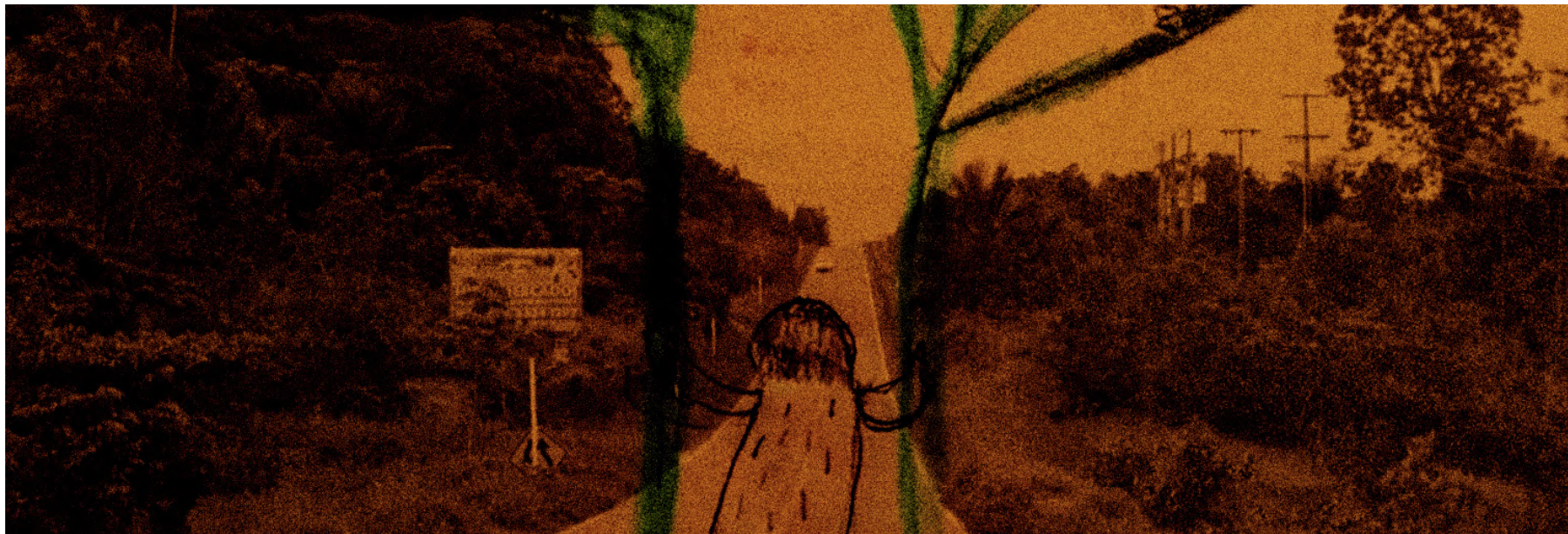




POÉTICA DO RASTRO, TRAÇO DO TESTEMUNHO: O REEMPREGO DOS MATERIAIS DE ARQUIVO NO FILME APIYEMIYEKÎ?¹

THE REUSE OF ARCHIVAL MATERIALS IN THE FILM APIYEMIYEKÎ?

ANA GALIZIA²

1. Texto escrito a partir da dissertação de Ana Galizia, com orientação de Anita Leandro, no PPGCOM-UFRJ. A pesquisa de mestrado foi financiada pela CAPES. As contribuições dos membros das bancas de qualificação e defesa, André Brasil e Patrícia Machado, foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho.

2. Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com graduação em Cinema e Audiovisual pela UFF. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9434-9436?lang=en>.

RESUMO Este texto trata da retomada de um acervo de desenhos feitos por indígenas Waimiri-Atroari no documentário *Apiyemiyekî?* (Ana Vaz, 2019). Por meio de uma análise histórica e estética, busca-se revelar como esses desenhos, produzidos no âmbito da prática política e pedagógica do casal de militantes indigenistas Egydio e Doroti Schwade, surgem no filme como testemunhos do genocídio dos Waimiri-Atroari, exterminados durante a ditadura militar brasileira (1964-1985).

PALAVRAS-CHAVE Documentário; arquivo; testemunho; Waimiri-Atroari.

ABSTRACT This essay concerns the reuse of a collection of drawings made by Waimiri-Atroari indigenous people in the documentary *Apiyemiyekî?* (Ana Vaz, 2019). Through a historical and aesthetic analysis, the aim is to reveal how these drawings, produced within the political and educational practice of the activist couple Egydio and Doroti Schwade, emerge in the film as testimonies of the genocide of the Waimiri-Atroari, exterminated during the Brazilian military dictatorship (1964-1985).

KEYWORDS Documentary; archive; testimony; Waimiri-Atroari.

INTRODUÇÃO

Apiyemiyekî? (2019) é um documentário em média-metragem feito por Ana Vaz, realizadora brasileira. Construído a partir do encontro com um acervo de desenhos feitos por indígenas Waimiri-Atroari, o filme revisita um dos mais violentos massacres cometidos pelo Estado brasileiro no período da ditadura militar (1964-1985). Foi constatado que mais de dois mil indígenas desse povo morreram na década de 1970, quando se deu a construção da rodovia BR-174, que atravessou o território indígena localizado na região amazônica.³ Na medida em que a história de um lugar se mistura à sua paisagem, e o genocídio dos Waimiri-Atroari está atrelado à invasão de suas terras, de que forma *Apiyemiyekî?* conta essa história? Como os desenhos feitos pelos indígenas foram incorporados à estrutura do filme?

Os desenhos foram produzidos em uma aldeia Waimiri-Atroari ao longo da experiência de alfabetização bilíngue coordenada pelos militantes indigenistas Egydio Schwade e Doroti Müller Schwade, entre 1985 e 1986. Inicialmente, a feitura dos desenhos foi proposta como uma forma de troca entre os indígenas e os educadores não indígenas, e se revelou, por fim, como um testemunho de violências sofridas por esse povo ao longo da década precedente. Os Schwade foram os responsáveis pela guarda e preservação dos desenhos, assim como de outros materiais coletados no período em que trabalharam com os Waimiri-Atroari. Em 2012, no contexto da Comissão Nacional da Verdade (CNV), Egydio se envolveu na coordenação do Comitê Estadual de Direito à Verdade, à Memória e à Justiça do Amazonas.⁴ A partir de materiais coletados em pesquisa prévia e dos desenhos dos indígenas, os crimes praticados pela ditadura militar contra os Waimiri-Atroari basearam a escrita do primeiro relatório do comitê, intitulado *1.º Relatório da Comissão Estadual da Verdade: O genocídio do povo Waimiri-Atroari* (Schwade; Braga Reis, 2012). Esse relatório foi apresentado à Ana Vaz no contexto da exposição *Meta-arquivo 1964-1985: espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura*,⁵ na qual a realizadora foi umas das convidadas, dentre um grupo maior de artistas, a desenvolver um trabalho a partir da documentação arquivada sobre o regime militar. Foi a partir da leitura desse relatório que Vaz iniciou a realização de *Apiyemiyekî?*.

Em filmagens atuais, Ana Vaz registrou prédios e esculturas da Praça dos Três Poderes e do Eixo Monumental em Brasília. Ela também filmou seu trajeto para ir ao encontro de Egydio, que vive e trabalha em Presidente Figueiredo (AM). Ao chegar em Manaus (AM) e descobrir que a estrada que a levaria ao seu destino era a mesma que tinha provocado as atrocidades manifestadas nos materiais guardados no arquivo que visitaria, Vaz decidiu filmar seu percurso pela BR-174, em meio a Floresta Amazônica. Nessas filmagens, Vaz também registrou o es-

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

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

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

paço do arquivo, os desenhos e um rio próximo dali, o Urubuí, que corre paralelo à rodovia. Nessa mesma visita, a realizadora gravou o depoimento oral de Egydio, no qual ele rememora a experiência de produção dos desenhos dos Waimiri-Atroari. Conjugando memória histórica e experimentação de linguagem, o filme apresenta os desenhos de maneira articulada a imagens filmadas por Vaz e uma faixa sonora composta por um relato oral, sons ambientes, trilha musical e canto indígena. Este texto se dedica a refletir sobre o tratamento dos desenhos dos Waimiri-Atroari no filme, enfatizando a importância desses vestígios históricos no contexto de investigação dos crimes cometidos na ditadura.

