

Políticas e práticas de arquivagem nas cinematografias indígenas

Arquivo e contra- arquivo em perspectiva

MARCOS AURÉLIO FELIPE

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, Rio Grande do Norte, Brasil*

ID 3155

Recebido em

14.03.2025

Aceito em

06.06.2025

Este trabalho examina arquivos e contra-arquivos nas cinematografias de Abya Yala para sistematizar como as formas fílmicas indígenas confrontam o colonialismo a partir e com os seus próprios acervos imagéticos, epistêmicos, ancestrais. Com base em tendências críticas contemporâneas e nos estudos de cinema, o percurso teórico-metodológico tem seu fundamento em políticas e práticas de arquivagem audiovisuais, bem como em perspectivas e cosmovisões de povos e comunidades. Nesse contexto, os cinemas indígenas (re)elaboram seus materiais cosmo-fílmicos em uma dimensão arquivar e problematizam os arquivos coloniais de modo crítico, especulativo, incorporado e multifacetado.

Palavras-chave: Cinema indígena. Colonialismo. Práticas de arquivagem. Contra-arquivo. Cosmologia.

Archiving Policies and Practices in Indigenous Cinematography: Archive and Counter-Archive in Perspective

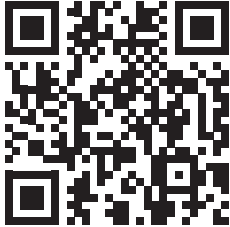
This paper examines archives and counter-archives in the cinematographies of Abya Yala in order to systematize how indigenous film forms confront colonialism, from and with their own collections: pictorial, epistemic, ancestral. Based on contemporary critical trends and film studies, the theoretical-methodological path is grounded in audiovisual archiving policies and practices, in the perspectives and worldviews of peoples and communities. In this context, indigenous cinemas (re)elaborate their cosmo-filmic materials in an archival dimension and problematize colonial archives in a critical, speculative, incorporated and multifaceted way.

Keywords: Indigenous cinema. Colonialism. Archival practices. Counter-archive. Cosmology.

Políticas y prácticas de archivación en el cinematografía indígena: archivo y contraarchivo en perspectiva

Este trabajo examina los archivos y contraarchivos en el cinematografía de Abya Yala para sistematizar cómo las formas fílmicas indígenas se enfrentan al colonialismo, a partir de y con sus propios acervos: imagéticos, epistémicos, ancestrales. Basándose en las tendencias críticas contemporáneas y en los estudios cinematográficos, el recorrido teórico-metodológico se fundamenta en las políticas y prácticas de archivación audiovisual, en las perspectivas y cosmovisiones de los pueblos y comunidades. En este contexto, los cine indígenas (re)elaboran sus materiales cosmo-fílmicos en una dimensión arquivar y problematizan los archivos coloniales de manera crítica, especulativa, incorporada y multifacética.

Palabras clave: Cine indígena. Colonialismo. Prácticas de archivación. Contraarchivo. Cosmología.



ORCID

Marcos Aurélio **FELIPE**

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGED-UFRN). Professor Associado do Departamento de Práticas Educacionais e Currículo (DPEC) do Centro de Educação (CE) dessa mesma universidade.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

E-mail: aurelio.felipe@ufrn.br

Introdução

Como a estética não é isolada, na produção de conhecimento, das esferas cognitivas e políticas (Pacheco de Oliveira, 2016), as cinematografias indígenas de Abya Yala estão impregnadas das outras dimensões, o que significa que seus gestos são também políticos e, indissociavelmente, de gestos que se voltam para o campo do conhecimento e da arte. Com os seus agentes movimentando-se em situações coloniais, suas perspectivas estão implicadas em um trabalho crítico entre os regimes de visualidades do colonialismo (em um sentido mais amplo que ultrapasse a noção de período histórico) e dos seus próprios arquivos – mais abrangentes, como veremos adiante, do que um lugar ou fonte a ser consultada.

Se as demandas históricas estão enraizadas nessas cinematografias indígenas, uma comunicação de base cosmológica ganha centralidade, principalmente porque opera em seus próprios termos, apresentando-se a contrapelo de formas de apagamento e silenciamento, em defesa do seu patrimônio histórico, dos saberes e singularidades ancestrais. A partir de um movimento entre a crítica das imagens e a proposição de outras variáveis históricas, os cinemas indígenas afirmam-se no palco dos acontecimentos, inscrevendo outras concepções e categorias de arquivos: materiais e imateriais, tangíveis e intangíveis, físicos e culturais. Colocam-se, a seu modo, em confronto com os regimes visuais hegemônicos, que, mesmo quando figuram, invisibilizam os povos e nacionalidades ancestrais na objetificação de práticas e modos de fazer mundos – visibilizando-os, paradoxalmente, como objetos em sua radical alteridade e, simultaneamente, invisibilizando-os como sujeitos da observação (Barriendos, 2011), o que coloca em crise a política inócua de devolução ao Outro dos arquivos do colonialismo¹.

Nesse enclave, analisaremos a problemática dos arquivos a partir de perspectivas cosmo-fílmicas de povos indígenas, com suas formas e seus modos complexos de abordar as questões do colonialismo e de suas próprias comunidades. Sistematizaremos, com isso, outras concepções sobre o arquivo no mundo indígena, a partir de operações críticas que têm como base a materialidade audiovisual e a imaterialidade cosmológica. Nesta pesquisa, não adotamos a abordagem do cinema de arquivo (Blank, 2012; Machado, 2024), cujos aparatos privados ou públicos, e eminentemente do campo audiovisual, são a base de suas reflexões. Tampouco entraremos na seara do *found footage*, por demais preso às imagens como vestígios e testemunhas da história (Leandro, 2010) ou como “prova de que uma vida realmente existiu, de que algo realmente aconteceu, o relato de algo que pode ser construído” (Mbembe, 2002, p. 21). Sabemos que o arquivo não existe *per se*, e para ativá-lo precisamos de uma narrativização que faz [...] de um vestígio indefinível o vestígio de algo que nos dirá alguma coisa” (Comolli, 2017, p. 2). Não obstante sua materialidade, os arquivos se apresentarão aqui como dimensões internas e externas às obras, ora vinculados aos sistemas de poder, ora vinculados ao pensamento crítico de sujeitos marginalizados – que usam sistemas narrativos singulares (em rede, interfaciais e performáticos) para ativá-los.

Em diálogo com essas políticas e práticas de arquivagem audiovisuais, Amalia Córdova (2011, p. 87, tradução nossa) analisa que as cinematografias de Abya Yala acabam em “tensão com o arquivo fílmico mundial”² do cinema etnográfico e do cinema hegemônico. Em contraponto, a partir de um processo de revisão e comentário sobre os materiais de arquivo, os cineastas indígenas recriam e estabelecem sua versão da história e colocam em cena a complexidade das comunidades, com especificidades e contextos próprios, distante da objetualidade dos parâmetros classificatórios de certas experiências antropológicas no campo fílmico e teórico (Caiuby Novaes, 2010). Além de divulgarem, repatriarem e reprocessarem seus próprios arquivos no sentido de enunciarem em perspectiva própria, fazem emergir uma pragmática contracolonial que se (re)elabora ao confrontar a arquivologia do colonialismo.

⁰¹ Em outra pesquisa, analisamos os regimes de visualidade do colonialismo paralelamente às perspectivas audiovisuais indígenas. Vide Felipe (2023; 2024).

⁰² No original: “tensión con el archivo fílmico mundial”.

Retomaremos, a seguir, alguns filmes no contexto da discussão dos arquivos e *contra-arquivos* nos cinemas indígenas, sendo, por sua vez, importante assentar que nem sempre as fricções dão a tônica das estéticas contracolonizadoras (Guimarães, 2021; Santos, 2023), principalmente porque os materiais de arquivo também são (re)apropriados para reposicionar mais a presença dos povos e comunidades indígenas no mundo histórico, tensionar as questões internas e circundantes e ativar a memória de práticas ancestrais. Se podem ser usados para revisar a estereotipada imagem colonial, as cinematografias de Abya Yala trabalham também na perspectiva de reinscrição – a partir e com os arquivos – da memória e das tradições, bem como do seu tecido histórico, societário e identitário e de outras formas de habitar o mundo. Nesse sentido, concebemos as políticas e práticas de arquivagem audiovisuais em suas múltiplas formas, não para pensar os arquivos etnográficos (Cunha, 2004) – e, se pudermos acrescentar, os arquivos em uma abordagem etnográfica –, mas, sob uma pragmática cosmo-fílmica, considerando outras variáveis históricas no campo dos cinemas dos povos, nacionalidades e comunidades indígenas.

