lemos e escrevemos.

Também nos deixamos guiar pelos pensamentos do antropólogo inglês Tim Ingold, em especial a partir de seu livro “Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição” (2015), escrito em diálogo com modos indígenas de ser e estar no mundo. Entrelaçamos, nesta escrita, os pensamentos sobre os filmes, as narrativas de uma família guarani e leituras realizadas, entendendo que o pensamento está sempre conectado à vida e em diálogo com os modos indígenas de ser e pensar: entre caminhos e conexões, entre território e corpo.

No texto “Repensando o animado, reanimando o pensamento” (2015), Ingold escreve sobre o pensamento de alguns povos indígenas: “estamos lidando aqui não com uma maneira de acreditar *sobre* o mundo, mas com uma condição de estar *nele*” (INGOLD, 2015, p. 116). Seu texto se faz na conexão da malha que os caminhos nos levam e nos compõem, que estamos sempre compondo ao longo da vida. Pensamento bastante alinhado com os modos de ser e viver do povo Guarani. O que é estar vivo? Nos pergunta em seu texto o Tim Ingold. Para os Guarani, estar vivo é estar no caminho, em constante movimento. Para Ingold, em diálogo com outros povos originários de pensamento animista, “onde quer que haja vida há movimento. O movimento da vida é especificamente o de tornar-se, em vez do ser, da incipiência da renovação ao longo do caminho” (INGOLD, 2015, p. 122).

Como o cinema indígena nos coloca em movimentos com estes diversos sentidos de vida? Para dialogar com esta questão, compartilhamos abaixo o testemunho de Luiz Medina Guarani, coautor deste ensaio:

“Para mim tudo começou com uma grande árvore, um Ipê, e junto dela sua flor. A concepção desta vida em forma material me foi dada ao final dos anos 1990, em Campo Grande, a capital do Mato Grosso do Sul. Vim, desta vez, na materialidade do corpo humano, através da luz de Fabiane Medina – *Yvoty Rendyju* – flor brilhante do amanhecer – cientista social, mestre e doutoranda em Ciências Políticas. É ela quem me guia, direta ou indiretamente, no mundo. Nascido no bairro Tiradentes em Campo Grande, esse lugar onde o urbano-centro diz ser um bairro de periferia e que recebeu, no período de sua ocupação, inúmeras famílias de ancestralidade indígena. Minha família, após expulsão do seu território, chegou à ocupação por volta dos anos 1980. Ali Dona Lola, minha *maxu* – avó mais velha, aquela que tem muita sabedoria – foi se estabelecer depois de inúmeras andanças na região de fronteira, entre o que é hoje o estado do Mato Grosso do Sul e o Paraguai, na Bacia do Rio Ápa. Depois de deixar de viver em seu território de origem, Dona Lola foi em busca de melhores condições de sobrevivência para sua família, assim como tantos outros indígenas desse bairro. Minha bisavó mais se parecia com um pé de Ipê, da casca forte, densa de sabedoria e resistente às dores da vida de uma mulher guarani. Na época da ocupação, junto com ela, vieram também seus sete filhos e doze netos. A casa da avó Lola sempre foi ponto de referência para receber parentes que vinham do interior para tratamentos de saúde, reuniões de família e morada para as filhas, netas e bisnetas que precisavam se reterritorializar para conseguir atender as demandas da vida na cidade. Era lá que o fogo guarani se mantinha sempre aceso para receber a todos(as). Enquanto estava viva, Dona Lola pôde ver a família reunida em torno dela, como um lindo pé de ipê, pronto para receber rodas de conversas em sua sombra. Sempre acompanhado de um bom mate quente pelas manhãs e um tereré gelado nas tardes quentes do cerrado. Mesmo sofrendo de muito preconceito linguístico, Dona Lola não deixou de praticar nossa língua materna, o guarani antigo da fronteira com o Paraguai, de onde viemos. Sempre que nos recebia, dava as “boas-vindas” falando na língua. Quando pensava alto, não hesitava, falava em guarani e entendia apenas quem estava acompanhando o pensamento dela. Antes de fazer a passagem, já não queria mais falar em português, passou seus últimos momentos nesta vida falando em guarani com as enfermeiras, que não a entendiam e precisava ser traduzida pela minha avó Xila. A avó Xila sempre conta que ela e os irmãos nasceram no meio do mato, na beira do Rio Ápa. Neste lugar, Dona Lola e as crianças viviam de maneira inseparável ao território. Dona Lola conseguia trabalho para os filhos na casa dos patrões, na região das cidades de Porto Murtinho, Antônio João, Bela Vista, Jardim, Guia Lopes da Laguna e Bonito. Sobre essa época, a avó Xila dizia: “eu trabalhava como

