

# O traço como reinscrição política no filme *Apiyemiyekî?*

*Le trait comme réinscription politique dans le film Apiyemiyekî?*

*The trace as political reinscription in the film Apiyemiyekî?*

Giulianna Ronna

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

E-mail: [Giulianna.Ronna@edu.pucrs.br](mailto:Giulianna.Ronna@edu.pucrs.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7365-6623>

Cristiane Freitas Gutfreind

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

E-mail: [cristianefreitas@pucrs.br](mailto:cristianefreitas@pucrs.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7333-3146>

## RESUMO

Neste texto buscamos analisar como o filme *Apiyemiyekî?* explora o desenho enquanto testemunho imagético do povo Waimiri-Atroari, dizimado durante a ditadura civil-militar no Brasil. O filme, ao colocar o gráfico em protagonismo, alcança uma discussão na qual a impossibilidade de narrar o trauma e a dor se entrelaça ao aspecto disruptivo e não visível do traço. Os desenhos, além de revelarem uma outra perspectiva dos fatos, expõem as ausências que acerbam a identidade narrativa da comunidade retratada, reconfigurando a experiência histórica do espectador. Entendemos essa construção fílmica como uma reinscrição política capaz de elaborar o passado a partir daquilo que falta e que dele resta enquanto traço. Para a análise, faremos uma aproximação com a ideia de um “pensamento do desenho” levando em conta o ponto cego e do autorretrato, pelos quais é possível expor a resistência do traço e o não visível da imagem.

**Palavras-chave:** *Desenho. Traço. Identidade narrativa. Reinscrição política.*

## RÉSUMÉ

Dans ce texte, nous cherchons à analyser comment le film *Apiyemiyekî?* explore le dessin comme un témoignage d'imagerie du peuple Waimiri-Atroari, décimé pendant la dictature -militaire au Brésil. Le film, en plaçant le graphique dans le protagonisme, parvient à une discussion dans laquelle l'impossibilité de raconter traumatisme et douleur est entrelacée à l'aspect perturbateur et non visible de la trace. Les dessins, en plus de révéler une autre perspective des faits, exposent les absences qui concernent l'identité narrative, de la communauté représentée, reconfigurant l'expérience historique du spectateur. Nous comprenons cette construction filmique comme une réinscription politique capable d'élaborer le passé à partir de ce qui manque et ce qu'il en reste comme trace. Pour l'analyse, nous ferons une approximation avec l'idée d'une « pensée de dessin » En tenant l'angle mort et de l'autoportrait, par lequel il est possible d'exposer la résistance du trait et le non visible de l'image.

**Mots-clés :** *Dessin. Trace. Identité narrative. Réenregistrement politique.*

## ABSTRACT

In this text, we seek to analyze how *Apiyemiyekî?* explores the drawing as an imagery testimony of the Waimiri-Atroari people, decimated during the civil-military dictatorship in Brazil. The film, by placing the graphic in the spotlight, achieves a discussion in which the impossibility of narrating and representing trauma intertwines with the disruptive aspect of the trait. The drawings, in addition to revealing another perspective of the facts, expose the absences that approach the narrative identity, reconfiguring the spectator's historical experience. We understand this filmic construction as a political reinscription capable of elaborating the past from what is missing and what remains of it as a historical trait. For analysis, we will approach the idea of a thought of drawing from the blind spot and the self-portrait, through which it is possible to expose the resistance of the trait and the non-visible of the image.

**Keywords:** *Drawing. Trait. Political reinscription. Narrative identity.*

## Apresentação

Inicialmente realizado para uma exposição dedicada à memória e à história do país durante a ditadura civil-militar (1964-1985) intitulada “Meta-Arquivo: 1964-1985. Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura”<sup>1</sup>, *Apiyemiyekî?* (2020) reúne parte dos arquivos do educador e indigenista Egydio Schwade<sup>2</sup>, nos quais encontram-se preservados mais de três mil desenhos elaborados pelo povo indígena Waimiri-Atroari<sup>3</sup> durante o primeiro processo de alfabetização na língua kyñayara, originária da comunidade, ocorrido entre os anos de 1985 e 1986 na Escola Yawara. Nos desenhos, um questionamento inscrito se torna visível e frequente: “por que *kamña* (os não indígenas) matou *kiña* (a nossa gente)? *Apiyemiyekî?* (Por quê?)”, tornando estes registros não apenas um testemunho sobre o processo de aprendizagem, mas também um meio para relatar de forma gráfica, imagética e silenciosa as consequências do contato com o homem dito civilizado, marcado por violentos ataques, revelando parte de uma história traumática.