Prácticas de archivación

Nessa linha de não restringir as questões do arquivo ao objeto em si (o filme, o produto ou a produção audiovisual), mas pensando os arquivos indígenas de forma mais ampla – em termos de uma política de arquivamento contracolonial, por assim dizer –, Carolina Crespo (2020) apresenta metodologicamente questões fundamentais, ainda que em outra chave. A partir do que denominou de “prácticas de archivación” das comunidades Mapuche da Comarca Andina do Paralelo 42º, Noroeste da Província de Chubut, na Patagônia Argentina, ela reflete sobre o arquivo como processo e experiência, propondo, basicamente, quatro movimentos.

Primeiro, um movimento entre o processo e a prática, ao que Crespo (2020, p. 174, tradução nossa) explica como sendo o “de aprofundar menos ‘no arquivo’, em termos de seu conteúdo como fonte, que ‘com o arquivo’ e, eu acrescentaria, ‘sobre o arquivo’”⁰³. Se, antes, os arquivos coloniais, imperiais e dos Estados nacionais tinham centralidade nos processos de descolonização e contracolonização, com a identificação da voz e da agência do subalterno – no entremeio dos sistemas oficiais – para revelar lacunas, silenciamentos e práticas do poder, tais arquivos se constituíam, metodologicamente, como um segundo movimento de análise. Em um terceiro movimento, sistematizar, especialmente, as práticas de arquivamento das próprias comunidades indígenas, marginalizadas – e secularmente expropriadas dos seus modos de ser, saber e poder –, entrou no radar como um eixo fundamental para se pensar a continuidade colonial no campo dos estudos dos arquivos.

Há, ainda, um quarto eixo de trabalho, na discussão proposta por Crespo (2020), a partir das práticas de arquivamento Tehuelche-Mapuche, cujos modos de pensar os arquivos se consolidam quando modulados por princípios e procedimentos de interconexão. Ademais,

E em especial, porque seu sentido é adquirido em sua interconexão com outros documentos, memórias orais, eventos e marcas na paisagem, interpretados em função de sua trajetória e perspectiva como Mapuche. Daí que o fundamental seja o arquivo em sua “totalidade”, seu ordenamento e fio condutor e, junto com o arquivo como suporte, as equações de poder e sentido que acompanham a “prática de arquivamento” (Crespo, 2020, p. 184-185, tradução nossa).

03 No original: “de profundizar menos ‘en el archivo’, en términos de su contenido como fuente, que ‘con el archivo’ y agregaría yo ‘sobre el archivo’”.

04 No original: “Y en especial, porque su sentido se adquiere en su interconexión con otros documentos, memorias orales, eventos y marcas en el paisaje, interpretados en función de su trayectoria y perspectiva como mapuche. De ahí que lo fundamental sea el archivo en su ‘totalidad’, su ordenamiento e hilo conductor y, junto con el archivo como soporte, las ecuaciones de poder y sentido que acompañan la ‘práctica de archivación’”.

Para sair da moldura colonial na qual não se encaixam, a partir de um enfoque na mulher indígena (como Moema, Madalena Caramuru, Catarina Paraguaçu, Poçanga-Iguara e tantas outras), os arquivos do colonialismo, na perspectiva de Glicéria Tupinambá (2023), devem ser confrontados. Como principais referências, ela parte de seu lugar como mulher indígena (portanto, alvo de uma dupla exclusão histórica) e, especialmente, da cosmogonia do seu povo – que, com os encantados e entidades outras, mobiliza os arquivos (saberes, práticas, técnicas) ancestrais, a partir e investida do que denomina de *cosmotécnica*. Ela enfrenta esses arquivos cartografando como quem monta peças (em fragmentos, soltas, desconectadas) que formam uma espécie de quebra-cabeças com um mapa a ser percorrido, investigado e tensionado, pois “a história contém muitas informações que precisam ser questionadas” (Tupinambá, 2023, p. 193). Juntamente à instituição escolar, seus aparatos (visuais, sonoros, performáticos etc.) promovem, permanentemente, a negação da memória e da identidade, da liberdade e dos conhecimentos tradicionais, uniformizando e não reconhecendo a pluralidade de saberes (Tupinambá, 2022). Detendo-se na obra dos pintores e gravuristas, o trabalho crítico de Glicéria Tupinambá analisa o complexo pictórico colonial europeu e o apagamento das mulheres da história, concepção que secundariza a presença de corpos indígenas, por vezes figurados sem protagonismo nas paisagens e nos quadros mitológicos.



Foto 1: *Cosmographie universelle selon les navigateurs, anciens et modernes* (1556), de Guillaume Le Testu

Fonte: Catálogo da Exposição *La Haine des Clans: Guerres de Religion, 1559-1610* (Desserrières; Duvauchelle, 2023).

Seguindo essa perspectiva, observa-se que não apenas os arquivos fílmicos criam estereótipos do mundo indígena, mas também, paradoxalmente, os invisibilizam mesmo quando os representam. Entre a gravura, a pintura e a fotografia, esses arquivos alimentaram a imagem desses indivíduos como primitivos, canibais, selvagens – imagem essa reverberada, posteriormente, pelo cinema antropológico e pelo cinema hegemônico –, como aparatos imagéticos reprodutores desse complexo exótico colonial. A cada passagem do seu percurso por palácios e museus da França, em 2019, Glicéria Tupinambá colocou em crise a arquitetura da cena imagética colonial, retirando das margens e do anonimato essas mulheres com seus mantos,

arcos, flechas e bordunas, bem como questionando, ampliando e desestabilizando essas imagens, que constituem parte do grande arquivo da história oficial e modulam um regime de visualidades do colonialismo: “E aquela mulher, perdida na cena, usando o manto? Ela tem um maracá em uma mão e uma cruz na outra. Quem é?” (Tupinambá, 2023, p. 183-184). Diante do Mapa da França Antártica, ela questiona, endereçando sua pergunta ao professor Frank Lestringant, da Sorbonne Nouvelle (Paris III), que, no Museu do Exército, apresentava a exposição *La Haine des Clans: Guerres de Religion, 1559-1610*.

Quando estive no Palácio de Versalhes, vi na cúpula da Sala de Apolo a representação da América, na qual está uma mulher. Ela veste um manto vermelho, como o manto que foi guardado por séculos no Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhagen. É a representação de uma mulher guerreira, com arco e flecha, com a borduna aos pés e um jacaré ao lado. Ela está ali com o poder de negociar. Contudo, na história, ninguém lhe concedeu esse poder. Ninguém narrou e empoderou nenhuma das mulheres tupinambás como negociantes. A elas é sempre atribuído um papel secundário e subalterno. [...] A imagem da mulher tupinambá que está na Sala de Apolo de Versalhes me parece muito importante. O artista poderia ter pintado um homem, mas pintou uma mulher – ainda que representada sob o padrão estético clássico. Mas uma coisa é fundamental: ele registrou uma mulher com um manto feito de penas (Tupinambá, 2023, p. 182-183).

Para além do trabalho crítico em chave contracolonizadora sobre os arquivos do colonialismo (em seus vários domínios e tipologias), a noção de contra-arquivo de Glicéria Tupinambá – como docente no Colégio Estadual Indígena Tupinambá Serra do Padeiro (CEITSP), no Sul da Bahia, e, sobretudo, como sujeito da experiência histórica em seu território – possibilita-lhe experimentar outra pedagogia. Nesse contexto, sua cosmotécnica, imbricada na complexidade do território, do patrimônio histórico e dos conhecimentos ancestrais do seu povo, acontece porque “em paisagens multiespécies, pessoas de muitas espécies interagem, moldando as vidas uns dos outros de forma variada” (Tsing, 2023, p. 66). Em sua cosmotécnica contracolonizadora, desenvolve uma concepção de arquivo de outra ordem, uma que constrói o diálogo da cosmologia Tupinambá com a história e os arquivos materiais do colonialismo, bem como com a história, a memória e os saberes indígenas.

Desse modo, Glicéria Tupinambá colhe e costura outras narrativas à medida que restitui epistemes originárias que secularmente sofreram tentativas de silenciamento. Em sua pedagogia contracolonizadora, escolar e das imagens, ela sabe que precisa partir dos saberes do território, tomando-o em um sentido mais amplo do que apenas como um pedaço de chão aramado. Principalmente porque ela também sabe, tem consciência e sente o calor dos encantados, dos enredamentos dos sonhos, da potência de sua territorialidade, como também tinha consciência a poeta Mapuche-Williche de Ngulumapu Graciela Huinao (2017, [s.p.], tradução nossa), em outra chave contracolonizadora, quando ouviu do seu pai: “É tua vida – disse-me – certa vez meu pai, colocando um punhado de terra em minha mão”⁵.

Como lemos em Ailton Krenak (2012 *apud* Alvarenga, 2020), se a história indígena gesta identidade e alteridade para adentrar os saberes e conhecimentos que são de outra ordem e instituem redes multirrelacionais, os povos e comunidades tradicionais de Abya Yala buscam abrir janelas em outros lugares de suas próprias epistemes ancestrais.