UMA HISTÓRIA ACOBERTADA

No decorrer da ditadura militar brasileira, implementada a partir de um golpe de Estado em 1964 e mantida com repressão até 1985, foram inúmeras as violências praticadas contra povos indígenas sob a alegação de expansão de projetos desenvolvimentistas. Lemas como “integrar para não entregar” e “terras sem homens para homens sem terra” insuflaram a política de ocupação na região Norte do país, que tinha a Amazônia como foco de exploração para a ascensão ao progresso econômico almejado pelo governo. A construção de grandes obras na região alavancou a política ecocida e genocida do regime militar sobre a floresta e seus povos. Na década de 1970, o território e a população Waimiri-Atroari foram duramente afetados pela construção da rodovia BR-174, como também por obras de infraestrutura relacionadas a projetos de mineração e energia. A intromissão no território indígena provocou um verdadeiro massacre do povo Waimiri-Atroari, no qual foram contabilizados 2.650 indígenas mortos.⁶ Mas as interdições impostas pelo regime militar, e também pelas empresas que até hoje atuam no território indígena, dificultaram o acesso aos fatos na época. Assim, os crimes cometidos contra os Waimiri-Atroari só foram devidamente elucidados a partir de iniciativas que buscaram investigar a história que o Estado e as empresas não queriam que fosse contada.

O Plano de Integração Nacional (PIN), implementado pela ditadura militar, pretendia integrar a região Norte do país por meio da exploração econômica, via expansão da fronteira agropecuária, concessão de incentivos fiscais, construção de polos minerais e siderúrgicos, rodovias, hidrelétricas, além da exploração de madeiras. Foi uma tentativa de dominação territorial, que não levou em consideração o modo de vida das sociedades tradicionais da Amazônia, com políticas que visavam a assimilação do indígena na sociedade não indígena. As terras habitadas

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

pela população Waimiri-Atroari eram objeto de interesse estratégico do regime militar e, também, de empresas. Nessa empreitada, um antigo projeto para a construção de uma estrada entre Manaus (AM) e Boa Vista (RR) foi retomado e, rapidamente, implementado. Mas o objetivo do regime militar não era somente fazer a ligação rodoviária interestadual. Documentos do início da construção da BR-174 comprovam que o governo tinha um plano para a exploração de minério na região, e a estrada facilitaria a exploração das minas localizadas na área indígena.

Os militares desempenharam um papel decisivo na política indigenista governamental, a cargo da Fundação Nacional do Índio (FUNAI). O órgão indigenista oficial e também as próprias Forças Armadas atuaram diretamente na implementação do projeto da BR-174. As expedições coordenadas pela FUNAI que objetivaram a aproximação com indígenas que viviam nas proximidades do trajeto da rodovia, foram nomeadas como Frente de Atração Waimiri-Atroari (FAWA). As “frentes de atração” eram práticas comuns de trabalho da FUNAI na busca por primeiros contatos com povos indígenas. Mas no caso dos Waimiri-Atroari, como atenta Porfírio Carvalho — indigenista que integrou a FAWA até ser expulso do órgão por ordem de militares em 1974 — o objetivo era afastar os indígenas para que “não fossem empecilhos para a implantação da BR-174” (Carvalho, 1983, p. 39). Além de ações dirigidas que visavam a evacuação das aldeias, o aumento de epidemias também afetou drasticamente a população Waimiri-Atroari.

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

Ao perceberem que havia uma tentativa de ocultação da situação enfrentada pelos Waimiri-Atroari, o gaúcho Egydio Schwade e a catarinense Doroti Müller Schwade,⁷ começaram a fazer um trabalho político, articulado aos movimentos sociais e eclesiais de base que integravam, em apoio a esse povo. No final dos anos 1970, os Schwade se mudaram com toda família de Brasília, onde viviam, para a região entre o sul de Roraima e o norte do Amazonas, e, ali, se tornaram os principais articuladores das ações da pastoral indigenista local. Somente com o fim da ditadura, em 1985, os Schwade conseguiram ter acesso livre ao território Waimiri-Atroari e puderam trabalhar

7. Egydio Schwade era, na época, secretário executivo do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), do qual foi um dos fundadores, e era também membro-fundador da Operação Amazônia Nativa (OPAN) — primeira organização não governamental dedicada ao indigenismo no Brasil, criada em 1969. Doroti Müller Schwade era coordenadora regional do CIMI e também integrava a OPAN.

diretamente com os indígenas. O novo presidente da FUNAI, na época, convocou indigenistas de diversas linhas políticas para reorganizar a ação do órgão oficial na área e, assim, a política indigenista governamental junto aos Waimiri-Atroari começou a mudar. A primeira medida do recém-formado Grupo de Estudos e Trabalho da FUNAI na área Waimiri-Atroari foi iniciar uma experiência de alfabetização daquele povo na sua língua materna, a *kiñayara* e, também, em português, o que era uma demanda dos próprios indígenas. Os Schwade ficaram responsáveis por essa tarefa e decidiram se mudar para a aldeia Yawará para que, assim, pudessem estabelecer uma relação mais próxima com os indígenas.

Nas aulas, a produção de desenhos foi proposta inicialmente para a aprendizagem das letras e das palavras. Mas com o passar do tempo, começaram a surgir desenhos que tratavam de ataques armados e mortes em massa provocadas por doenças. Havia, por parte de Egydio e Doroti, um receio sobre tudo que estava sendo trazido à tona pelos indígenas, pois sabiam que estavam sob constante vigilância daqueles a serviço da ocultação dos crimes que estavam sendo revelados. E foi justamente como consequência dessas primeiras revelações que as aulas acabaram sendo interrompidas e eles foram expulsos dali apenas um ano depois de terem se mudado.

A partir de 1987, a política indigenista direcionada aos Waimiri-Atroari passou a ter uma administração empresarial, por meio do Programa Waimiri-Atroari (PWA), criado em um convênio da FUNAI com a Eletronorte. Esse programa passou a dirigir a política indigenista nessa área, e está em funcionamento até hoje. Segundo o antropólogo Stephen Baines (1993), o PWA passou a ter o controle da informação e da vida dos Waimiri-Atroari. E como consequência, um silêncio se estabeleceu sobre os acontecimentos que envolveram a construção da BR-174, a instalação da Usina Hidrelétrica de Balbina, a atividade da Mineração Taboca (grupo Paranapanema S.A.) e a grilagem das terras indígenas.

Depois de terem sido expulsos da aldeia Yawará, Egydio e Doroti fixaram moradia em local próximo dali, no recém-criado município de Presidente Figueiredo (AM). A fundação dessa cidade, em 1981, ocorreu no contexto de expropriação das terras dos Waimiri-Atroari. Ela está interligada a outros municípios pela BR-174 e, hoje, integra a região metropolitana de Manaus. A necessidade de um espaço para manter os materiais que os Schwade haviam coletado e produzido desde o momento que se mudaram para a região, bem como a preocupação com seu destino, fez com que eles transformassem, na década de 1990, a própria casa em um arquivo local. A partir da criação da Casa da Cultura do Urubuí (CACUÍ), cujo nome foi inspirado no rio Urubuí, que, como já dissemos, corre paralelo à BR-174 e margeia a cidade, os Schwade puderam dar continuidade ao trabalho em apoio às causas indígenas que

vinham desempenhando. Atualmente, a CACUÍ abriga um acervo composto por fotografias, documentos, artigos, mapas, relatórios e mais de 2.000 desenhos feitos pelos Waimiri-Atroari. Doroti faleceu em 2010 e Egydio vive até hoje na mesma casa, dedicando-se, com a ajuda de seus filhos, às atividades do acervo.