Entre os anos de 1974 e 1983, foi implementado pelo governo militar do Brasil o Plano de Integração Nacional (PIN), tendo como pretexto promover a integração e o desenvolvimento do país, sobretudo através da construção de rodovias como a BR-174, conhecida como Manaus-Boa Vista, para interligar alguns estados brasileiros à Venezuela. Entretanto, o que o empreendimento favorecia era a efetivação da hidrelétrica de Balbina, o que provocou um reconhecido desastre socioambiental, além de facilitar o acesso de mineradoras e garimpeiros à região. Nesse contexto, como consequência, ocorreu a tomada de terras indígenas na Amazônia, incluindo aquelas pertencentes ao povo indígena Waimiri-Atroari. No texto do “1º Relatório do Comitê Estadual da Verdade: o genocídio do povo Waimiri-Atroari”, de Egydio Schwade e Wilson C. Braga Reis, publicado em 2012, consta o uso de armas químicas e biológicas, bombardeios, ataques aéreos, invasões, assassinatos e destruição de territórios sagrados dos povos indígenas, ocasionando um dos mais violentos episódios ocorridos nesse período no país. Os registros<sup>5</sup> apontam para aproximadamente três mil *Kiña* (como se autodenominam os Waimiri-Atroari) em 1972, restando somente 332 sobreviventes em 1983.

---

RONNA, Julianna; GUTFREIND; Cristiane Freitas. O traço como reinscrição política no filme *Apiyemiyekî?*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45323>>

O filme, diante de um passado de horror e de um apagamento historicamente construído, parte dos dados acima referidos para construir a sua narrativa. Com um caráter ensaístico, *Apiyemiyekí?* elabora um percurso pelo qual os desenhos e a palavra escrita passam a ser o fio condutor para narrar o genocídio do povo Waimiri-Atroari, ocorrido durante a ditadura civil-militar (1964-1985) no país. Dessa forma, a imprecisão do arquivo e sua impureza fundamental está no cerne para o entendimento das escolhas estéticas e imagéticas apresentadas na construção fílmica. Além disso, ao colocar o traço gráfico em protagonismo, o filme assume uma reflexão que é capaz de entrecruzar a insuficiência da linguagem ao narrar e elaborar um evento traumático e a spectralidade inerente ao desenho (Derrida, 2010), ou seja, aquilo que escapa ao olhar e ainda assim constitui a obra, o exterior, o fora, o ponto cego de toda representação. Questões que são absorvidas pelo cinema, uma vez que o próprio ato de filmar carrega o gesto de subtrair, recortar, deixar algo de fora da realidade.

É nesse sentido que, segundo Comolli (2008, p. 176), há sempre um não visível no filmado, algo que não é apreendido pela câmera, mas que participa da imagem enquanto resto, “[...] dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas”. Para o autor, naquilo que é filmado há sempre uma ausência, uma exterioridade intrínseca, sendo preciso mobilizar as operações no interior do filme para que o fora possa ser apreendido, seja acercando os silêncios ou deixando transparecer os vazios, as distâncias e os intervalos, para acessar, ou pelo menos sugerir, o interdito, o ainda não visto, através da construção narrativa. Dessa forma, aquilo que não é ainda filmável somado à restrição do recorte imposto pelo campo contribui para que o cinema seja compreendido enquanto articulação política, pois as operações que subtraem e recortam algo da realidade são também capazes de ressignificar discursos, interferir e desconstruir o que foi dado, o presumido, isto é, o mundo como se apresenta.

Interessa então como a concepção cinematográfica de um acontecimento, quando elaborada a partir daquilo que falta no traço posto em cena, interfere na compreensão dos eventos, convocando novas leituras, novas possibilidades de ressignificação dos documentos, sendo capaz de reconfigurar a experiência histórica do espectador. Portanto, buscaremos demonstrar como o filme, ao trazer para a construção narrativa os aspectos não visíveis ou ausentes, passa a ser entendido como uma reinscrição política, acercando a identidade narrativa através do traço que a supõe.