[...] o pensamento indígena tem recursos para acessar a memória que não está escrita, uma memória que não está registrada e que esta memória é um conjunto de práticas, rituais, de práticas apoiadas na cosmovisão, apoiadas na visão daquilo que é vulgarmente chamado de “sagrado” (Krenak *apud* Alvarenga, 2020, p. 26).

05 Do poema “Lamngenwengei chi mongen ka chi la/ La vida y la muerte se hermanan” (Huinao, 2017). No original: “Es tu vida – me dijo – una vez mi padre, colocándome un puñado de tierra en la mano”.



Foto 2: Glicéria Tupinambá.

Fonte: fotografia de Fernanda Liberti (2021).

Essa história indígena Tupinambá Glicéria busca a seu modo, vinculando-se, organicamente, à terra, ao canto dos pássaros e do vento, aos saberes de estar e intervir no mundo, de se relacionar, inscrever-se e deixar que o entorno mais-que-humano se inscreva em seu corpo – como ocorreu com a educadora Creuza Prumkwyj Krahô (2023, p. 129), que, analisando o contato com os brancos, observou que nunca esquecera “os conhecimentos de ser Mehi [indígena]. [Porque] Ainda temos marcadas em nossos corpos as festas, cantorias, corridas, pinturas, a caça, a pesca e as tranças das cestarias”. O mesmo ocorreu, em outra latitude, com os Meratus Dayaks (Tsing, 2023), da floresta tropical de Kalimantan, um povo tradicional na Indonésia que transforma e se deixa transformar pela paisagem, beneficia-se com a diversidade biológica e, simultaneamente, forja biodiversidade com suas práticas cotidianas. E o faz primeiro diversificando o cultivo de safras a cada estação; depois, a partir de práticas agrícolas itinerantes, mesclando paisagens e florestas antigas com florestas e paisagens secundárias; e, por fim, estimulando outras espécies (vegetais e animais) com estratégias de semidomesticação.

Para além do equívoco da floresta “intocada”, Anna Tsing (2023, p. 44) chama a atenção para a complexidade de um território modulado por comunidades ancestrais e por ecologias de colaboração interespecíficas, a ponto, como observa ela, de termos uma cidade de teias e filamentos sob nossos pés. E, “tal como as cidades humanas, essa cidade subterrânea é um local de transações cosmopolitas”.

Nesse processo, Mbembe (2002, p. 23) lembra que

[...] é suficiente dizer que, de qualquer maneira que possamos definir os arquivos, eles não possuem significado a não ser no âmbito da experiência subjetiva daqueles indivíduos que, em certa altura, venham a utilizá-los. É esta experiência subjetiva que define limites para o suposto poder dos arquivos, revelando sua inutilidade e sua natureza residual e supérflua. Muitos fatores estão envolvidos nessa experiência subjetiva dos arquivos: quem os possui; de que autoridades eles dependem; em que contexto político eles são visitados; sob que condições eles são acessados; a distância entre o que se procura e o que se encontra; a maneira como são decodificados e como o que é encontrado ali é apresentado e tornado público.

Ao nomear como *contra-arquivos* sua reflexão apresentada na jornada pedagógica Vocabulário para Catástrofes, entre agosto e novembro de 2021, Glicéria Tupinambá provoca-nos a um deslocamento conceitual. Em sua perspectiva, então, passamos a compreender que os arquivos não correspondem apenas a uma dimensão física (como gravuras, pinturas, fotografias, filmes etc.), mas também a dimensões de outra ordem, pois o que se desarquiva é outra dimensão da história e outros padrões e modos ancestrais, que permanentemente são alvos dos sistemas coloniais de silenciamento e de apagamento históricos. No mesmo compasso de Glicéria Tupinambá, o antropólogo João Pacheco de Oliveira (2016, p. 76) entende que tais sistemas opõem-se aos lugares de memória, principalmente porque as redes de esquecimento “não possuem monumentalidade, não celebram, não operam superlativos”. Assim, com sua cosmotécnica, a volta do manto Tupinambá se tornou possível, não pelo repatriamento do manto aprisionado no Museu Nacional de Copenhagen, na Dinamarca, cuja devolução foi anunciada em 11 de julho de 2024⁶, mas pelo rematriamento gestado, costurado, revisitado e (re)inventado por Glicéria a partir de suas entranhas ancestrais.

Composto por duas partes – uma capa, levemente arredondada na parte de baixo, e um capuz – este manto tupinambá mede 88 centímetros de altura e 121 centímetros com o capuz. A extremidade inferior (a parte de maior largura) mede 120 centímetros e a extremidade superior (referente ao ombro), 47 centímetros. Com aproximadamente 3.000 penas, é composto de penas de aves nativas do Sul da Bahia: galinha, galo, gavião, pato, peru, pavão, tururim, sabiá-bico-de-osso, canário-da-mata, gavião-rei, gavião-perdiz e arará (na parte do capuz). O centro do capuz contém uma semente de jequitibá (Castro; Fonseca, 2022, p. 506).

Dos escaninhos da memória, das brechas dos afazeres cotidianos, dos grãos espalhados pelos corpos e chãos de lembranças, de pegadas e caminhos do passado, entre os desafios da educação escolar indígena e a construção de uma pedagogia contracolonial, Glicéria Tupinambá (2022) desarquiva outros modos de povos e nacionalidades de Abya Yala se relacionarem com o tempo, a natureza, as árvores e os rios, o complexo sagrado da flora e da fauna, a potência dos mantos de pena de guarã e dos mitos. Uma vez investida em seu patrimônio histórico e cosmológico, o suporte que ela acessa é a memória ancestral Tupinambá, que sustenta uma espécie de escola viva e alternativa à maquinaria hegemônica colonial, que alimenta-se da ideia de modernidade e progresso. Ou que se reinventa como uma antiescola que, na perspectiva do multiartista Macuxi Jaider Esbell, significa “aquela que agencia, em seu processo educativo, outras ordens de valores, no desejo de desfazer a escola como instituição”; ou, na concepção de Célia Xakriabá, que “ressignifica a escola a partir de ‘epistemologias nativas’, ‘indigenizando’ as práticas escolares para fazer frente à escola como instituição que assume uma função desagregadora entre comunidade-corpo-território-culturas” (apud Fonseca; Castro; Firmeza, 2022, p. 24).

06 Em 2024, um dos mantos Tupinambá foi devolvido ao Brasil pelo Governo da Dinamarca (Abdaia, 2024).

Entrei numa dimensão em que eu estava no presente e no passado [...]. Se eu fechasse os olhos naquele momento, via as mulheres sentadas, as pessoas com penas ao redor. Vi alguém fazendo a malha do manto [...]. Eu estava numa cosmogonia e me vinham três imagens: uma mulher na aldeia, sentada, confeccionando o manto; outra do manto no navio; e uma terceira do manto saindo da embarcação, passando pelo cais e caminhando em direção a uma viela, e, nessa rua escura, ele sumia, desaparecia (Tupinambá, 2021, p. 104).

Como a própria Glicéria Tupinambá relata, depois de visitar em 2019, pela primeira vez, o Museu do Quai Branly, em Paris, viu o manto *in loco* e a história de expropriação dos artefatos do seu povo. Se adotarmos as dimensões performáticas indígenas, como, em outra chave, analisou Diana Taylor (2013) ao estudar a práxis religiosa mexicana, sua perspectiva contracolonizadora pode ser situada como ato arquivar, com a transferência de conhecimentos e saberes ancestrais, práticas e códigos culturais modulada pela duplicação, replicação e proliferação. Um ato que se abre para vínculos históricos vitais e gestos políticos contundentes e, portanto, o seu movimento não encerra qualquer comportamento de sub-rogação, cujos modos se assentariam no esquecimento e no apagamento dos sujeitos da experiência.

Imagem-arquivo

A essa concepção de contra-arquivo, adicionamos Joaquín Barriendos (2011), que, sem descartar a dimensão material, trabalha com o conceito de imagen-archivo, cujo poder de condensação e catalização demarca a função semiótica e a permeabilidade das imagens, como se cada uma abrigasse outras imagens e representações. Ajuda-nos a pensar os arquivos, nas cinematografias de Abya Yala, como sendo também de outra ordem, não estando, necessariamente, vinculados a objetos materiais, adicionando, assim, outras camadas e concepções. Sabemos, ainda com Barriendos (2011, p. 27, tradução nossa), que as imagens-arquivo constituem-se de “múltiplas representações sedimentadas umas sobre as outras, a partir das quais se conforma uma certa integridade hermenêutica e uma unidade icônica [...] como signos desencadeadores de múltiplos imaginários subjacentes ou iconicidades complementares.”. Essa outra concepção de arquivo de Glicéria Tupinambá a Joaquín Barriendos, mais ampliada e extensiva a outras situações históricas, é encontrada pela historiadora da arte Anne Lafont (2021, p. 17), que diz de um deslocamento de perspectiva necessário que desarticula “o processo de desarticulação [...] [que anula] a inscrição das obras de arte no fluxo da história e no movimento das formas”.