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

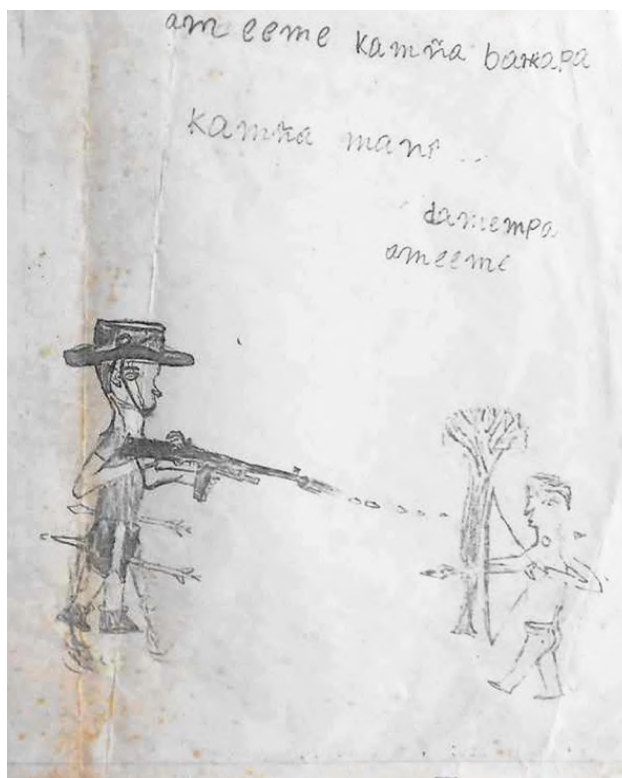
POÉTICA E TESTEMUNHO NOS DESENHOS DOS WAIMIRI-ATROARI

O grupo que frequentava as aulas na escola da aldeia Yawará, conduzidas por Egydio e Doroti Schwade, era de aproximadamente 30 estudantes. A pessoa mais velha não passava dos 40 anos e a mais nova tinha 4 anos. Entre os adolescentes e as crianças, que compunham a maioria, muitos eram órfãos de pai e de mãe. Na turma, havia sobreviventes de outras quatro aldeias que desapareceram durante a abertura da BR-174. O processo de alfabetização em *kiñayara* e em português implicava o aprendizado da língua dos Waimiri-Atroari pelos Schwade, e a cocriação de uma grafia para a língua nativa, até então exclusivamente oral.

Ao se questionarem sobre a escola e seu caráter tradicional de dominação de uma cultura sobre a outra, Egydio e Doroti buscaram se distanciar de uma postura impositiva diante dos estudantes indígenas. A partir de influências do método desenvolvido pelo filósofo e educador Paulo Freire, no qual o conhecimento dos próprios educandos é incorporado no processo de aprendizagem, os Schwade concederam plena autonomia aos Waimiri-Atroari em um processo que implicava a participação ativa dos indígenas. Assim, eles foram desenvolvendo exercícios de alfabetização baseados em desenhos feitos pelos indígenas e apresentados em sala de aula. A partir de figuras de animais, plantas e atividades do cotidiano, surgiram as primeiras palavras em *kiñayara* e em português. Egydio comenta que surgiram desenhos que tratavam da “riqueza de sua terra: animais e vegetais, a sua visão de mundo e

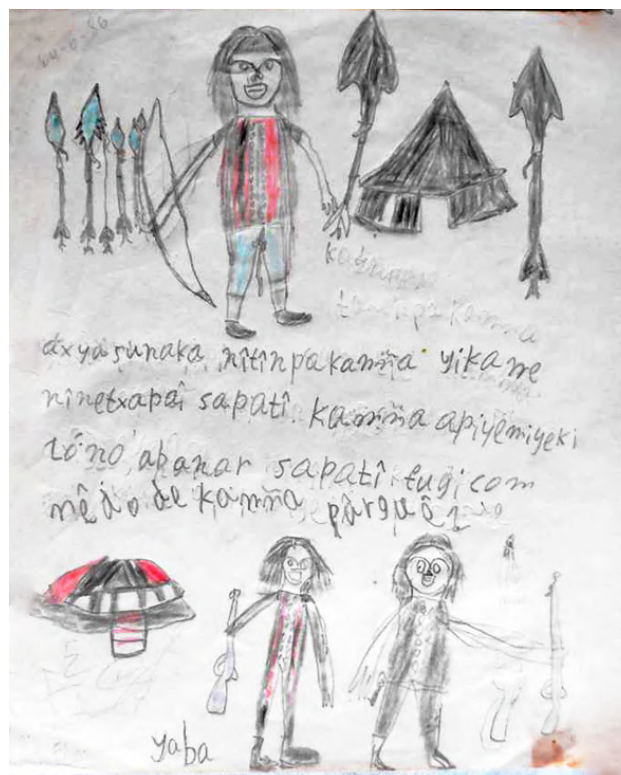
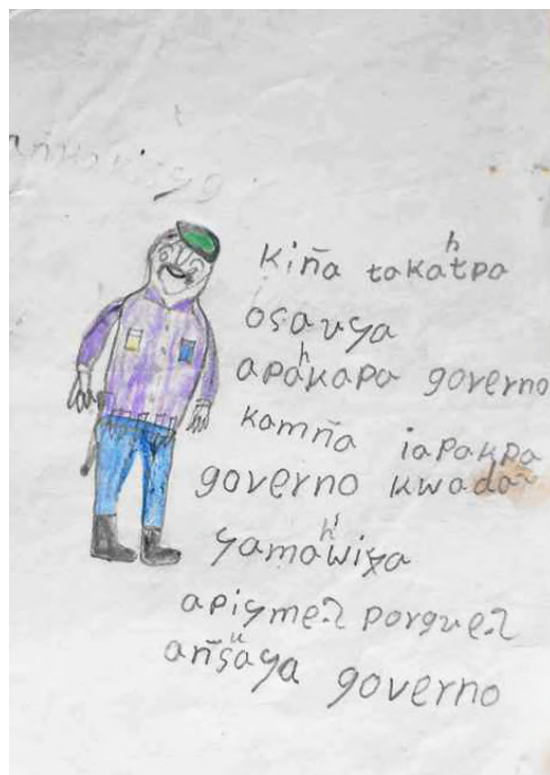
como tudo era celebrado em suas festas e ritos, [assim] apareceu (...) a sua história, a *kiñayka*, ‘a história da nossa gente’” (Schwade apud. Vaz, 2022, n.p.).

Com o tempo, foram surgindo desenhos com objetos e figuras de *kamña* — palavra utilizada para identificar os “civilizados”, os não indígenas. As imagens dos desenhos revelavam *kamña* (não indígena) portando armas de fogo e *maxi* (bombas) em ataques direcionados aos *Kiña*, que quer dizer “a gente”, “a nossa gente”, ou seja, o povo Waimiri-Atroari (Figuras 1 e 2). Por meio dos desenhos, a presença de *kamña* (não indígena) foi se mostrando a grande ameaça sentida pelos Waimiri-Atroari. As palavras e pequenas frases escritas, pelos indígenas, ao lado das figuras de *kamña* e armas de fogo manifestavam perguntas como: “Por que civilizado mandou a nossa gente embora?” e “por que *kamña* matou *Kiña*? *Apiyemiyekî?*” (por que civilizado matou Waimiri-Atroari? Por quê?) (Figuras 3 e 4). Dessa maneira, a experiência violenta de contato com a sociedade não indígena também acabou sendo contada por meio da *kiñayka*, a história “da nossa gente” desenhada pelos Waimiri-Atroari.