Somado a isto, a compreensão benjaminiana de que o passado não é descrito em sua precisão, mas sim articulado a partir daquilo que dele resta, sobrevive, enquanto uma “lembrança num instante de perigo”, como aborda Gagnebin (2006, p. 40), agrega à discussão questões centradas na forma como o filme interpela os materiais e arquivos na sua relação com o passado e com o presente, considerando os aspectos subjetivos dos desenhos, bem como a fragilidade e a impureza que os tornam não apenas denúncia da violência, mas rastro de uma presença que está sempre na iminência de desaparecer. Logo, se no percurso narrativo em *Apiyemiyeki?* o protagonismo gráfico é explorado de forma a estabelecer uma relação com o passado, trazendo camadas da história à superfície, os desenhos filmados, além de atuarem descortinando uma outra perspectiva, paralelamente, acabam por revelar a ausência de uma imagem que ali, historicamente, falta, depositando no filme os silêncios, a mudez e as opacidades da linguagem, expondo, assim, a temática da invisibilidade, da cegueira e do caráter espectral que acompanha todo traço e toda palavra.

Dito isto, para que possamos compreender como as potencialidades gráficas – aqui entendidas como reconfigurações no interior da linguagem – são capazes de atuar na concepção da identidade narrativa e na elaboração do passado, a partir das ausências e daquilo que falta, faremos uma análise fílmica dos fragmentos que contêm “figuras gráficas, representação da forma, contorno linear, traço ou linha”, seguindo a definição de Michaud (2013, p. 75), sejam eles desenhos ou palavras inscritas. Em continuidade, identificaremos dois marcadores: o ponto cego e o autorretrato, ambos presentes na concepção derridiana de uma experiência do desenho, através da qual é possível estabelecer um ponto de contato com o objeto de análise em seus desdobramentos como palavra e desenho.

Enquanto ferramenta analítica, estes marcadores auxiliam no entendimento de que tanto o desenho como a escrita carregam em sua constituição o acesso àquilo que não pode ser visto, mas somente apreendido como traço, em um movimento entre presença e ausência. Portanto, para que esse traço possa ser de alguma forma acessado, é preciso preservá-lo em retraçamento (*retrait*), ou seja, entre aquilo que comparece e se ausenta, “que se dá a ver e ao mesmo tempo se apaga” (Michaud, 2013, p. 89). Uma vez em retraçamento, a aproximação do traço se faz possível através de recursos como elipses e interrupções na construção narrativa. Dito isto, alcançamos estes

marcadores em linhas gráficas, desenhos, formas tipográficas, ilustrações, e em operações como movimentos da câmera, sobreposições e transições de foco que privilegiam as supressões e suspensões na composição da imagem.

Considerando o exposto, entendemos que a forma como o filme inscreve desenhos e palavras enquanto um recurso estético que explora o traço na construção da identidade narrativa, ao revelar as ausências, faltas e invisibilidades, articula-se como uma reinscrição política, conferindo uma outra espessura histórica, capaz de reconfigurar a experiência do espectador, como buscaremos demonstrar neste artigo.

## **O ponto cego**

Com base nas observações de Schwade sobre a experiência etnográfica, conforme relatado por Da Silva Filho (2016, p. 50), torna-se evidente como os desenhos emergiram da necessidade da comunidade de narrar e recriar sua história recente, “[...] participar das aulas surgira a partir da necessidade que eles tinham de evidenciar as atrocidades cometidas pelos militares aos seus antepassados”. A escrita foi incorporada na comunidade de uma forma que ocorresse a apropriação da língua original enquanto registro escrito. Inicialmente surpresos com a possibilidade de transformar a oralidade em inscrição, como consta nos relatos, assim que as primeiras palavras e frases despontaram, os alunos indígenas que buscavam aprender o português abandonaram a ideia e se debruçaram nas possibilidades gráficas que sua própria língua oferecia como forma de testemunho.

Nos desenhos e nas palavras o que se vê é a história de resistência dos Waimiri-Atroari, que se materializa graficamente como memória, atravessa sua cosmologia e se reconfigura como inscrições do seu modo de vida, tradições e heranças ancestrais, bem como do seu enfrentamento e luta constante. Os desenhos que iam surgindo apresentavam cenas do cotidiano, fragmentos da natureza, mitologias e, sobretudo, as memórias da experiência traumática que causou a devastação tanto ao território quanto à população. Dito de outra forma, os desenhos passaram a ser um relato gráfico e silencioso da experiência violenta vivida pela comunidade, inscritos enquanto rememoração, compartilhados pela comunidade e sedimentados como memória coletiva.