Especialmente em seus estudos sobre a representação do corpo feminino negro na pintura francesa dos séculos XVIII-XIX, Lafont (2021) desenvolve uma perspectiva que nos permite avançar em uma releitura do mundo histórico indígena a partir da exploração de outras interpretações dos arquivos, quando alteradas pela mudança de contexto, principalmente com a noção de mobilidade teórico-geográfica – que, numa chave programática, propõe o deslocamento de perspectivas. Isso amplia o raio do seu foco, cuja abrangência ultrapassa, em nossa compreensão, o campo dos objetos artísticos, aos quais Lafont dedica-se para situar o quadro *Portrait d'un femme noir* (1800), de Marie-Guillemine Laville-Leroulx Benoist. Deslocando a análise do campo da autoria e da audiência para o do modelo e de sua história, a autora propõe experiências analíticas de mobilidade: no contexto da arte, do foco na enunciação para o seu objeto (um corpo de agentividade e, igualmente, fundamental para a produção da obra); no contexto histórico, do factual para a longa duração; e, no geográfico, dos ateliês para contextos mais amplos, deslocando-se de Paris para o Atlântico Negro em busca da experiência geo-histórica.

07 No original: “múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales, se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónica [...] como signos disparadores de múltiples imaginarios subyacentes o iconicidades complementarias”.

Nesse sentido, relendo com Lafont o gesto contracolonizador de Glicéria Tupinambá, podemos dizer que sua perspectiva não se limita ao olhar colonial sobre o seu mundo indígena. Com sua cosmotécnica, Tupinambá marca de indianidade, por assim dizer, os sistemas de representação do colonialismo, com “o inextinguível fogo da liberdade que arte no coração do índio”⁸, escreveria o intelectual de origem Aymara Fausto Reinaga (2010, p. 136, tradução nossa). Sua cosmo-técnica desenterra e desarquiva (com licença da inapropriação dos termos), ou, mais adequadamente, faz (re)existir o complexo de entidades e de encantados, das práticas e tradições do povo Tupinambá, alvo de tentativas de silenciamento pelos regimes de visualidade ocularcêntricos ocidentais. Ao mesmo tempo, as operações cosmo-técnico-políticas retomam a chama libertadora, com a restituição e a construção do manto sagrado do povo a que Glicéria pertence, investindo-se com seu corpo manufaturado por suas próprias mãos imantadas de ancestralidade, de outros seres humanos e mais que humanos. Portanto, se adotarmos a acepção gliceriana entre o arquivo e o contra-arquivo, os múltiplos deslocamentos e a intangibilidade arquivai, podemos considerar que todo o cinema indígena, por assim dizer, desenvolve-se no contexto de uma política e uma prática de arquivagem face aos recorrentes movimentos e operações de (re)elaboração da memória e das tradições, do registro de práticas e conhecimentos ancestrais para posteridade, e a (re)inscrição de saberes e epistemes cosmológicas na imagem que excede a dimensão histórica, nos termos de Marisol de la Cadena (2024).

Entre a cosmotécnica contracolonial de Glicéria Tupinambá, enredando mantos e saberes indígenas, a desconstrução das imagens dos regimes ocularcêntricos ocidentais e os cinemas indígenas – entre o registro e a performance –, metodologicamente movimentamo-nos para *fora dos arquivos*, como propõe Olívia Maria Gomes Cunha (2005), com vista a cruzar com as vozes dos sujeitos da experiência. Nesse sentido, como confronto de modelos de mundos postos nas imagens e como restituição de outros saberes e epistemologias no presente, o trabalho crítico com as imagens de Glicéria Tupinambá é simultâneo ao ato de (re)elaboração de memórias ancestrais entre a experiência vivida e a experiência lembrada. Nesse enclive, os arquivos não buscam a história, mas a contestam, uma vez que constituem um lócus onde “outras historicidades são suprimidas” (Cunha, 2004, p. 292). Assim, diante dos arquivos coloniais e indígenas que excedem a dimensão estrita do objeto, busca-se, portanto, as marcas e inscrições de sua fabricação como artefatos de poder e dominação, concebendo-os de etnografias – diretas ou indiretas – sobre “os outros” em evidências de processos e formas de objetificação.

Entre elas, deve-se ressaltar a criação de tecnologias específicas, voltadas para a manutenção e ordenação de conjuntos documentais diversos, particularmente notável na persistente atenção de seus especialistas em tornar perene tudo aquilo que pudesse testemunhar e registrar o contato, as formas de dominação, a violência e o poder da superioridade racial e cultural das metrópoles sobre seus súditos coloniais (Cunha, 2004, p. 291-292).

Essas vozes indígenas – que, criticamente, (re)apropriam-se, (re)inventam e (re)apresentam as imagens (iconográficas, fotográficas ou fílmicas) dos arquivos coloniais e indígenas – também estão presentes nas produções audiovisuais de cineastas e coletivos das cinematografias de Abya Yala. No Coletivo Guarani Mbya de Cinema, essas vozes ressignificam os arquivos de pedra e metal das ruínas jesuíticas da *Missão São Miguel Arcanjo* (RS) e, em rede, a filmografia compõe um arquivo-processo das questões e condições históricas. Na perspectiva do cineasta Alberto Alvares, as anciãs e agentes da aldeia comentam e expandem os arquivos das imagens da liderança espiritual Werá Mirim, que, em confluência, ata o tempo passado ao tempo presente das comunidades Mbya de Sapukai (RJ). Na experiência fílmica criada por Francisco Huichaqueo, além de partir dos arquivos coloniais (uma fotografia dos zoológicos humanos), a obra se constitui como a voz que comenta e expande – de forma vivencial – a violência (política e simbólica) do colonialismo.

08 No original: “el inextinguible fuego de la libertad que arde en el corazón del índio”.

Pragmáticas audiovisuais indígenas

Como já analisamos em outra pesquisa (Felipe, 2019; 2020), os documentários do Coletivo Guarani Mbya se constituem, processualmente, enredando fragmentos de imagens dos filmes anteriores nos filmes subsequentes, de modo que quase todos os planos do curta *Nós e a cidade* (2009) são de *Mokoi tekoá petei jeguatá / Duas aldeias, uma caminhada* (2008), exceto os planos de um casal indígena produzindo cestas-rias. Nesse processo mutuamente constituinte, o documentário *Tava, a casa de pedra* (2012) alimenta-se de *Desterro Guarani* (2011): o segmento da projeção de *A Missão* (1986), dirigido por Rolland Joffé; os planos e trechos de depoimentos captados do velho Adolfo, da Aldeia Varzinha, em Caraá (RS); o casal de velhos Guarani da Aldeia Cantagalo, em Porto Alegre (RS); e, praticamente, toda a sequência final no cenário histórico – e, também, fílmico – da Batalha de Caiboaté, em São Gabriel (RS). Esses são casos de reordenamento do constructo imagético precedente, e não constituem operações no campo das imagens de arquivo, nem se configuram como arquivos fílmicos, mas trazem outra noção arquivística no campo audiovisual.

Se, no cinema de arquivo, a retomada das imagens busca reconstruir a história pública ou pessoal e, em sua materialidade, apresenta os rastros dos seus diferentes usos, as operações Guarani Mbya sobre o próprio arquivo destituem qualquer aproximação – do ponto de vista da forma – com os “filmes palimpsestos”, como empregado por Thais Blank (2012, p. 7), pois não preservam as marcas do sentido primeiro do material de base usado em um novo contexto documental. O material fílmico precedente não obedece a certa prática clássica arquivística, mas a uma política de (re)construção entrefilmes, ampliando as possibilidades das produções audiovisuais indígenas e, por extensão, ressignificando uma obra anterior como obra em processo.

Ao refazer sua trajetória, entre processos de formação (técnica, histórica e política) e de produção audiovisuais do Coletivo Guarani Mbya, a cineasta Patrícia Ferreira Pará Yxapy pontua que iniciou sua produção, em 2007, com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Vídeo nas Aldeias (VNA), que orientaram a comunidade sobre o patrimônio material e imaterial Guarani⁹. Em diversos momentos, Pará Yxapy permite que compreendamos os processos de retroalimentação das imagens, com os filmes sendo gestados a partir de outros, a partir de segmentos editados ou arquivados de obras precedentes ou concomitantes, de “restos” e “sobras” audiovisuais posteriormente usados em outras obras do coletivo. Isso ocorreu não apenas como inspiração temática, mas também materialmente, com uma imagem somando-se a outra, como acontece entre *Tava* e *Desterro Guarani*; entre *Mbya mirim* (2012) e *Bicicletas de Nhanderú* (2011). Nesse campo, Yxapy percebeu que cada filme criava pontos de conexão com vários aspectos do modo Guarani de estar no mundo, com desdobramentos comunitários e coletivos e com o cinema servindo de tradução entre as belas palavras dos anciãos e as novas gerações, entre as lideranças da comunidade e os não indígenas. Inicialmente, tendo o cinema como espaço de comunicação, em sua reflexão o processo de tradução (que é mais do que um processo de legendagem) permitiu-lhe uma maior apropriação dos saberes ancestrais e uma consciência política da imagem nos contextos territorial e espiritual.