Figuras 1 e 2. *Kamña* com armas de fogo e *maxi* (à esquerda) e *kamña* flechado atirando com arma de fogo em *Kiña* (à direita).

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.



Figuras 3 e 4. Kamña e os escritos: “governo”, “kiña”, “kamña”, “apiyemiyeki?”, “porque?” (à esquerda) e Kiña com arco e flecha, mudi (casa ou aldeia), kamña com armas de fogo (à direita).

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos Kiña, 2025.

Michael Taussig retoma a pensamento de John Berger, que define o desenho como “um registro autobiográfico da descoberta de um evento visto, lembrado ou imaginado por alguém” (Berger *apud* Taussig, 2011, p. 22),⁸ para, a partir daí, afirmar que “uma linha desenhada não é tão importante pelo que registra, mas pelo que leva a ver” (Taussig, 2011, p. 22).⁹ Dessa forma, o desenho pode ser compreendido não somente por sua capacidade mimética, mas também por aquilo que é produzido pelo próprio ato de desenhar. Os Waimiri-Atroari traçaram imagens que remetiam a acontecimentos que vivenciaram em seu território, como alguém que desenha para ver, pensar sobre o que vê e, talvez, entender parcialmente o que foi visto. Com desenhos, palavras e frases escritas, os Waimiri-Atroari expressaram o medo que sentiram da presença de *kamña* (não indígena) no período marcado pela intromissão violenta das Forças Armadas na terra indígena.

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

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

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

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

Nesse sentido, o desenho estaria menos ligado a uma ideia de representação de uma imagem pré-concebida e mais propenso a um “ato de memória” (Derrida, 2010. p. 71). Segundo o autor, todo desenhador seria um cego visionário na medida em que dá a ver a partir do que não vê, da falta daquilo que nunca está plenamente presente diante dos olhos, mas é adiantado pelas mãos. Os desenhos dos Waimiri-Atroari não provam, por si sós, os fatos vividos por eles, mas sim a possibilidade e a impossibilidade de expressá-los por meio de uma linguagem visual. Taussig considera que desenhar pode ser um ato de testemunho posto que o desenho se apresenta como uma tentativa de construção de um evento em si mesmo que se dá por meio do próprio corpo do desenhador (2011). Como atenta Derrida, “todo testemunho responsável envolve uma experiência poética da linguagem [...] que é produzida na singularidade do próprio evento e se abre em direção ao outro ou ao mundo” (Derrida, 2005, p. 521).¹⁰ Os desenhos constituem um material testemunhal que apresentam em sua materialidade os traços e imagens feitos a partir da percepção subjetiva daquele que desenhou.

Nesse processo feito de revelações e ressignificações sobre os trágicos acontecimentos que se desdobraram em decorrência das obras da BR-174 no território indígena, os desenhos dos Waimiri-Atroari afirmam o intuito de testemunhar visto que revelam a percepção dos indígenas de como se deu e quais foram as consequências da implementação de um projeto político e econômico imposto pela ditadura militar no território indígena. E, portanto, mesmo não sendo declarações orais ou escritas, os desenhos se apresentam como testemunhos visuais do genocídio dos Waimiri-Atroari, uma vez que a experiência pedagógica conduzida pelos Schwade, além de uma prática voltada para a aprendizagem, se transformou também em um processo de escuta e diálogo. Foi, então, por meio desse material visual, que a história do genocídio dos Waimiri-Atroari foi contada pela perspectiva dos sobreviventes.

10. Tradução do original: “Tout témoignage responsable engage une expérience poétique de la langue [...] cela se produirait dans l'événement même, dans le corps verbal de sa singularité...qui ouvre le corps verbal sur autre chose que lui, dans la référence qui le porte au-delà de lui-même, vers l'autre ou vers le monde”.

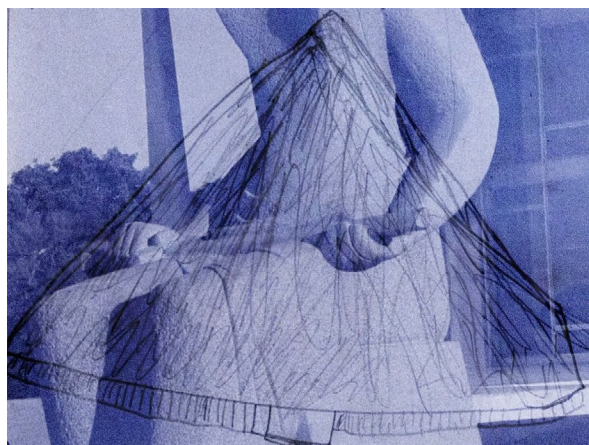
Diante do insuficiente conhecimento sobre o genocídio dos Waimiri-Atroari e da falta de materiais sobre os conflitos que se deram no território indígena no período da ditadura, os desenhos feitos pelos indígenas se apresentaram como um conjunto de traços mnemônicos que permitiram estabelecer estratégias contra o apagamento desses fatos. Ainda que os desenhos não apresentem um sentido por completo dos acontecimentos do passado aos quais se relacionam, eles se constituíram enquanto um testemunho material a partir das experiências de Egydio e Doroti na construção do acervo da CACUÍ e de Ana Vaz na realização de *Apiyemiyekî?*. O trabalho de ambos apresenta estratégias para a produção de sentido junto aos desenhos dos Waimiri-Atroari, e, dessa maneira, propõem a elaboração de uma memória sobre os crimes acobertados pela ditadura militar.

SOBREPOR O RASTRO, REVELAR O GENOCÍDIO

Ao fim da sequência de abertura de *Apiyemiyekî?*, composta por imagens filmadas por Ana Vaz em Brasília, os desenhos dos Waimiri-Atroari aparecem sobrepostos aos planos de esculturas do Eixo Monumental. Mais adiante no filme, em meio a um trecho filmado na Casa da Cultura do Urubuí (CACUÍ), os desenhos são revelados em folhas de papel e na tela de um computador, manuseado por Egydio Schwade. A partir daí os desenhos vão sendo apresentados de maneira articulada às imagens feitas por Vaz no percurso pela BR-174 e pelo rio Urubuí, que margeia um trecho da rodovia. Vemos as figuras dos desenhos posicionadas na capital federal, estrada, floresta e nas águas do rio, e ouvimos os ruídos da rodovia se impondo como algo incômodo, enquanto cantos indígenas vão, aos poucos, se mesclando ao som ambiente. Trechos da fala de Egydio surgem em momentos pontuais no decorrer da obra. A técnica de sobreposição de imagens, e também de sons, é explorada de diversas maneiras ao longo do filme, e apresenta múltiplas relações de sentido que vão, aos poucos, revelando a história de invasão do território indígena.

De maneira sobreposta a um plano detalhe da escultura “A Justiça”, vemos surgir o desenho de uma *mudî* (casa ou aldeia) (Figura 5). O lento movimento em ascensão aplicado ao material de arquivo coloca a figura desenhada em mobilidade. Depois de um tempo no qual as duas imagens permanecem sobrepostas, a imagem da camada de baixo é substituída por outro plano próximo da mesma escultura, agora enquadrando a parte do rosto com olhos vendados (Figura 6). Em seguida, o desenho que ocupa a primeira camada das imagens é substituído por outro desenho de indígenas com adereços e pinturas corporais (Figura 7). A imagem da escultura vai desaparecendo em

fade out até que o desenho passa a ocupar a única camada da imagem (Figura 8). Além das figuras, vemos também alguns escritos na língua nativa Waimiri-Atroari, a *kiñayara*. O reenquadramento aproximado dos desenhos apresenta uma análise microscópica dos traços feitos com lápis de cor e grafite. Em seguida, uma série de desenhos aparecem em tela cheia, e, aos poucos, as figuras que tratam de elementos indígenas dão lugar a imagens, também desenhadas, de um helicóptero e um caminhão. O surgimento dessas figuras, marca a transição para os planos seguintes, compostos por imagens filmados no longo trajeto pela BR-174 em meio à Floresta Amazônica.