doméstica na casa do patrão. Isso sempre me deixou muito triste e desconfortável, pois eu não queria sair de onde nós morava. Por mais que fosse tudo muito simples, com casa de barro e madeira, eu não gostava de sair do nosso quintal para trabalhar na casa dos patrões. Ia mesmo por que era obrigada”. A avó Xila sempre diz: “a gente sempre falou a nossa língua, o guarani. Mas também na época, não falávamos o mesmo guarani de hoje, falávamos o guarani nosso que só quem era da região sabia. Falo isso porque o guarani se tornou língua oficial no Paraguai, e o guarani que nós falava era outro, um mais antigo”. Ela ainda conta que viveu para trabalhar, foi doada várias vezes, mas sempre retornava a *che sy*, sua mãe. Tentaram a vida em Aquidauana, de onde ela tem muitas lembranças e, depois disso, se instalaram em Campo Grande numa ocupação periférica ao centro urbano”.

Todo o processo de colonização do Brasil, a cada novo contato com os povos, provocou um apagamento forçado das nossas ancestralidades, por meio de humilhações, trocas injustas e escravização de nações inteiras. Ficamos fixados na figura folclórica e estigmatizada dos livros de história escrito pelos ditos “heróis”, que supostamente trouxeram a modernidade e o desenvolvimento científico, tecnológico e religioso ao Brasil. Ficamos impedidos de contar nossa própria história, de falar nossas próprias línguas, de viver em nosso próprio território, de praticar nossas próprias espiritualidades. Desta forma, as escolas não indígenas, da maneira que se construiu na herança colonial, reafirmam estas imagens estereotipadas e aumentam ainda mais a distância entre a imagem genérica do “índio” e o que realmente somos. Almiros Martins, no vídeo *Ymá Nhandehetama – Antes éramos muitos*, realizado por Armando Queiroz, Almiros Martins e Marcelo Rodrigues e exposto na 31ª Bienal de Arte de São Paulo em 2009, diz:

Nós sempre fomos invisíveis. Os povos indígenas sempre foram invisíveis para o mundo. Aquele ser humano que passa fome, passa sede, que é massacrado, perseguido, morto lá na floresta, nas estradas, nas aldeias, este não existe. Para o mundo de fora existe aquele índio exótico que usa cocar, que dança, que canta, coisas para turista ver. Aquele que está lá na aldeia sofre da doença de ser invisível, de desaparecer. Ele quase não existe para o mundo do direito, principalmente para o mundo do direito, como ser humano. Como ser humano, ele desaparece. Se afoga no mar das palavras da burocracia, das teorias acadêmicas. Ele é afogado no meio das palavras quando a academia,

os estudiosos, entendem mais de índio que o próprio índio. Ele é invisibilizado pela própria academia. Ele perde a voz, perde o foco, perde a imagem. Ele volta novamente quando tem o conflito, quando a mídia procura a notícia para vender o jornal, mostra o índio morto, o índio bêbado, preguiçoso, como se vê nos livros. O índio que quer muita terra, o índio que tem muita terra, este aparece, e aquele índio como ser humano, aquele que tem direitos, este desaparece, este sempre desaparece... vai sumindo aos poucos. É como um grito no silêncio da noite, ninguém sabe de onde veio, ninguém sabe onde encontrar (YMÁ NHANDEHETAMA, 2009).