*Apiyemiyekî?* é atravessado por uma estrutura em que estes desenhos são sobrepostos a paisagens, em um gesto que parece restituir ao objeto gráfico o território de sua origem; como se a materialidade do traço tomasse o lugar de uma presença, ou melhor, ali comparecesse como um rastro de uma ausência. Entretanto, essa mesma sobreposição (Fig. 1) interrompe a visualização completa do desenho, em um quase desaparecimento, levando ao jogo do ver, não ver e entrever as imagens. Da mesma forma, a proximidade da câmera, por vezes inquieta e apressada, ao percorrer os desenhos e as palavras, ainda que revele texturas, rasuras e espessuras, imprime um traçar que não se finaliza – nem o da câmera, nem o do gráfico inscrito –, uma espécie de recusa da própria imagem em sua integralidade, uma suspensão do visível.

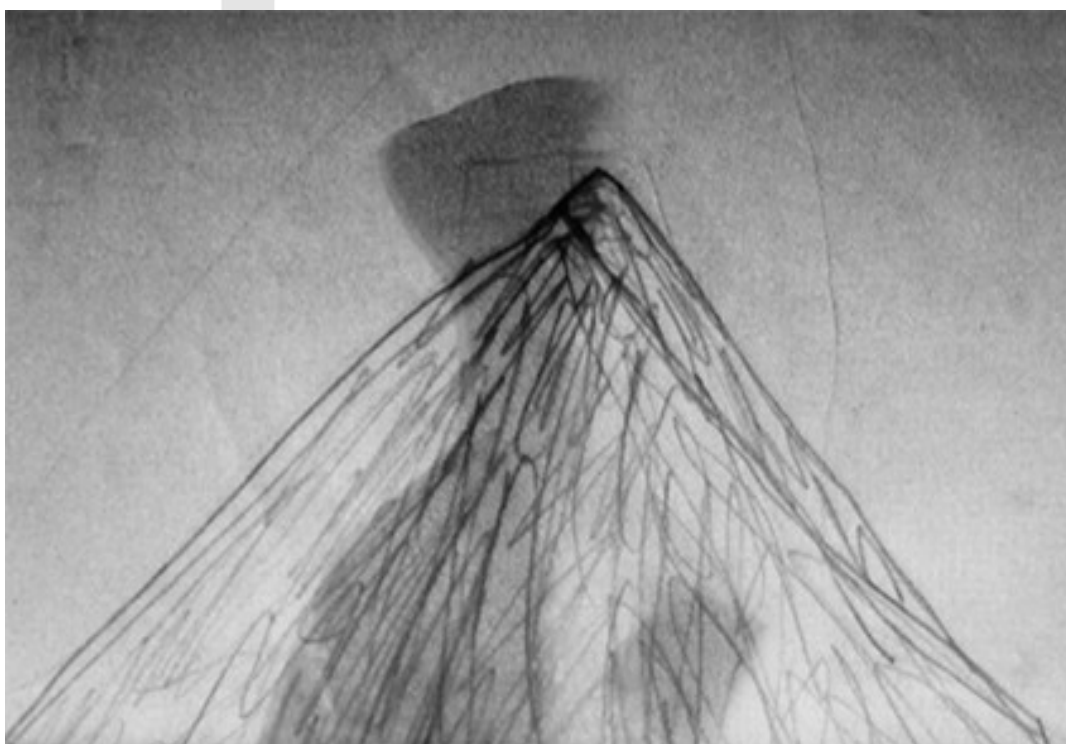


Figura 1. Sobreposição entre a obra do artista Alfredo Ceschiatti, intitulada “A Justiça”, e um desenho Waimiri-Atroari. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekî?* (2020) (tempo aproximado 01 min58s).

Quando os desenhos e as palavras, retirados do suporte, são colocados em evidência, o que parece translúcido, agora legível, vai além e acaba por revelar uma outra espessura: a do traço, da caligrafia desalinhada, porém pesada ao ponto de marcar o papel. Ali é possível ver rasuras, desenhos apagados, refeitos, riscos profundos, vincos no papel, revelando o peso da mão, vestígio de um



corpo marcado e silenciado (Fig. 2). Neste traçar, é possível identificar um gesto orientado pela memória, atravessado pela ausência daquilo que foi testemunha, revelando as tentativas de se aproximar, através do desenho, da imagem que não está mais diante dos olhos.