Em outra latitude Guarani, no documentário *O último sonho* (2019), o cineasta Alberto Alvares situa os arquivos audiovisuais e cosmológicos indígenas em um triplo movimento fílmico para pensar a história de um povo em busca da Terra sem Males: a partir, sobre e em torno das imagens de arquivo do líder espiritual Werá Mirim (João Silva). São dimensões que assentam-se, simultaneamente, nas operações de montagem que intercalam as esferas históricas e espirituais Guarani: no trabalho dos arquivos, com vestígios do passado em confluência com o tempo presente; e na materialidade fílmica, entre o documento bruto que se amalgama, com ele confundindo-se no documento montado como se integrassem a mesma temporalidade

⁰⁹ Uma reflexão assinada com a pesquisadora Clarisse Alvarenga. Ver Yxapy e Alvarenga (2018).

histórica. Esse é o motivo para Alvares extrair o filme de dentro de um filme que se desfia, quadro a quadro, com as imagens (re)impulsionando na comunidade Sapukai (RJ), a retomada de memórias, costumes e ensinamentos, que, no princípio, acontece como fragmentos que se abrem para o sagrado (âmbar, *opy*, *petyngua*, *Nhanderu*) e para o futuro, de esperança e resistência.

Não se tratam de vestígios do passado em sua materialidade fílmica, ilustrando no palco da história a presença de uma liderança Guarani, pois, em uma montagem orgânica, essas imagens de Werá Mirim se tornam a obra em tela, com o corpo fílmico do presente no corpo fílmico do arquivo criando, como em outro contexto escreveu Bárbara Bergamaschi Novaes (2024, p. 5), “um curto-circuito de enunciados e temporalidades”. Assim, em *O último sonho*, o andamento e a forma como esses arquivos se dão na montagem, paradoxalmente, permitem-nos esquecer sua condição pretérita – sem se confundirem com *found-footage* –, especialmente porque a presença do velho visionário ainda é viva na comunidade e, sob as lentes indígenas de Alvares, não se apresenta como um vestígio que se projeta sobre o presente daquela comunidade. Nesse movimento entre o arquivo e o contra-arquivo de outra ordem, em um processo de (re)elaboração arquivar no campo da própria imagem, se pensarmos com Francisco Elinaldo Teixeira (2012, p. 242-243) concluimos que, distante das caixas teóricas postas *a priori*, o cinema, nesse caso, “instaura seu próprio acontecimento como filme” e recusa “um *corpus* de conhecimentos firmados de antemão, [que] se antecipa e compõe um objeto meramente derivado”.

Se nas sequências das danças na aldeia, com os corpos, uníssonos, em circunvoluções sob o mesmo sistema tonal Mbya, a câmera é modulada, primeiramente, entre evolução e atração, seguindo círculos e espirais que se fazem e se desfazem, com Werá Mirim conduzindo a ancestralidade em curso. Em um segundo movimento, as lentes de Alberto Alvares redimensionam-se como artefatos do olhar – por exemplo, no segmento na mata onde jaz *Xeramoin* (avô), e onde pessoas choram e rezam por ele – e como escuta, com a câmera atenta às belas palavras da anciã sobre os sonhos do seu irmão – que anunciaram o lugar onde a aldeia deveria ser construída e avisaram sobre a chegada de um homem branco que tentaria acabar com as formas e os modos dos povos indígenas de habitar o tempo-espço.

Constituídos por imagens de assembleias e rituais, como se o sábio Guarani Werá Mirim não fosse um vestígio que a comunidade – de cinema (Brasil, 2016) – vê em um monitor de televisão na casa de reza (*opy*), em *O último sonho*, as operações sobre as imagens de arquivo apagam sua dimensão fragmentária, especialmente porque, afinal, o que se “desarquiva” são saberes, práticas e conhecimentos ancestrais. Paradoxalmente, esses materiais de arquivo se somam aos segmentos do presente, integrando-se ao conjunto em que se inscreve a revelação de Werá Mirim e impulsionando-o a caminhar na frente, antes de todo mundo, para procurar o lugar do seu sonho e encontrar forças para fortalecer a alegria das crianças.



Foto 3: Arquivos de pedra e imagem

Fonte: Frames de *Tava, a casa de pedra* (em cima) e *O último sonho* (embaixo).

Nesse caso, quando pensou sobre o poder e os limites do arquivo audiovisual, nos termos de Mbembe (2002), Alvares iniciou uma luta contra a fragmentação, a dispersão e o destino sepulcral dos seus próprios arquivos. Em *O último sonho*, o cineasta Guarani encontra o habitat para o mestre Werá Mirim, pois sua escrita fílmica da história sabe que

Seguir trilhas, juntar novamente restos e sobras, remontando o remanescente, é estar implicado num ritual que resulta na ressurreição da vida, em trazer os mortos de volta à vida e reintegrá-los no ciclo do tempo de maneira que eles encontrem, num texto, num artefato ou num monumento, um lugar para habitar, onde possam continuar se expressando (Mbembe, 2002, p. 25).

Nesse movimento, se olharmos como Alvarenga (2020) olhou para a dimensão do arquivo na obra de Andrea Tonacci, a categoria *arquivo-processo* absorveria mais o que acontece na filmografia do Coletivo Guarani Mbya. Nela, um filme adentra o outro, invade o próximo deixando-se alimentar pelo antecedente, com seus planos e sequências, situações, registros e passagens sendo permanentemente revisitados. Constitui, a exemplo das operações de Alberto Alvares, um arquivo audiovisual complexo, em um combate contra a fragmentação, a dispersão e o sepultamento das imagens (Mbembe, 2002).

Avançando na complexidade de formas em torno das imagens de arquivo nas cinematografias indígenas de Abya Yala – ou, segundo Barriendos (2011), das imagens-arquivo, com suas múltiplas camadas, efeitos catalizadores de outras representações e imaginários subjacentes –, retomamos o filme-experiência *Kalül Trawün (Reunión del cuerpo)* (2012), do cineasta Mapuche Francisco Huichaqueo. Ele, do outro lado da Cordilheira dos Andes, integra o mundo de Wallmapu (o território ancestral Mapuche), com uma filmografia – atravessada pela história do seu povo – entre o registro e o ensaio, o documento e a experimentação de formas.



Foto 3: Arquivo colonial

Fonte: Frame de *Kalül Trawün (Reunión del cuerpo)*.

Se, em outro momento, o analisamos para confrontar os regimes de visualidades do colonialismo (Felipe, 2023; 2025), a partir de uma instalação de arte com artistas Mapuche urbanos (Mapurbes)¹⁰ em uma galeria do Museo Nacional de Bellas Artes, em Santiago, no Chile, adentramos outros modos de colocar em crise os arquivos coloniais e, por conseguinte, a condição histórica contemporânea indígena e as dimensões da continuidade colonial. Como se estivesse presa em um cercado, em *Kalül Trawün (Reunión del cuerpo)*, uma família Mapuche reencena os zoológicos humanos do século XIX, que continuaram existindo até meados do século XX, quando grupos étnicos sequestrados eram expostos como espetáculo nas grandes exposições universais, parques e espaços urbanos da Europa¹¹. Essa experiência fílmica parte de uma fotografia de um grupo Mapuche, na Paris *fin de siècle*, que foi colocado em exposição no Jardin d'Acclimatation à semelhança de objetos expostos em museus. Com o material de arquivo impulsionando a elaboração do experimento artístico-cinematográfico e o debate público sobre o domínio de corpos humanos, a performatividade dos zoológicos humanos – com o grupo de indígenas cercado por arames e exposto diante do olhar da sociedade nacional, com a diacriticidade cultural evidenciada e à *mise-en-scène* incorporando a experiência circundante – escancara também o colonialismo em curso, com a montagem compilando a experiência na galeria e incorporando acontecimentos contemporâneos na Araucanía: os incêndios florestais, a promoção da Lei Antiterrorista do Chile e a campanha de estereótipos da mídia.

Colocando em campo duas economias – visual e histórica –, em *Kalül Trawün (Reunión del cuerpo)*, podemos estender à poética de Francisco Huichaqueo a noção de *prática especulativa dos arquivos* (Novaes, 2024). Em seu percurso, a especulação arquivística se movimenta entre a fonte histórica e a invenção artística, o passado colonial e sua atualização, o real e a especulação, a reescrita das memórias coletiva e individual em uma linguagem autoral. No contexto das tensões entre arquivo e repertório (que compreende a performance como prática incorporada), não obstante, é possível assentar que o registro de uma performance não se confunde com o ato performático, pois, com Taylor (2013, p. 51), compreendemos que “a memória incorporada está ‘ao vivo’ e excede a capacidade do arquivo em captá-la”. E, a esse respeito, concluímos ainda que “as performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado” (Taylor, 2013, p. 51).