Almires Martins, Guarani-Terena, com formação em Direito, mestrado em Direitos Humanos e doutorado em Antropologia, relata a existência de dois estereótipos indígenas ao olhar de pessoas que não tem proximidade com as cosmologias ancestrais. O primeiro, aquele ser humano em condições vulneráveis diante de toda lógica ocidental das cidades; e o segundo, aquela figura folclórica, romantizada do “índio” dos livros de história. Ambas as imagens se interseccionam na invisibilidade provocada pela desinformação das realidades de cada etnia brasileira. O cinema indígena abre a possibilidade de apresentar um novo olhar para questões relacionadas às diferenças e singularidades dos povos indígenas. Há hoje inúmeras produções audiovisuais realizadas por cineastas indígenas, diversos temas e modos de abordar, uma ampla diversidade étnica e estética que possibilita romper, de diversas formas, os estereótipos que provocam conflitos territoriais e distancia as realidades originárias dos centros urbanos.

\*\*\*

Iniciamos a pesquisa a partir de dois importantes catálogos de produção de cinema indígena: o Vídeos nas Aldeias (VNA) e a Associação dos Realizadores Indígenas (Ascuri). O projeto Vídeo nas Aldeias foi criado em 1986 pelo antropólogo, indigenista e documentarista Vincent Carelli. O VNA tem o objetivo de formar realizadores indígenas, apoiar as lutas dos povos na criação de filmes que fortaleçam a diversidade étnica e permitam o conhecimento de diferentes línguas, culturas e territórios indígenas (ARAÚJO, CARELLI e CARELLI, 2010).

A partir da análise do catálogo do projeto VNA, pude observar o crescente aumento das produções cinematográficas indígenas, assim como apontam Wunder e Villela (2017) no artigo “(In) visibilidades e poéticas indígenas na escola: atravessamentos imagéticos”:

A presença indígena na literatura e no cinema não é recente, nas últimas duas décadas cresceram as produções de indígenas que têm por efeito problematizar as imagens feitas até então a seu respeito, dando visibilidade a uma multiplicidade do olhar que dialoga diretamente com a diversidade dos povos (WUNDER; VILLELA, 2017, p. 20).

O segundo catálogo foi o da Ascuri, formada por jovens cineastas indígenas Terena, Kaiowá e Quechua. A associação foi idealizada em 2008, na Bolívia, em diálogo intercultural promovido pelo documentarista quechua Ivan Molina, durante o encontro “Cine Sin Fronteras”. A associação sem fins lucrativos (Ascuri) compõe-se inteiramente por jovens indígenas. Esta experiência demonstra que nós indígenas estamos ocupando os espaços em busca de conhecer e dominar as ferramentas do ocidente para produzir materiais que possam servir como fonte de diminuição das distâncias entre as cidades, os conhecimentos ancestrais e as formas de organização social não indígenas. A Ascuri realiza também importante papel na troca de conhecimentos ancestrais e tecnologias e artes ocidentais entre nós.

Todos os filmes da Ascuri são de concepção indígena, desde a idealização, gravação, edição e demais processos da elaboração e difusão de seus filmes. O que colocou a Ascuri em destaque nessa pesquisa é o reconhecimento do trabalho realizado por esses jovens cineastas indígenas, de grande importância para a população não indígena do estado do Mato Grosso do Sul, que desconhece as realidades diversas das aldeias que (re)existem no mesmo território. O catálogo da Ascuri se encontra completamente disponível na internet de forma gratuita e em página no site do *YouTube* e é composto por mais de 70 produções independentes. Os filmes, em sua maioria, versam sobre as realidades das aldeias indígenas pertencentes ao território do que é hoje o estado do Mato Grosso do Sul, majoritariamente, referentes a aldeias dos povos Guaraní, Terena e Kaiowá. A Ascuri tem notável caráter educativo, informativo, formativo, de denúncia e de troca de saberes entre indígenas e não indígenas. Consideramos que este tipo de iniciativa e produções artísticas deveriam estar em lugar de destaque nos currículos e materiais didáticos das escolas não indígenas, principalmente nas escolas dos municípios que se encontram às margens das aldeias e territórios indígenas do estado do Mato Grosso do Sul. As produções de Ascuri têm importante papel na somatória de forças diante da luta pela demarcação e garantia de direitos originários que devem ser cumpridos por parte do estado brasileiro. Nos diz o estudante pesquisador:

“Dentre as diversas produções da Ascuri, dois filmes me tocaram profundamente, em especial por se conectarem às trajetórias de minha família pelo Rio Ápa e pela manutenção de um fogo guarani, entre filhos e mães, em qualquer lugar que estejamos. As narrativas destes curta-metragens entrelaçam-se às histórias de minha família pelas águas de um rio e pela força das mulheres, que mantiveram o fogo guarani aceso por onde passaram, que me acompanham e que mantém esta chama acesa em mim”.