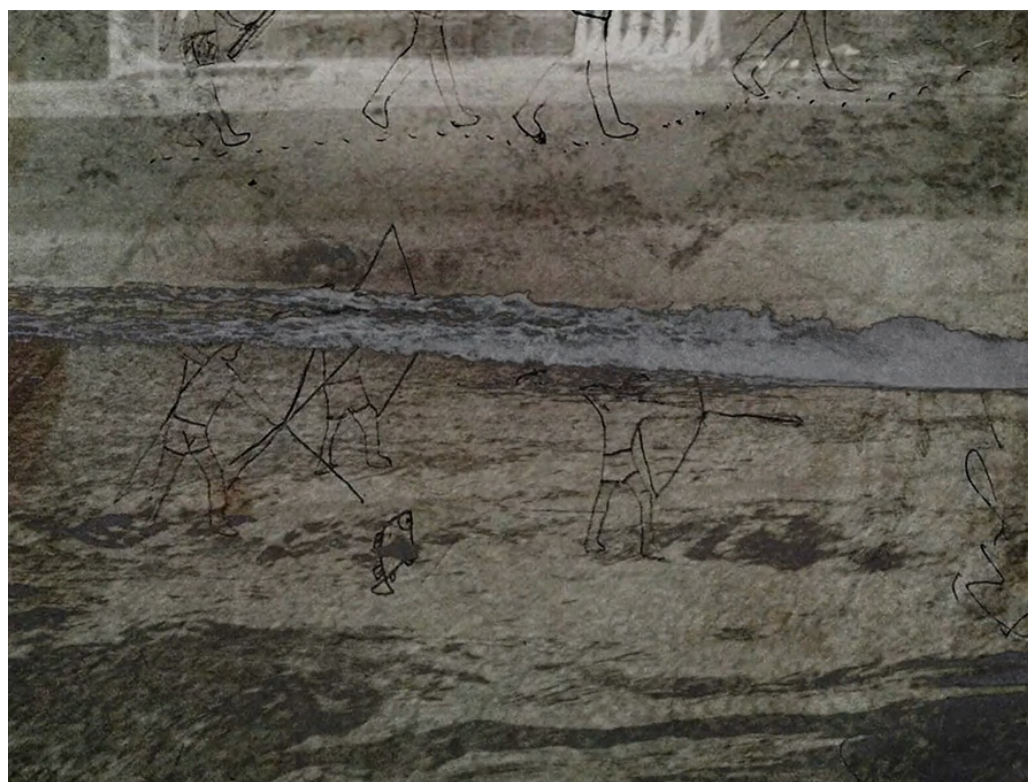


Figuras 5 a 8. Fotogramas do filme *Apiyemiyeki?*, desenho de uma *mudí* (aldeia ou casa) e *Kiñas* (Waimiri-Atroari) sobreposto à imagem da escultura “A Justiça”. Por último, outro desenho com indígenas apresentados sem sobreposição.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.

Na camada sonora, ouvimos um trecho da música instrumental “A noite original” (2004) cujo compositor, Guilherme Vaz é pai de Ana Vaz. Nesse momento da aparição dos primeiros desenhos em *Apiyemiyekî?*, o movimento, executado pela montagem, que faz as figuras se deslocarem de baixo para cima do quadro, acompanha o som de uma tuba, instrumento da trilha musical, cujo tom grave sugere que a elevação da figura desenhada vem de uma força que a empurra para cima, em direção ao céu, como se levantasse do chão de Brasília. Além da tuba, foram usados maracas e chocalhos, instrumentos indígenas, na composição dessa trilha de longa duração, de cerca de 76 minutos, gravada de maneira contínua, sem interrupção. Essa música experimental acompanha quase que integralmente o filme em constante diálogo com os outros elementos que compõem o desenho de som, como os ambientes, as vozes e um canto indígena.

No final de *Apiyemiyekî?*, voltamos a ver o primeiro plano da sequência de abertura, que mostra, por meio de movimentos trêmulos produzidos pelo uso da câmera na mão, o chão de pedras portuguesas da Praça dos Três Poderes. Um desenho que retrata vários indígenas pescando com arco e flecha aparece sobreposto a essa imagem e a um plano das águas caudalosas do rio Urubuí (Figura 9). As figuras desenhadas, que na sequência anterior estavam associadas somente à imagem do rio, este localizado no território tradicional Waimiri-Atroari, agora ocupam também a principal praça do Eixo Monumental da capital federal. O desenho desaparece e restam apenas a imagem do rio sobreposta à imagem do chão da praça, que logo some, e dá lugar à panorâmica circular que mostra o interior do Memorial dos Povos Indígenas e encerra o filme. Na camada sonora ouvimos a *Maryba Kiña*, canto ecoado em celebração do povo Waimiri-Atroari, articulada a um trecho da trilha musical, no qual se destaca o som dos chocalhos.



Figuras 9. Fotograma do filme *Apiyemiyekî?*, desenho de indígenas segurando arco e flecha sobrepostos aos planos das águas do rio Urubuí e do chão da Praça dos Três Poderes.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, *Desenhos Kiña*, 2025.

A “mistura de imagens” no cinema, segundo Jacques Aumont, é a forma na qual um plano do filme nos dá ao mesmo tempo duas imagens, muitas imagens, inteiras ou entremeadas: “No cinema a mistura de imagens é um procedimento narrativo obtido a partir da superposição de dois ou mais planos filmados” (Aumont, 2003, p. 30). O efeito é o de duas imagens componentes que ocupam, cada uma, uma camada, vistas por meio de transparência. No entanto, não podemos compreender a mistura de duas imagens simplesmente pela soma de seus elementos, “as imagens misturadas nem se adicionam nem se subtraem, mas interagem, formam uma nova entidade complexa” (Aumont, 2003, p. 32). A presença de dois elementos distintos apresentam, segundo o autor, uma técnica intervalar típica.

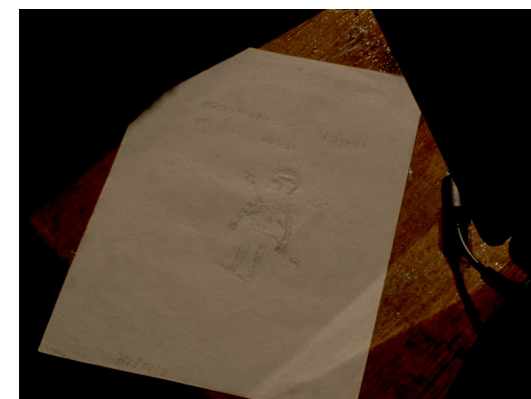
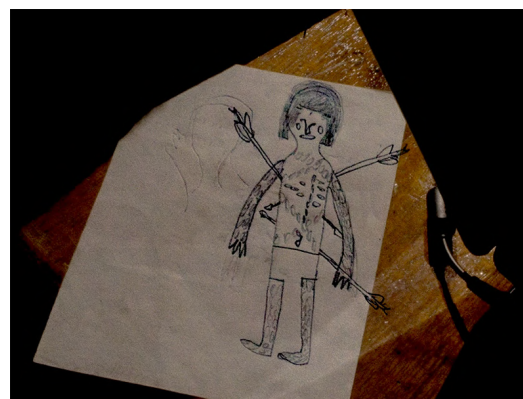
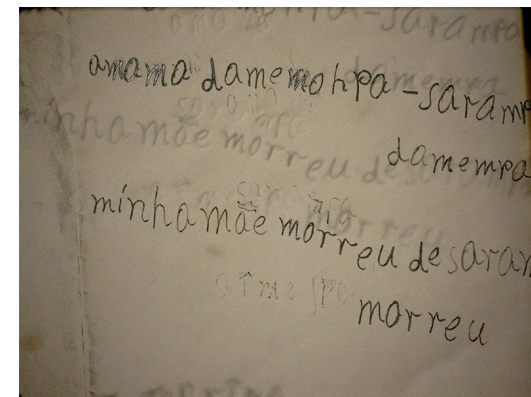
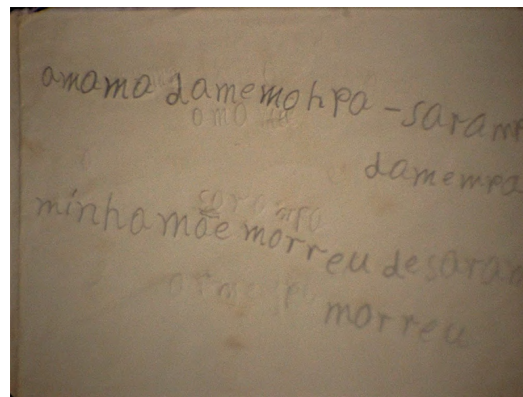
Para seu teórico mais consequente, Dziga Viértov (...) o intervalo não é nem uma lacuna, nem uma elipse, nem verdadeiramente uma distância, apesar da origem pretensamente musical do termo; ele é – não vejo outra forma de dizê-lo – uma força diferencial, uma força de diferença. Dois planos ligados por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