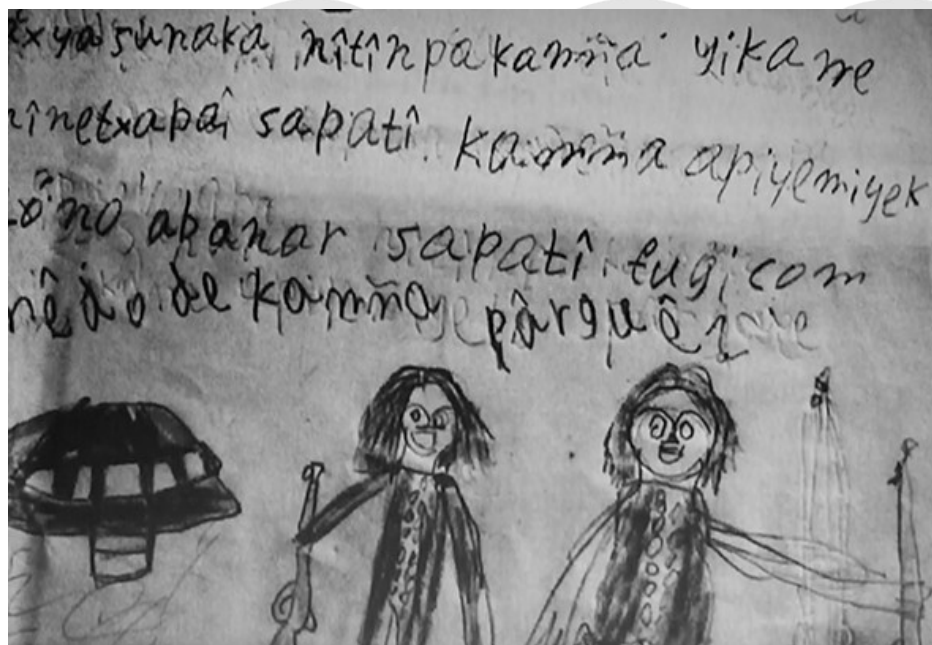


Figura 2. Caligrafia Kina. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekí?* (2020) (tempo aproximado 17min23s).

Estas variações em torno da ausência são o que aproxima esta reflexão da perspectiva derridiana acerca do desenho, desenvolvida no texto *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*<sup>6</sup>, no qual o autor coloca em discussão as relações que condicionam a visibilidade e a forma como o invisível impulsiona o visível, questionando a asserção do ver e demonstrando uma outra forma de apreensão daquilo que é visto e do não visto em uma imagem. Atravessado pelo tema da cegueira, o texto expõe a invisibilidade presente no visível, o invisível do desenho, demonstrando como o traço relaciona-se com a memória, como o desenho e a escrita acontecem na margem do ver, ou seja, de um não ver para ver. Para tanto, parte de três pontos: da observação da experiência do gesto puro mobilizado no ato de desenhar; da constatação de que todo traço carrega uma ausência, um ocultamento; e daquilo que o autor chama de retórica do traço, quando palavras invisíveis rompem a linha do traço fazendo emergir uma voz fantasmática (Nass, 2015).

RONNA, Giulianna; GUTFREIND; Cristiane Freitas. O traço como reinscrição política no filme *Apiyemiyekí?*. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 13, n. 29, set-dez. 2023  
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45323>>



O primeiro aspecto da invisibilidade presente no desenho, baseado na origem do gesto, expõe a forma como o desenhista, impedido de ver e desenhar simultaneamente, antes olha e depois desenha, observa e então traça a partir de uma lembrança, ou seja, no instante do traçar, a coisa representada já não é mais vista. Portanto, todo traço carrega uma cegueira, uma escuridão própria. Dessa forma, supondo uma invisibilidade inerente, o desenho convoca a suspensão do olhar como condição do seu existir, retendo o registro do ponto cego que acompanha a visão. Esta “experiência do engeguencimento” (Michaud, 2013, p. 103) também é sublinhada como essencial para o entendimento do desenho enquanto rastro, uma vez que o deixar de ver para registrar e desenhar relaciona-se com o traço na medida em que este é posto como uma outra forma de apreensão, na qual a invisibilidade torna-se parte do visível.