O filme “*Pirakuá, os guardiões do Rio Ápa*” (2014), traz a força do Rio Ápa, apresentado como *Yvyvera*, o dono das águas, e potencializado pela reza tradicional guarani de Argermiro Escalante. O filme provoca, em sua abertura, o relaxamento do corpo e concentra a atenção do(a) espectador(a) para o canto das águas, o canto e as falas do *Ñanderu Ava Apyka*. A potencialidade de seu canto e de sua fala abrem fissuras no imaginário. O *Ñandereko Tekoha Kua’a* – conhecimento tradicional do território – constrói a imagem de uma verdadeira liderança Ava-Guarani, alertando sobre a importância das águas do Rio Ápa para a prosperidade das próximas gerações. Ele apresenta o rio como fonte inseparável de saúde e cura para doenças. A reza cantada é o modo de diálogo com os seres da floresta, donos das águas, das pedras, das chuvas, das matas, em constante conexão com *Ñanderu Kuará* (Pai Sol). A reza tradicional é a grande sabedoria de Ava Apyka, aprendida com seus mais velhos ancestrais. O dono das pedras lhes ensina cantos, entoados com força ao final do filme. O conhecimento, passado pelo seu pai, não é entendido para ele como uma história fictícia sobre os saberes de seu povo, mas como parte de sua educação tradicional, tendo seu pai como “professor” do *Nhandereko Ava-Guarani* (jeito de ser Guarani). O conhecimento que foi passado para o Ava Apyka é a fonte para ensinar as gerações mais novas e é ampliado pela poética dos cineastas indígenas. O filme interrompe o ciclo de apagamento da ancestralidade guarani, causada pelos constantes conflitos territoriais na região do Mato Grosso do Sul, onde está localizada a aldeia *Pirakuá*. Uma obra que diminui as distâncias entre mundos, das cidades e das aldeias, sendo fonte de disseminação do conhecimento para todos(as) que acessarem essa sabedoria ancestral, uma vez que está disponível gratuitamente na internet.

\*\*\*

Em seu livro “A queda do céu: palavras de um xamã yanomami” (2015), Davi Kopenawa, liderança indígena do povo Yanomami, fala sobre a importância do

esforço feito por ele para escrever seu depoimento, em conjunto com o antropólogo Bruce Albert, sobre a história e saberes do seu povo:

Não sou um ancião e ainda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fez com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos dos seus filhos. Desse modo, suas idéias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 76).

O esforço em aprender as ferramentas ocidentais de Davi Kopenawa, como os “desenhos na língua dos branco”, se relaciona à obra cinematográfica “*Pirakuá, os guardiões do Rio Ápa*”, no diálogo que se estabelece entre as tecnologias espirituais ancestrais e as tecnologias ocidentais: literatura e cinema, nesses dois casos. O esforço dessas iniciativas artísticas é de que ocupem o lugar indígena nas instituições/ espaços ocidentais a fim de diminuir as distâncias na comunicação. Distâncias essas geradoras de estigmas e preconceitos sobre as populações indígenas.

O segundo filme que nos atravessou profundamente foi o curta-metragem “Panambizinho, o fogo que nunca apaga” (2014). O curta-metragem tem como cenário inicial um campo de braquiária, capim de origem africana introduzido no Brasil como espécie forrageira para cumprir com funções econômicas na agropecuária e no agronegócio. Surge, deste cenário, uma mãe acompanhada por dois filhos. Um canto forte é acompanhado pelo som do *mbaraká* – instrumento usado para a comunicação com os seres divinos – que bate continuamente ao longo da cantoria que acompanha a família na trilha pelo mato sem vida. Na sequência, o canto some, surgindo a voz firme de duas mulheres conversando. Logo depois, a paisagem do mato morto é substituída.