A paisagem urbana de Brasília tão celebrada por suas características urbanísticas e arquiteturais é confrontada com os traços que constituem a *kiñayka*, a história visual contada pelos Waimiri-Atroari através de seus desenhos. As estruturas arquitetônicas e esculturas do Eixo Monumental foram filmadas por Ana Vaz com a intenção de questionar a história que eles celebram. Quando os desenhos feitos pelos Waimiri-Atroari são sobrepostos a essas imagens e, também, associados à trilha musical e ao canto indígena, a estratégia adotada pela montagem torna visível uma história negligenciada por esses monumentos. Estes foram construídos como celebração de um ideal de progresso que provocou impactos violentos nos territórios indígenas que se encontram hoje no Brasil. Na medida em que o genocídio dos povos indígenas é um fato fundador da história do país, “como considerar uma história de pátria no meio deste cemitério continental?” (Krenak, 2022, p.42). Com a disposição dos materiais de arquivo produzidos pelos Waimiri-Atroari, a paisagem modernista da capital federal deixa de ser um espaço isento de conflitos territoriais.

A disposição das sequências relacionadas a Brasília na estrutura de *Apiyemiyeki* situa os crimes cometidos contra os Waimiri-Atroari no contexto histórico de massacres das populações indígenas, que começou com a colonização e se intensificou novamente a partir dos anos 1960 com os projetos de industrialização e exploração de recursos naturais das regiões interioranas do Brasil. No período da ditadura, a floresta Amazônica era prometida como mais um dos passaportes para o progresso e o futuro, essas duas miragens modernistas que o Brasil parece condenado a

perseguir sem cessar. Então, além de contestar a reverência à colonialidade que marca a paisagem urbana de Brasília, a aparição dos desenhos, do canto indígena Waimiri-Atroari e da filmagem do espaço do Memorial dos Povos Indígenas atentam para as possibilidades de interrupção de um processo contínuo de injustiças históricas em relação aos povos indígenas que vivem no país. Afinal, o colonialismo memorializado nesses monumentos “não é algo do passado, mas estende-se em contínuo com situações concretas no presente” (Tavares, 2022, n.p.). A montagem do filme associa uma matéria residual, os desenhos feitos pelos indígenas, aos monumentos da capital federal atentando para como certas memórias são eternizadas enquanto outras são apagadas. Igualmente, aponta para as possibilidades de reversão no presente dessa história contínua de violências. A estratégia de montagem do filme, insere os crimes praticados contra os Waimiri-Atroari em um contexto amplo que diz respeito ao projeto de extermínio dos povos indígenas que vem desde a colonização, se intensifica no período da ditadura militar e se perpetua no presente.

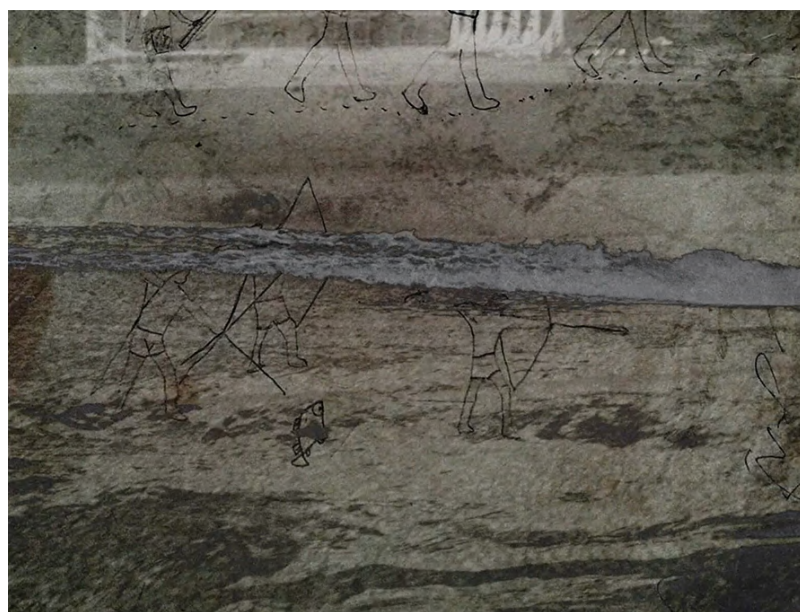
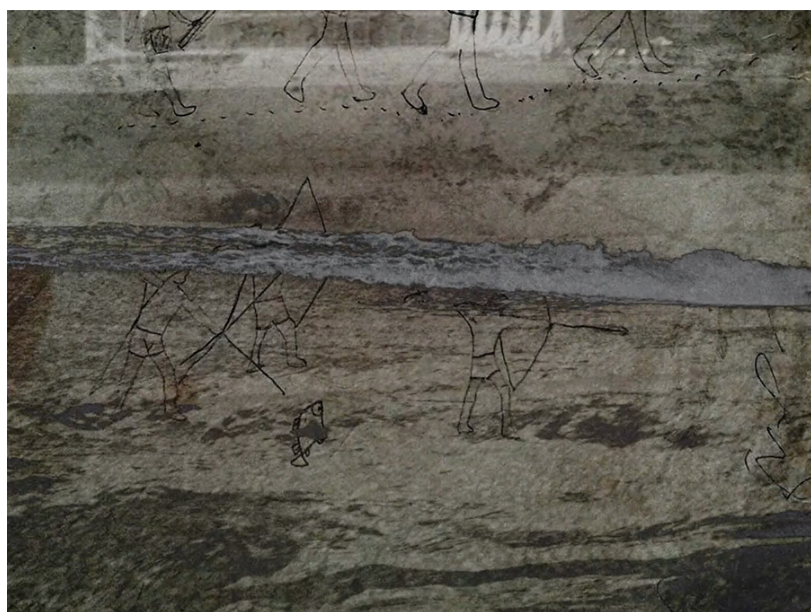
Na sequência de *Apiyemiyekî?* que mostra imagens da Casa da Cultura do Urubuí (CACUÍ), vemos, por meio de um plano detalhe, as folhas de papel sulfite com desenhos e pequenas frases escritas pelos Waimiri-Atroari apoiadas em uma mesa de madeira. Em um plano fechado da folha de papel, lemos as seguintes frases escritas na língua nativa *kiñayara* e em português: “*amama damemohpa sarampo damemra*” e “*minha mãe morreu de sarampo*” (Figura 10). No mesmo plano, vemos, de maneira gradual, o contorno das letras sendo replicados em uma nova camada da imagem a partir da sobreposição aplicada pela montagem (Figura 11). Esse procedimento de montagem aplicado ao texto escrito, é replicado em uma série de desenhos que aparecem em seguida. Ao fim da sequência, começamos vendo a figura desenhada de um indígena com flechas atravessadas no corpo sobreposta à imagem de fundo da folha de papel com a mesma figura (Figura 12). Até que a imagem da figura sobreposta desaparece em *fade out* e passamos a ver somente o plano do desenho na folha de papel apoiada em uma mesa iluminada pela luz do sol (Figura 13).