¹⁰ No neologismo do poeta David Aníñir para designar o Mapuche urbano.

¹¹ Participaram David Aníñir, Carolina Kabrapan, Lorena Canuñir, Rodrigo Contreras e Malen Aníñir.

No flanco da perspectiva fílmica contracolonizadora de Huichaqueo, podemos ainda situar a performatividade dos arquivos coloniais nas dimensões arquivar e incorporada, mutuamente constituintes. A partir da coextensividade que investe de arquivo a performance dos artistas Mapuche, ele estabelece um diálogo com a violência transcódificada do ato performático do grupo de indígenas sequestrado pela civilização europeia do século XIX. Ao performar os arquivos coloniais – entre a arte contemporânea e o cinema experimental, o espaço fílmico e o espaço histórico, o tempo passado e o tempo presente –, a cena indígena ganha em complexidade. Com a perspectiva contracolonizadora de Huichaqueo, nos termos de Silvia Rivera Cusicanqui (2018, p. 25, tradução nossa), desvela-se o “colonialismo como uma estrutura, um ethos e uma cultura que se reproduzem dia após dia em suas opressões e silenciamentos”¹². No caso de *Kalül Trawün (Reunión del cuerpo)*, observa-se que o arquivo não compreende o objeto-filme no sentido dos produtos audiovisuais como imagens de arquivo, mas o arquivo filmado dentro do filme, com o registro fotográfico dos Mapuche na Paris do século XIX inscrito no campo e na materialidade audiovisuais. Tal registro, inserido e performado, reescrito e atualizado, movimentando-se entre o passado e o presente, explorou, com base em uma fotografia (arquivo) e em uma perspectiva fílmica reversa (o ato performático no cinema), traços da continuidade colonial no Estado nacional do Chile.

Portanto, retomando Crespo (2020), trata-se menos de aprofundar o arquivo como fonte (o que, onde, como e por quanto tempo os zoológicos humanos existiram) e mais de desenvolver um trabalho sobre os arquivos coloniais (afinal, o que mudou entre o passado e o presente) e, principalmente, a partir dos arquivos (performar e colocar em crise a problemática da fotografia dos Mapuche em sua radical alteridade expostos como objetos na Europa *fin de siècle*). Encontramos essa outra ordem de arquivo, que não se restringe à dimensão da imagem, mas, em muitos casos, nas imagens se inscreve e é veiculada, nos pequenos e grandes centros urbanos, nos signos e emblemas consagrados pelo colonialismo: a estatutária escultórica e arquitetural posta nas praças; os traçados e relevos plásticos urbanos; o patrimônio histórico e os múltiplos monumentos das cidades coloniais e modernas.

Com César Guimarães (2021, p. 22), podemos dizer que esses arquivos de pedra e metal “assombram pelo seu traço espectral cidadãos emancipados politicamente do jugo das antigas metrópoles”. Em pelo menos dois trabalhos, que nos interessam na discussão sobre os arquivos e contra-arquivos, Guimarães (2021; 2020) analisa as operações contracolonizadoras de *Signs of Empire* (1984), do Black Audio Film Collective; e de *Nuestra voz de tierra, memoria e futuro* (1974-1982), de Marta Rodríguez e Jorge Silva. Muitas dessas efígies comemorativas, modalidades espectrais e encarnações memoriais, nos termos de John Akomfrah (Guimarães, 2021), atravessaram séculos nos pequenos povoados e cidades com origem no período colonial.

Para além dos arquivos do campo do audiovisual, situando a questão desde a Bolívia, Reinaga (2010) chamou a atenção para a dimensão arquivar da estatutária de La Paz. Do Alto a Calacoto, contabilizou 39 estátuas: 36 de estrangeiros, e apenas 3 de nativos mestiços (Pedro Domingo Murillo, Eduardo Abaroa e Germán Busch).

Não existe uma estátua dos grandes heróis índios, como Tomás Katari, Tupaj Katari, Bartolina Sisa, Manuel Cáceres, Juan Huallparrimachi, Zarate Willka... e, o que é pior, não existe uma estátua dos verdadeiros artífices da nacionalidade boliviana; isto é, dos grandes mestiços Guerrilheiros da Independência, como Juana Azur-duy de Padilla, Manuel Ascencio Padilla, Lanza, Muñecas, Warnes, Méndez, etc.¹³ (Reinaga, 2010, p. 34, tradução nossa).

Pode haver prova melhor sobre a colonização mental que pesa sobre a Bolívia?¹⁴ (Reinaga, 2010, p. 432, tradução nossa).

¹² No original: “colonialismo como una estructura, un ethos y una cultura que se reproducen día a día em sus opresiones y silenciamientos”.

¹³ No original: “No existe una estatua de los grandes héroes indios, como Tomás Katari, Tupaj Katari, Bartolina Sisa, Manuel Cáceres, Juan Huallparrimachi, Zarate Willka... y, algo peor, no hay una estatua de los verdaderos foijadores de la nacionalidad boliviana; vale decir, de los grandes mestizos Guerrilleros de la Independencia, como Juana Azur-duy de Padilla, Manuel Ascencio Padilla, Lanza, Muñecas, Warnes, Méndez, etc.”.

¹⁴ No original: “¿Puede haber prueba mejor sobre el colonato mental que pesa sobre Bolivia?”.

Esses arquivos de pedra e metal que consagram o colonialismo são explorados pela filmografia do Coletivo Guarani Mbya como dimensão arquivística a partir das ruínas da antiga Missão Jesuítica de São Miguel (RS), que tem uma função similar à produção da história local no apagamento da presença indígena. Na análise da historiadora – de ascendência Tsalagi (Cherokee) – Roxanne Dunbar-Ortiz (2015), ao refletir sobre a experiência indígena nos Estados Unidos ao longo dos séculos, os sistemas de poder coloniais não apenas praticaram o extermínio e a expulsão dos diversos povos e nacionalidades dos territórios ancestrais, mas também tentaram apagar os traços de sua existência anterior ao “Novo Mundo” e sua presença como agente histórico no mundo contemporâneo.

Ancorando-se no historiador – de origem Anishinaabe (Ojibwe) – Jean O’Brien, Dunbar-Ortiz (2015, p. 23, tradução nossa) identifica que a negação do genocídio gestou o imaginário de “os primeiros e os últimos”, ancorando-se sempre na narrativa de “a história do primeiro assentamento: os fundadores, a primeira escola, a primeira casa, tudo o que aconteceu primeiro, como se não tivesse existido habitantes anteriores e que prosperaram nesses lugares antes da chegada dos europeus anglo-saxões”¹⁵. A outra face dessa política negacionista está no mito da inexistência das comunidades indígenas na atualidade – quando, na realidade, elas resistiram por séculos ao despojo, ao racismo e à invisibilização promovidos pelo colonialismo –, (re)alimentado na ideia “dos últimos”: os últimos indígenas, a última tribo, os últimos sobreviventes do genocídio, a última indígena falante de certa língua ancestral – “O último dos moicanos”¹⁶ (Dunbar-Ortiz, 2015, p. 23).

Como *leitmotiv*, o Coletivo Guarani Mbya tem nas ruínas das missões jesuítas de São Miguel (RS) uma imagem arquivística emblemática, seja como espaço histórico e fílmico, seja como espaço colonial e contracolônial, a ponto de iniciar *Mokoi tekoá, petêi jeguatá*, terminar *Desterro Guarani* e assumir o protagonismo em *Tava, a casa de pedra*. Espécie de lócus contracolônizador, em uma perspectiva reversa, a cada segmento, as ruínas jesuíticas assombram pelo que revelam da dimensão de colonialidade de uma ideia de sociedade nacional que reduz os Guaranis a seres pré-colombianos quase fossilizados. Permanentemente visitada por turistas, professores e escolares, a câmera dos cineastas Guarani pendula pelo espaço missionário – ora para o passado, ora para o presente –, operando sua dimensão histórica e sagrada. Como traço simbólico, histórico e cenográfico, turístico, museológico e escolar, as ruínas ocupam – em menor ou maior intensidade – a filmografia do coletivo a partir de dois gestos fílmicos. Tais gestos, que precisam ser mobilizados no contexto dos arquivos de pedra e metal, deslocam os colonizadores do seu imaginário, no qual se espelhavam, e criam formas para a manifestação do olhar dos que sempre tiveram sua imagem negada (Guimarães, 2021).