De igual natureza, quando o assunto é somente lembrança, o desenho de memória, ao buscar em uma imagem mental o modelo da representação, acomoda-se nesse pensamento, também revelando o aspecto espectral do traço, diluído entre o que foi visto, o lembrado e o esquecido; nem presença, nem ausência, mas o registro de uma espectralidade do vivido. *Apiyemiyeki?*, nesse contexto, partindo dos desenhos elaborados em um espaço da cegueira, daquilo que não é mais visto, mas sim rememorado, põe em cena um testemunho gráfico, exterior ao campo de visão, evocando toda riqueza plástica, subjetiva e imagética do traço, bem como a fragilidade da memória, uma vez rastro inscrito na tensão entre presença e ausência, presente e passado esquecido.

Quando os desenhos são reconfigurados na construção narrativa, a visibilidade posta em cena, em suas interrupções e desvios, abre-se a possibilidades, a acessos diversos, visto que o próprio excesso de desenhos é resignificado pelas sobreposições cuidadosamente elaboradas. O que remete à hipótese presente na experiência do desenho, chamada de “abocular” (Michaud, 2013, p. 71), fundamentada na própria natureza do aparelho óptico – quando a visão é interrompida pelo olho que abre, fecha, pestaneja – para demonstrar como a obscuridade ali presente acaba transportando um aspecto intervalar, sombrio e fragmentário para o traço; logo, para um pensamento enquanto escritura, essencialmente interrompido, buscando as brechas, as falhas e os desvios. *Apiyemiyeki?* responde a essa lógica assegurando que o registro gráfico das memórias e relatos, em sua essência intervalar, inerente ao próprio traço, alcance também as lacunas e os silenciamentos historicamente impostos.

Conforme Gomes da Silva Filho (2016, p. 51), as tentativas de apagamento, tanto histórico como identitário dos Waimiri-Atroari, ocorreram em diversas instâncias, o que inclui a imposição da língua portuguesa e a supressão das memórias durante um período que antecedeu o projeto educacional dos missionários. Com a chegada do casal Schwade, essa situação passou por transformações significativas, uma vez que eles incentivaram o registro gráfico das memórias e a reapropriação da língua original por meio de sua expressão escrita. A missão visava expandir o acesso ao que estava sendo produzido, com o intuito de possibilitar que o testemunho gráfico do genocídio e da violência obtivesse relevância social e política. Isso se devia ao fato de que as inscrições reforçavam os “vínculos étnicos, na medida em que reafirmavam o pertencimento do grupo em meio às agressões por parte do Estado brasileiro”. Nesse contexto, aquilo que foi produzido graficamente pela comunidade indígena permitiu que a memória fosse preservada, articulando-se tanto como premissa de conhecimento histórico como forma de resistência. É relevante destacar que o conteúdo resultante dos desenhos tornou-se tão potente como documento e testemunho da violência que não tardou muito para que Egydio e Doroti fossem retirados do projeto pela FUNAI, interrompendo a missão como um todo em 1986.

Em algumas instâncias, esses silenciamentos e apagamentos presentes na história da comunidade perpassam a composição fílmica, manifestando-se tanto como resto, conforme mencionado por Comolli (2008), através do aspecto não visível do que é filmado, quanto na própria qualidade espectral do traço. Dito de outra forma, no filme, podemos supor um fora que se insinua através dos rastros, da caligrafia marcada, dos riscos apagados e dos traços refeitos, sendo também possível alcançar esse exterior em operação que sobrepõe paisagem e desenhos. A exemplo, quando o rio<sup>7</sup> invade o traço (Fig. 3), reforça a compreensão de que algo externo circunda o traçado, algo outro que a ele pertence e nele interfere. Podemos ver o formato, as bordas, as espessuras e as cores, mas o traço permanece invisível e o que resta escapa ao desenho. Michaud (2013) recorre ao *parergon* derridiano para auxiliar no entendimento dessa ausência, desse exterior à obra (*ergon*), porém pertencente a mesma, algo que participa e atua nos sentidos ainda que extrinsecamente.