Figuras 10 a 13 (abaixo). Fotogramas de *Apiyemiyekî?*, escritos e desenhos sobrepostos aos planos filmados das folhas de papel na CACUÍ.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.

Em um momento mais adiantado do filme, no qual Egydio aparece mostrando as versões digitalizadas dos desenhos, esse mesmo efeito que duplica as figuras desenhadas a partir da sobreposição dos desenhos às imagens filmadas, é aplicado em um desenho de um indígena com arco e flecha e uma *mudî* (casa ou aldeia) que aparece, dessa vez, na tela do computador (Figuras 14 e 15). Nesses trechos, sutis movimentos aplicados na montagem fazem com que as figuras se movam, provocando um contraste com a qualidade imóvel da superfície na qual foram desenhadas. Temos, assim, a impressão de que os desenhos estão se descolando das folhas de papel. Essa técnica de montagem simula um efeito de separação que desprende a figura desenhada de seu fundo. Assim, o filme sugere que a matéria inerte depositada no arquivo deixa a superfície do papel.

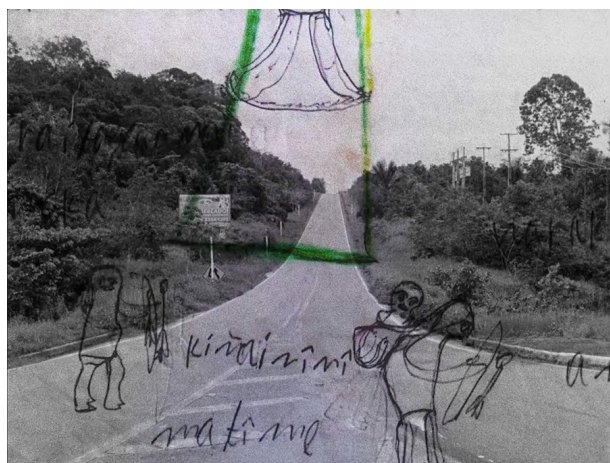


Figuras 14 e 15. Fotogramas de *Apiyemiyeki?*, escritos e desenhos sobrepostos aos planos filmados de Egydio no computador.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.

As imagens filmadas da BR-174 que aparecem no início do filme, retornam em um momento posterior associadas aos desenhos dos Waimiri-Atroari. A figura de uma árvore desenhada, com indígenas ao redor e também apoiados em seu tronco e galhos, surge, a partir de um lento movimento descendente, aplicado na montagem, de maneira sobreposta ao plano da rodovia (Figuras 16 a 18). A composição do quadro filmado e o posicionamento

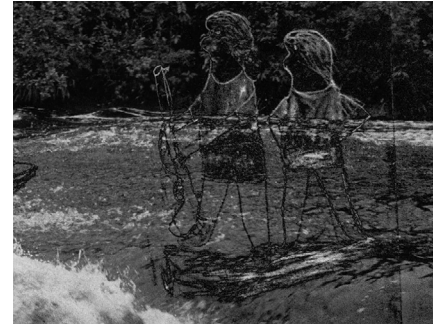
do desenho apresenta a figura da árvore exatamente sobre o trajeto de asfalto. A imagem de fundo é substituída por um plano mais fechado que mostra os carros trafegando pela estrada (Figura 19). Na camada sonora, ouvimos o canto indígena associado aos sons ambientes e à trilha musical, até ser abafado pelos ruídos dos automóveis. As imagens da BR-174 que poderiam, por si só, esconder um conflito por ela presenciado, quando confrontadas com os desenhos dos Waimiri-Atroari e com o relato de Egydio, acabam revelando que foi a construção dessa estrada que provocou as ações do Exército e da FUNAI visando abrir a região para a exploração dos recursos naturais.



Figuras 16 a 19. Fotogramas de Apiyemiyekî?, desenho de uma árvore com indígenas sobreposto à imagens da BR-174.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.

Um desenho com indígenas em uma canoa aparece de maneira sobreposta a um plano filmado do rio Urubuí. O movimento panorâmico realizado pela câmera confere dinamismo às figuras desenhadas, dando a impressão de que elas navegam pelas águas do rio em seus barcos (Figuras 20 e 21). Na sequência, esse desenho é substituído por outro que retrata não indígenas segurando uma espingarda (Figura 22). Na camada sonora ouvimos o som ambiente do fluxo intenso das águas do rio, um trecho da trilha musical no qual se destacam sons de maracas e o canto indígena.



Figuras 20 a 22. Fotogramas de *Apiyemiyekî?*, desenhos de indígenas em um barco e não indígenas com espingarda sobrepostos a um plano do rio Urubuí.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.

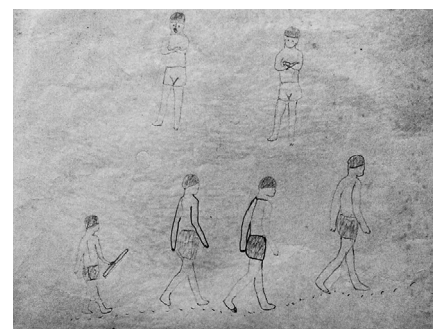
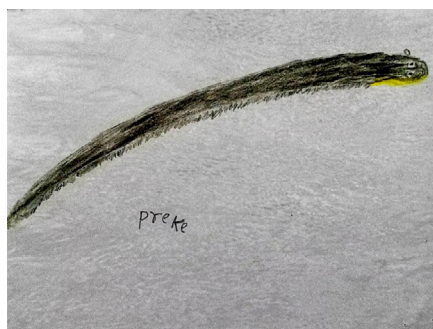
Em um plano que enquadra o rio Urubuí em perspectiva e as suas margens com densa vegetação da Floresta Amazônica, vemos um desenho com várias *mudîs* (casa ou aldeia) aparecerem de maneira sobreposta a imagem de fundo (Figura 23). Logo depois, o desenho de um helicóptero é posicionado sobre um outro plano filmado do mesmo rio (Figura 24). Nesse momento, ouvimos Egydio relatar sobre a morte em massa provocada pelo lançamento aéreo de arma química em uma aldeia Waimiri-Atroari, quando os indígenas estavam todos reunidos para uma celebração. Aldeias inteiras desapareceram depois que aviões e helicópteros do exército sobrevoaram ou pousaram na terra indígena.



Figuras 23 e 24. Fotogramas de *Apiyemiyekî?*, desenhos de uma *mudî* (casa ou aldeia), um helicóptero e indígenas sobrepostos à diferentes planos do rio Urubuí.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.

Em um momento mais próximo do desfecho do filme, desenhos de diversos tipos de peixes, com seus nomes identificados na língua nativa *kiñayara* aparecem de maneira sobreposta a um plano fechado que mostra somente as águas do rio Urubuí (Figuras 25 e 26). Neste mesmo plano surge um desenho com figuras de vários indígenas (Figura 27) e na sequência outro que retrata a atividade de pesca com arco e flecha. Este último marca a transição para a sequência final do filme que volta a mostrar as imagens filmadas na Praça dos Três Poderes em Brasília, como vimos. Na camada sonora desse trecho ouvimos o canto da *Maryba Kiña* em tom bastante elevado.