Analisando o documentário *Tava, a casa de pedra*, Brasil (2016, p. 88-89) observa que

[...] a *Tava* será não apenas a ruína de um passado sangrento, expondo-se antes como espaço sagrado onde se projeta a profecia da Terra sem Males. O interesse de *Tava*, o filme, está justamente em manter plano e contraplano como representações equívocas, articulando narrativa histórica e narrativa mítica e insinuando, em seu decorrer, a reversão de uma pela outra: como se o fundo cosmológico – negligenciado pelas narrativas institucionais – fosse trazido à tona, pelas palavras, a produzir outras figuras. Por meio do alinhavo entre as conversas, que nunca se supõe pleno, *Tava* mostra como a experiência traumática se elabora no interior de categorias e narrativas nativas.

Em sua dimensão arquivística, na forma como se inscrevem nas imagens Guarani, as ruínas jesuíticas de São Miguel das Missões não figuram apenas como um lócus da Companhia de Jesus, que resulta em um monumento da história. Ao longo do filme, passando por sutis transfigurações, na expressão de Brasil (2016),

¹⁵ No original: “los primeros y los últimos”; e “la historia del primer asentamiento: los fundadores, la primera escuela, la primera casa, todo lo que sucedió primero, como si no hubiera habido habitantes que prosperaron en esos sitios antes que los anglos”.

¹⁶ No original: “El último de los mohicanos”.

elas são “duplos mundanos das Tavas Mirins”, habitat das entidades míticas da Terra sem Males – cujo acesso só tem como acontecer por meio de meditação. Nesse caso, é emblemático notar que, pensando com Marisol de la Cadena (2024), quando refletiu sobre os arquivos andinos, a imagem-arquivo das Missões Jesuíticas – no filme em questão – resulta de práticas históricas ocidentais e de práticas de mundificação a-históricas Guaraní. Habitando os limites ontoepistêmicos, essa imagem das ruínas coloniais se caracteriza como “objeto de fronteira”, atendendo aos objetivos de cada parte envolvida sem implicar um mesmo objeto para ambas as perspectivas e epistemes, principalmente porque “não necessariamente compartilham as [mesmas] matérias-primas ontológico-conceituais” (Cadena, 2024, p. 240). Assim, o que se inscreve nas imagens tem outras dimensões que excedem a História, não deixam vestígios e evidências, e somente a narrativização Guaraní (na frente e por trás das câmeras) consegue restituir como acontecimento arquivado¹⁷.

Conclusão e perspectivas

Se, para Mbembe (2002), a definição de arquivo compreende, simultaneamente, a estrutura predial (em sua institucionalidade) e a coleção de documentos que nela são guardados, as cinematografias de Abya Yala constituem esse edifício, que se (re)apropria, (re)inventa e (re)apresenta os arquivos produzidos e acumulados ao longo da história. Esses arquivos podem ser públicos ou comunitários, de pedra e de metal; materiais e imateriais, como práticas e saberes ancestrais. Nesse sentido, a discussão sobre os arquivos não apenas deve se vincular às imagens e à revisão dos arquivos do colonialismo, mas também pensar tanto uma política de restituição do patrimônio filmográfico indígena como patrimônio histórico quanto o uso sistemático das produções audiovisuais para a constituição de práticas de arquivagem que deem conta da complexidade dos cinemas indígenas em suas fricções com o mundo histórico. Se esses são percursos para compreendermos as tensões das cinematografias de Abya Yala com os arquivos fílmicos do mundo, outro trajeto é compreender, genealogicamente, as matrizes dos arquivos coloniais, como trabalhadas pelas perspectivas contracoloniais de Glicéria Tupinambá, Francisco Huichaqueo e do Coletivo Guaraní Mbya. Essa concepção do arquivo como práxis e política das comunidades está em consonância com a concepção de Dominique Gallois e de Vincent Carelli (1995), que refletiram sobre a potência dos registros audiovisuais indígenas.

Em contraponto à prática de “preservar” o patrimônio cultural em imagens, Gallois e Carelli (1995, p. 67) propuseram que fossem criados espaços para que os próprios sujeitos possam utilizar seus materiais fílmicos nos processos “de revisão de suas identidades” e “de reconstrução, adaptações e seleções de sua memória”. Isso significa muito mais do que uma política de devolução calcada no modelo mecânico de, meramente, retornar os arquivos ou guardá-los nas prateleiras empoeiradas do tempo. A partir de certas políticas de arquivagem, a discussão precisa ensejar um movimento contundente de promoção da “apropriação e manipulação de sua imagem pelos próprios índios” (Gallois; Carelli, 1995, p. 67), estando, portanto, em estreita relação com as demandas de apropriação tecnológica e, sobretudo, de autonomia dos povos e nacionalidades frente aos processos de autogestão da produção e da formação audiovisual em seus vários domínios: documentário, ficção, experimental.

Nesta pesquisa, pudemos perpassar diversos modos e formas dos cinemas indígenas sobre as dimensões dos arquivos e *contra-arquivos* a partir de uma perspectiva de revisão histórica, com suas dimensões materiais ou imateriais, tangíveis ou intangíveis, físicas ou incorporadas, não necessariamente com base na noção clássica da arquivologia, presa a materialidade, objetos, suportes, linguagens. Observamos, com isso,

¹⁷ A partir do que temos chamado de *cosmofilmas indígenas*, dedicamos um trabalho inteiro às dimensões cosmológicas das/nas imagens (Felipe, 2025), mas, pontualmente, vimos chamando a atenção para a sua manifestação em obras específicas de realizadores(as) indígenas de Abya Yala (Felipe, 2024).

que os cinemas indígenas apresentam, cada um a seu modo, outras formas de trabalhar com os arquivos, ampliando as práticas de arquivagem fílmicas em uma chave contracolonial, performando ou subsumindo no presente o que, aparentemente, eram vestígios do passado – tensionando e (re)vertendo as versões oficiais da história, assim como os arquivos de pedra e metal espalhados pelas paisagens industriais, modernas e coloniais. Para ressignificar suas produções audiovisuais, a partir da operacionalização de seus próprios arquivos, o que é desarquivado é a base histórico-cultural de um povo, e não fragmentos de imagens.

Em sua dupla dimensão material e imaterial, nas cinematografias indígenas de Abya Yala, os arquivos não são um fim em si, mas uma plataforma que impulsiona perspectivas outras que potencializam práticas históricas e cosmológicas, que por sua vez desarquivam saberes e epistemes para ressignificar o espaço-tempo de outros modos e formas. Isso se dá a partir, por exemplo, da (re)costura dos mantos Tupinambá, da retomada dos ensinamentos histórico-espirituais de uma liderança Guarani e da ressignificação da casa de pedra jesuítica em ruínas – que não constituem o mesmo objeto para as sociedades e epistemologias dos povos e nacionalidades indígenas e para as sociedades e epistemologias dos Estados nacionais coloniais.

Referências

- ABDAIA, V. Museu Nacional confirma retorno de Manto Tupinambá ao Brasil. **Agência Brasil**, on-line, 11 jul. 2024. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-07/museu-nacional-confirma-retorno-de-manto-tupinamba-ao-brasil>>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- ALVARENGA, C. Cinema e arquivo na América indígena: Andrea Tonacci, encontros e reencontros. **C-Legenda**, Niterói, v. 1, n. 38-39, p. 15-27, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/46990/29199>>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- BARRIENDOS, J. La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. **Nômadias**, Bogotá, n. 35, p. 13-29, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n35/n35a02.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- BLANK, T. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. **Doc On-line**, on-line, n. 13, p. 5-20, dez. 2012. Disponível em: <https://www.doc.ubi.pt/13/dossier_thais_blank.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- BRASIL, A. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. **Galáxia**, São Paulo [on-line], n. 33, p. 77-93, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/26054/21221>>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- CADENA, M. **Seres-terra**: cosmopolíticas em mundos andinos. Tradução de Caroline Nogueira e Fernando Silva e Silva. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.
- CAIUBY NOVAES, S. El filme etnográfico: autoría, autenticidad y recepción. **Revista Chilena de Antropología Visual**, Santiago, n. 15, p. 103-125, 2010. Disponível em: <https://www.antropologiavisual.cl/sites/default/files/caiuby_imp.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- CASTRO, L.; FONSECA, C. F. O levante dos mantos: Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá e Morî' erenkato eseru'. **Revista Estado da Arte**, Uberlândia, v. 3, n. 2, p. 505-519, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64457>>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- COMOLLI, J.-L. Limpeza espetacular das imagens passadas. **Eco-pós**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 8-16, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/64457/36707>>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- CÓRDOVA, A. Estéticas enraizadas: aproximaciones ao video indígena en América Latina. **Comunicación y Médios**, Santiago, n. 4, p. 81-107, 2011. Disponível em: <<https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19895/21054>>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- CRESPO, C. Prácticas de archivación mapuche en la Patagonia Argentina. In: DÁVILA, L. O.; RODRÍGUEZ, L. B.; PACHECO, T. H. (Orgs.). **Pueblos Indígenas, archivos y memorias**. Morelia: Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, 2020. p. 173-198.