A imagem que se constrói é a da passagem de sabedoria tradicional Kaiowá Guarani, da anciã Jari Alice Pedro, para a geração seguinte. A conversa, feita na beira da fogueira, é acompanhada do tradicional *Ká'a* – mate. O filme traz a importância do fogo para o povo Kaiowá Guarani. O fogo é apresentado como fonte de vida. *Ke'yrusu* – sol – é apresentado como criador de toda vida na Terra. Lenha, fogo, alimento, mato, pedra, terra, água, tudo criado por *Ke'yrusu*. Depois de criar a vida na terra, *Ke'yrusu* encarregou-se de seguir o seu caminho, subindo, indo embora atrás de sua mãe.

Na sequência, segue a falta de vida no mato por onde a família atravessa, a produção do agronegócio, desde o período da “marcha para o oeste”, liderada pelos bandeirantes, que se utilizam da mão de obra escrava das populações indígenas. A

região de Dourados, onde é localizada a Aldeia Panambizinho, é até hoje marcada pelo conflito territorial entre latifundiários e indígenas. A lenha é cada vez mais escassa pelo desmatamento, mas o fogo não apaga.

Os Kaiowá e Guarani resistem nos poucos territórios que lhes restam. Os espaços são fundamentais para a prática do *Nandereko Tekoha Kua'a* – conhecimento tradicional Kaiowá e Guarani sobre o território. As práticas do viver tradicional são postas em disputa pela sociedade não indígena, às margens dos centros urbanos e rurais com a produção econômica do agronegócio oligopolizado em famílias de pessoas não indígenas. Frequentemente, as pessoas responsáveis pela produção do agronegócio nas terras originárias, são imigrantes europeus, que receberam posse das terras tradicionais Kaiowá e Guarani, expropriadas pelo próprio estado brasileiro.

\*\*\*

O cinema indígena tem nos proporcionado pensar sobre os modos indígenas de produzir imagens e alimentar profundamente nossos imaginários com outras perspectivas e sobre todo o processo de apagamento das ancestralidades indígenas, provocadas pela colonização e perpetuada em diferentes momentos da história brasileira, sempre relacionadas ao processo de centralização do estado. Essas outras perspectivas nos levam a pensar sobre os sentidos da vida que não separam corpos, territórios e os seres viventes não-humanos. Para os povos Kaiowá e Guarani estar vivo é perceber o espírito materializado em forma de um corpo, que vive num outro corpo que também está vivo, a mãe, a Terra, repleta de muitas vidas em constante relação. Estar vivo é estar imerso e em constante relação com o mundo (INGOLD, 2015), é perceber que essa composição de vida se constitui de mais vidas. Esta ideia não é uma crença, mas uma condição de existência, como afirma Tim Ingold sobre a condição de *estar* no mundo:

Isto poderia ser descrito como uma condição de estar vivo para o mundo, caracterizada por uma maior sensibilidade e capacidade de resposta, na percepção e na ação, a um ambiente que está sempre em fluxo, nunca o mesmo de um momento para o outro (INGOLD, 2015, p. 116).

A composição da vida pode ser percebida e vivida de diferentes maneiras. Para a ciência moderna, a vida se classifica e se separa. Na escola aprendemos sobre a vida classificando-a em disciplinas. Em nosso currículo escolar temos aulas de ciências,

matemática e linguagens, desde muito cedo a escola nos ensina a separar a vida. Com o avançar da compreensão e do tempo que permanecemos dentro da escola, passamos a dividir ainda mais a vida.

Nos diz o estudante pesquisador: “Foi assim que percebi em minha passagem pelas escolas que frequentei”.

Quando entramos em contato com outras linguagens, outras narrativas, nos abrimos a movimentos artísticos, como do cinema indígena, e passamos a compreender as artes e os conhecimentos de outros povos. Entramos em contato com outras compreensões do que é a vida e sobre como os diferentes povos se relacionam com ela e a ampliam. Ao longo desta pesquisa, entramos em contato com estes dois filmes que foram criados dentro de territórios indígenas, e que nos apresentam uma língua, uma cosmovisão.

A pergunta disparadora aos(as) estudantes de ensino médio e ensino superior nos cine-debates sempre foi: quantas línguas indígenas foram-lhes apresentadas dentro da escola? A resposta foi sempre a mesma: nenhuma. Após assistirmos aos filmes algo mudava na nossa conversa, era possível pensar junto sobre o quanto temos ainda a escutar. Há muitas outras línguas a conhecer e há muitas histórias a se ouvir.