Figuras 25 a 27. Fotogramas de *Apiye-miyekî?*, desenhos de peixes e indígenas sobrepostos a imagens do rio Urubuí.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, *Desenhos Kiña*, 2025.

Na medida em que a mistura de imagens “designa a existência de um tempo que é de outra natureza que a do tempo vivido” (Aumont, 2003, p. 53), a técnica de sobreposição dos desenhos dos Waimiri-Atroari em associação com os planos, filmados por Ana Vaz, se apresenta como uma estratégia para fazer com que as figuras desenhadas possam intervir na paisagem atual do território indígena. Assim, os desenhos dos Waimiri-Atroari “são incorporados ao território, num movimento que devolve atualidade à história do massacre” (Romero, 2020, p. 170). *Apiye-miyekî?* insere esses materiais em seu contexto de origem, e apresenta a matéria residual produzida pelos indígenas como elementos centrais da narrativa que constrói. O testemunho oral do Egidio informa o contexto histórico, e é por meio da matéria visual construída a partir da rememoração dos Waimiri-Atroari que tomamos conhecimento da forma trágica que se estabeleceu o encontro com os não indígenas no período da ditadura militar a partir da perspectiva dos indígenas. Os não indígenas precisavam da estrada, dos minérios enterrados e da hidrelétrica, enquanto os nascidos naquele território precisavam dele para viver do jeito que sabem, dos peixes do rio, da água limpa, das árvores que geram comida e remédios, dos bichos, dos parentes, do chão que fornece o alimento.

Segundo Vitor Zan, a noção de território está atrelada às linhas de força que atravessam os espaços ocupados por grupos humanos. “Sem ser ocupado, transformado, possuído, representado ou controlado por indivíduos,

um espaço será dificilmente considerado um território” (2022, p. 12). Em *Apiyemiyekí?* a composição do espaço fílmico, baseada na articulação do material de arquivo produzido pelos indígenas com as paisagens filmadas pela realizadora, confere ao território uma formulação simbólica como forma de ocupá-lo. A intervenção proposta pela montagem do filme, confere novas camadas de sentido para as paisagens filmadas ao recriá-las cinematograficamente. A partir da interação entre os elementos das imagens associados à faixa sonora, com base na complexa relação de sentido com que as figuras desenhadas estabelecem seus fundos, a montagem do filme anima as figuras inertes dos desenhos, revelando que determinada porção de espaço filmado contém uma infinidade de outras histórias e espacialidades que poderiam passar despercebidas. Dessa maneira, o filme torna possível que o testemunho contido nos materiais residuais produzidos pelos sobreviventes do massacre ressoe no presente.

No filme de Ana Vaz, os desenhos produzidos pelos Waimiri-Atroari são valorizados pela força de transmissão que exercem sobre acontecimentos do passado, ao mesmo tempo que constituem um material extremamente frágil, na medida em que poderiam ser facilmente considerados como não arquiváveis, ou até mesmo descartáveis por instituições tradicionais de guarda de documentos. Com base na dimensão filosófica, estética e política do rastro, definida por Walter Benjamin como “aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou” (Benjamin, 2009, p. 490), o caráter residual dos desenhos os apresenta enquanto testemunhos frágeis do ponto de vista informativo sobre os crimes do Estado, e, ao mesmo tempo, valiosos, por apresentarem a perspectiva dos indígenas sobre um conflito que sucedeu em seu território. Há um paradoxo inerente à noção de rastro, na medida em que remete à questão da manutenção, mas também do apagamento do passado. Para Jacques Derrida o apagamento do rastro faz parte de sua estrutura, a partir da compreensão de que tudo que se inscreve, se inscreve como rastro, e o que se apaga habita o que se inscreve. O rastro guarda, portanto, a marca daquilo que se perdeu ou preservou (Derrida, 2012).

Enquanto matéria subjetiva e fragmentária, foi preciso um trabalho de associação dos desenhos dos Waimiri-Atroari com outros elementos para que as imagens desenhadas pelos indígenas fossem relacionadas a fatos conhecidos, para que, enfim, pudessem evidenciar as violências praticadas contra seu povo e território no passado. A preservação desses materiais se tornou, portanto, fundamental tanto para a construção da história e da memória do povo Waimiri-Atroari quanto para a revelação dos crimes acobertados pelo Estado no período da ditadura. A escolha de Ana Vaz pelo reemprego dos desenhos como objeto central para a revisitação desses acontecimentos em seu filme, e, sobretudo, o tratamento que deu a essa matéria documental, ao associá-la às filmagens atuais e ao relato de Egydio, apresentam os materiais produzidos pelos indígenas como testemunhos visuais do genocídio dos

Waimiri-Atroari. A interrogação que dá nome ao filme, “por que?” na língua nativa *kiñayara*, remete à pergunta constantemente formulada pelos indígenas durante a experiência de alfabetização: “Por que *kamña* (civilizado) matou *Kiña* (Waimiri-Atroari)? *Apiyemiyekî* (Por que)?”. Ao nos devolver essa pergunta em seu título e utilizar os desenhos como principal meio para a revisitação desses acontecimentos, *Apiyemiyekî?* faz um apelo ao Brasil contemporâneo apresentando vestígios que revelam as ações da ditadura no território Waimiri-Atroari a partir da perspectiva dos *Kiña*, que significa “gente” e é como os Waimiri-Atroari se autodenominam.

Por elaborarem a história de violência a partir da perspectiva indígena, os desenhos dos Waimiri-Atroari se apresentam como um material residual importante para a investigação de crimes cometidos pelos militares. Essa matéria documental constitui um testemunho visual construído por um gesto do corpo através da expressão da subjetividade e rememoração dos indígenas. É, então, com a animação desse arquivo de desenhos, tratamento estético do filme que coloca em evidência a poética de uma matéria residual e testemunhal, que *Apiyemiyekî?* reelabora a narrativa visual traçada pelos indígenas e abre uma história acobertada a partir daquilo que resistiu a uma tentativa de apagamento pela ditadura militar.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. "Claro e confuso: a mistura de imagens no cinema". Tradução de Alexandre Figueirôa. *Galáxia*, n. 6, 2003.
- BAINES, Stephen G. "A Política Indigenista Governamental e os Waimiri-Atroari". *Revista de Antropologia*, USP, São Paulo, v. 36, 1993.
- BENJAMIN, Walter. "Teoria do conhecimento, teoria do progresso". In. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CARVALHO, José Porfírio Fontenele de. *Waimiri Atroari: a história que ainda não foi contada*. Brasília, 1982.
- DERRIDA, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne, 2005.
- DERRIDA, Jacques. "Os rastros do visível". In. MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier (orgs.). *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne, 2005.
- KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ROMERO, Roberto. "Por quê?!". In. *Catálogo 24º forum.doc.bh*. 2020. Disponível em: <https://x.gd/qgA37>.
- SCHWADE, Egydio; BRAGA REIS, Wilson C. 1.º Relatório da Comitê Estadual da Verdade: O Genocídio do Povo Waimiri-Atroari. Manaus: Comitê da Verdade, Memória e Justiça do Amazonas, 2012. Disponível em: <https://x.gd/RXfgh>.
- TAUSSIG, Michael. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- TAVARES, Paulo. "A capital colonial". *Revista Zum*, 2020. Disponível em: <https://x.gd/KWqdO>.
- VAZ, Ana. *Fogo de Kamña, Chamamento de Kiña*. 2022. Disponível em: http://terrabatida.org/derivadas_one.php?id=2.
- ZAN, Vitor. "Espaço, lugar e território no cinema". *Galáxia*, v. 47, São Paulo, 2022.

MATERIAIS DE ARQUIVO

Acervo digitalizado da Casa da Cultura do Urubuí – CACUÍ. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-capital-colonial/>.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 22/04/2025

Aprovado em 18/07/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.