CUNHA, O. M. G. Tempo imperfeito: uma etnografia no arquivo. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 287-322, 2004.

_____. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 36, p. 7-32, jul.-dez. 2005.

CUSICANQUI, S. R. **Um mundo ch'ixi es posible**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DESSERRIÈRES, L.; DUVAUCHELLE, C. (Orgs.). **Les guerres de religion (1559–1610): la haine des clans**. Paris: In Fine/ Musée de l'Armée, 2023.

DUNBAR-ORTIZ, R. **La historia indígena de Estados Unidos**. Madrid: Capitán Swing Libros S. L, 2015.

FELIPE, M. A. Contranarrativas fílmicas Guaraní Mbya: atos decoloniais de desobediência estética e institucionais. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 231-254, 30 abr. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i1p231-254>>. Acesso em: 11 jul. 2024.

_____. **Ensaaios sobre cinema indígena no Brasil & outros espelhos pós-coloniais**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

_____. Da colonialidade do ver ao cinema indígena: apontamentos sobre a (contra) colonialidade em Abya Yala. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 66, p. 1-39, 2023. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.201158>>. Acesso em: 11 jul. 2024.

_____. **Outras fronteiras do cinema: colonialidade, contracolonização e cosmoefilmas históricas nas cinematografias indígenas**. Porto Alegre: Sulina, 2024.

_____. Etãn bẽ tali bu: apontamentos sobre dimensões cosmoefílmicas indígenas de Abya Yala. **La Furia Umana**, [S. l.], n. 46, p. 74-91, 2025. Disponível em: <https://www.lafuriaumana.com/wp-content/uploads/6-Felipe_Etan-Be-Tali-Bu_LFU46.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2024.

FONSECA, C.; CASTRO, L.; FIRMEZA, Y. Abrindo picadas em um vocabulário para catástrofes. In: FIRMEZA, Y. **Composto escola**. São Paulo: n-1 edições, 2022. p. 7-33.

GALLOIS, D. T.; CARELLI, V. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 61-72, 1995.

GUIMARÃES, C. Imagens eurucêntricas, caminhos contra-coloniais. In: GOMES, A. Â. F.; GUIMARÃES, C.; MENDONÇA, F.; SILVA, R. I. (Orgs.). **Poéticas de pesquisa**. Aracaju: Criação, 2021. p. 15-34.

GUIMARÃES, C.; FLORES, L. A retomada crítica da história indígena em nuestra voz de tierra, memoria y futuro. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 38-58, 2020.

HUINAO, G. Dos poemas. **LALT – Latin American Literature Today**, [S. l.], v. 1, n. 3, jul. 2017. Disponível em: <<https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/07/two-poems-graciela-huinao/>>. Acesso em: 10 jan. 2025.

KRAHÔ, C. P. Mulheres-cabaças. In: CARNEVALLI, F.; REGALDO, F.; LOBATO, P.; MARQUEZ, R.; CANÇADO, W. (Orgs.). **Terra**: antologia afro-indígena. São Paulo: UBU; Belo Horizonte: Piseagrama, 2023. p. 127-140.

LAFONT, A. **Uma africana no Louvre**. Rio de Janeiro: Bazar no Tempo, 2021.

LEANDRO, A. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, 2010. Disponível em: <<http://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/318/179>>. Acesso em: 10 jan. 2025.

MACHADO, P. **Cinema de arquivo**: imagens e memória da ditadura militar. Rio de Janeiro: Sagarana, 2024.

MBEMBE, A. The Power of the Archive and its Limits. Tradução de Camila Matos. In: HAMILTON, C.; HARRIS, V.; TAYLOR, J.; PICKOVER, M.; REID, G.; SALEH, R. (Orgs.). **Refiguring the Archive**. Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002. p. 19-26.

NOVAES, B. B. Olhar decolonial no arquivo especular de Jonathas De Andrade. **ARS**, São Paulo [on-line], v. 22, n. 1, p. 1-46, 2024. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.172982>>. Acesso em: 10 jan. 2025

PACHECO DE OLIVEIRA, J.. **O nascimento do Brasil e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2016.

REINAGA, F. **La revolución índia**. La Paz: MINKA, 2010.

SANTOS, A. B. **Colonização, Quilombos**: modos e significações. Brasília: Associação de Ciências e Saberes para o Etnodesenvolvimento AYÓ, 2023.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**. Tradução de Eliana Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TEIXEIRA, F. E. **Cinemas “não narrativos”**. São Paulo: Alameda, 2012.

TSING, A. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Tradução Rafael Victorino Devos. Brasília: IEB Mil Folhas, 2023.

TUPINAMBÁ, G. A visão do manto. **Zum – Revista de Fotografia**, São Paulo, n. 21, p. 100-111, 7 dez. 2021. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>>. Acesso em: 10 jan. 2025

_____. Contra-arquivos. In: FIRMEZA, Y. **Composto escola**. São Paulo: n-1 edições, 2022. p. 105-146.

_____. O território sonha. In: CARNEVALLI, F.; REGALDO, F.; LOBATO, P.; MARQUEZ, R.; CANÇADO, W. (Orgs.). **Terra**: antologia afro-indígena. São Paulo: UBU; Belo Horizonte: Piseagrama, 2023. p. 179-192.

YXAPY, P. F. P.; ALVARENGA, C. Virar cineasta Mbya Guarani (mulher filmando). **Devires**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 122-143, jan.-jun., 2018. Disponível em: <<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-15-n-1-dossie-pedagogias-do-cinema-i/>>. Acesso em: 10 jan. 2025

Filmografia

A MISSÃO. Direção de Rolland Joffé. Produção de Fernando Ghia, David Puttnam e Máximo Berrondo. Roteiro de Robert Bolt. Reino Unido: Warner Bross, 1986. (125min)

BICICLETAS de Nhanderú. Direção de Ariel Ortega. Edição de Tiago Campos Tôres. Realização e imagens de Ariel Kuaray Ortega, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Alexandre Ferreira, Germano Benites, Jorge Morinico, Cirilo Vilhalba e Léo Ortega. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2011. (45min)

DESTERRO Guarani. Direção de Ariel Kuaray Ortega, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho. Brasil: Vídeo nas Aldeias; Coletivo de Cinema Mbya-Guarani, 2011. (38min)

KALÜL Trawün (Reunión del Cuerpo). Direção de Francisco Huichaqueo. Chile, 2012. (24min)

MBYA mirim. Direção de Ariel Kuaray Ortega e Patrícia Ferreira Pará Yxapy. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2012. (22min)

MOKOI tekoá petei jeguatá / Duas aldeias, uma caminhada. Direção de Ariel Kuaray Ortega, Germano Benito e Jorge Morinico. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2008. (63min)

NÓS e a cidade. Direção de Ariel Kuaray Ortega, Germano Benito e Jorge Morinico. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2009. (6min)

NUESTRA voz de tierra, memoria e futuro. Direção e roteiro de Marta Rodríguez e Jorge Silva. Produção de Marta Rodríguez, Jorge Silva e Wim Koole. Colômbia, 1974-1982. (105min)

SIGNS of Empire. Direção de Black Audio Film Collective (John Akimfrah, Reece Auguiste, Edward George, Lina Gopaul, Avril Johson, David Lawson e Trevor Mathison. Inglaterra, 1984. (22min)

TAVA, a casa de pedra. Direção de Ariel Kuaray Ortega, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho. Brasil, Vídeo nas Aldeias, 2012. (78min)

O ÚLTIMO SONHO. Direção de Alberto Alvares. Brasil: Nhamandu Produções, 2019. (60min)

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

O artigo é resultado do projeto de estágio pós-doutoral “Cinematografias e comunidades de formação indígenas em Abya Yala: processos formativos e produção audiovisual dos povos originários de territórios na América do Sul”, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG), sob a supervisão do professor Dr. André Guimarães Brasil.

Fontes de financiamento

Não se aplica.

Apresentação anterior

Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais

Ao professor Dr. André Brasil pela supervisão do projeto de pós-doutorado desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM/UFMG), entre 2024-2025, do qual resultou este artigo. Aos pareceristas da revista E-Compós, cujas sugestões impulsionaram reflexões que possibilitaram a este artigo janelas e veredas, abordagens e conclusões não previstas no ponto de partida.

Dados sobre Cuidados Éticos e Integridade Científica

A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?

Não.

Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?

Não se aplica, pois não houve financiamento externo.

Liste os financiadores da pesquisa:

Sem financiamento externo.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?

Não se aplica.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Sem financiamento externo.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos desse tipo.

Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos desse tipo.

Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?

Não.

Que interferências foram detectadas?

Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.

Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo:

Não há conflitos de interesse.

A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?

Não se aplica, porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?

Não se aplica, porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?

Não se aplica, porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?

Não se aplica, porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?

Não se aplica, porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:

Não se aplica.