O Brasil, com seus 523 anos de ocupação em terras indígenas, se estabeleceu às margens das florestas, rios e montanhas. Dominou e expropriou corpos e territórios, criou cidades sobrepostas aos territórios ancestrais, deslegitimou as histórias dos povos originários desses territórios. E infelizmente a manutenção disso também aconteceu e acontece, nas escolas.

Identificamos, nessa pesquisa, que os dois catálogos estudados somam mais de 150 produções cinematográficas. Os filmes indígenas podem ser materiais férteis para professores e professoras de todas as áreas de ensino, uma vez que as narrativas abrem conexões e diálogos com muitos conhecimentos. A produção cinematográfica indígena nos convida a caminhar pelos sentidos amplos e diversos de vida que nos compõem. Esses filmes podem compor novos sentidos com as cosmovisões indígenas sobre o que é *estar vivo* ou, uma ampliação da “textura do mundo da vida” (INGOLD, 2015). Podemos conectar caminhos antes vistos como distantes, perceber que a distância entre o centro e as margens são barreiras de comunicação entre os sentidos de vida que nos compõem e nos envolvem.

Esses filmes podem nos ajudar a perceber as limitações históricas do processo colonial. Não é de folclore que vivem as populações indígenas, não são lendas as

suas histórias de criação. A colonização quer reafirmar histórias únicas e fixar o tempo múltiplo e contínuo fluxo da vida.

Mas o fogo nunca acaba e o rio continua a correr.

Ocupamos outros espaços, territórios e subjetividades, seguimos apagando as marcas das lógicas sociais que nos são impostas. As vidas indígenas se refazem em territórios inusitados: em meio às braquiárias, às branquitudes, em bairros periféricos da cidade, na universidade, no cinema, na arte contemporânea, em um leito seco de rio que renasce com reza do *Ñanderu*.

A vida não pára de se recriar, surpreendentemente. Em meio a disputas políticas, econômicas e sociais ocidentais, a arte cinematográfica indígena se compõe como um amplo território fértil, abre fissuras nos discursos oficiais e coloniais, abre espaço para outras histórias, outras poéticas, outras malhas de vida, outros fluxos de encontros, e quem sabe também para uma escola outra.

O fogo nunca acaba e o rio corre...

#### REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de; CARELLI, Rita; CARELLI, Vincent. **Cineastas indígenas para jovens e crianças**: guia didático para estudantes do ensino fundamental. Olinda: Vídeo nas aldeias. 2010.
- COSTA, Luciano Bedin da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, v. 7, n. 2, p. 066-077, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3370/337031808005.pdf>. Acesso em mar. 2023
- INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Trad. F. Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PANAMBIZINHO: O Fogo que Nunca Apaga. Direção: Gilmar Galache, Produção: Ascuri Brasil. 2014, 1 vídeo (12 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pEwERvYKndI>. Acesso em: jul. 2023.
- PIRAKUÁ: Os Guardiões do Rio Ápa. Direção: Gilmar Galache, Produção: Ascuri Brasil. 2014, 1 vídeo (11 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fimYQplpyHY>. Acesso em: jul. 2023.
- WUNDER, Alik; VILLELA, Alice. (In)visibilidades e poéticas indígenas na escola: atravessamentos imagéticos. **Revista Teias**, v. 18, n. 51, p. 14-32, 2017.
- YMÁ Nhandehetama. Direção, Almires Martins. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xjn5GGRVCjo>. Acesso em: jul. 2023.

SOBRE OS AUTORES

**Luiz Felipe Medina Hancio** é graduado em Administração Pública (Universidade Estadual de Campinas) e mestrando em Sustentabilidade e Proteção Social pelo Laboratório de Economia e Gestão (Universidade Estadual de Campinas). Foi bolsista PIBIC – CNPQ, 2020.

*E-mail:* lipemedina1@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5726-0669>.

**Alik Wunder** é graduada em Ciências Biológicas (Universidade Estadual de Campinas), tem Mestrado e Doutorado em Educação (Universidade Estadual de Campinas). É professora/pesquisadora da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas e pesquisadora do Laboratório de Estudos Audiovisuais – OLHO.

*E-mail:* awunder@unicamp.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2336-7000>.

*Recebido em 05 de junho de 2023 e aprovado em 22 de setembro de 2023.*