Estas possibilidades presentes na composição fílmica correspondem ao segundo aspecto da invisibilidade do desenho, focado no próprio traço, naquilo que permanece eclipsado, oculto, em retraimento (*retrait*). O desenho não estaria apenas representando um tema, mas também dando a ver

uma experiência do limite, uma divisão, uma fronteira daquilo que foi traçado, daquilo que é ao mesmo tempo condição de visibilidade e apagamento. O traço não seria o risco do desenho, a espessura, mas sim, a “diferencialidade” (Michaud, 2013, p. 99), o limite que, uma vez traço, já não é visível. Aquilo que se torna visibilidade e deixa um rastro não é o que foi desenhado, é o que ali não pode ser visto, somente apreendido. Sendo assim, o que nos interpela e nos olha em um desenho é uma coisa outra, além do visível, um ponto cego, que emerge da própria ausência que no gráfico permanece.



Figura 3. Sobreposição rio e inscrições gráficas. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekí?* (2020) (tempo aproximado 17min51s).

Por fim, a retórica do traço, o terceiro aspecto do pensamento do desenho, expondo a invisibilidade a partir das palavras ausentes, traz para a reflexão o tema do ver e do dizer; a relação das palavras, ainda que invisíveis, com o visível do traço; a condição transcendental de todo desenho (Nass, 2015). O que é posto em discussão é a tese derridiana da sobreposição das palavras sobre a imagem, de um invisível sobre o visível, do dizer sobre o ver, seja palavra inscrita ou uma voz fantasmática que emerge do silêncio gráfico. O traço seria sempre acompanhado por um ressoar, um sussurro, uma voz muda presente na invisibilidade do desenho. Nesse sentido, o que assombra o visível que aparece no traço, na caligrafia que escreve *Apiyemiyekí?* Para onde aponta o espaço,

o limite das bordas, a espessura gráfica da pergunta retirada dos desenhos e posta em protagonismo no título do filme? A palavra, capaz de substituir o silêncio do outro, em esforço para capturar um sussurro ou grito, também reproduz a relação do visível e do invisível pela qual todo desenho se constitui; aquilo que não é visto, mas lá está, um ponto cego que se insinua.

Ao longo de todo o percurso narrativo, se podemos ver nos desenhos formas de moradias, elementos da natureza (tempo aproximado 15min47s), animais, gestuais da caça, aviões e árvores, objetos nomeados por uma caligrafia marcada (tempo aproximado 08min06s), também é possível apreender algo outro contido nas particularidades gráficas, como se o gráfico assumisse uma outra inflexão por meio dos formatos das letras, das cores irreais e das espessuras dos riscos. Ao acercarmos um exterior ao traço, através da invisibilidade das palavras não ditas, reforçado pelas operações que fragmentam e dissolvem as imagens, acessamos não somente a concretude do desenho, mas as suas possibilidades, permitindo que outros sentidos se liguem às camadas narrativas e reconfigurem a experiência histórica do espectador.

Este aspecto fragmentário, mobilizado pela montagem – pela justaposição de espessuras temporais distintas –, impede uma leitura totalizante e linear da história, favorecendo que a elaboração do passado ocorra em um movimento contínuo, a partir de um tempo inacabado em permanente construção no presente. Dessa forma, ao expor parte de uma história interrompida e fraturada, os testemunhos gráficos são compreendidos também como premissas do conhecimento histórico, seja na forma como o filme reconfigura as temporalidades, aproximando-se do tempo desarticulado e relacional do ocorrido, seja na forma como as subjetividades dos sujeitos são abordadas, interrompendo a representação de uma identidade fixa e unificada. Assim, o filme articula-se como um espaço de potencialização para uma reescrita crítica e política.

## O autorretrato

Segundo Lagrou (2009) a representação gráfica e imagética de muitas comunidades indígenas, em suas geometrias inspiradas em formas e texturas presentes na natureza como espinhos, folhas, pegadas, escamas, entre outros, também são lidas a partir das cosmologias que as tornaram possíveis. Para muitas etnias, a imagem relaciona-se tanto com o não visível como com a presença dos que se tornam visíveis, sejam humanos, animais ou seres míticos, assegurando a boa convivência e

o bem-estar dos seres e da coletividade. Muitos dos desenhos revelam conteúdos simbólicos como caminhos, acessos a diferentes mundos, ao outro, a distintas temporalidades; recontam histórias ancestrais, reconfigurando as narrativas orais, considerando as concepções amazônicas da realidade e do mundo. A autora refere-se aos padrões que interrompem as linhas, os traços, como uma valorização da capacidade imaginativa, como uma técnica de representação que faz o outro participar do desenho finalizando-o mentalmente, bem como uma alusão ao mundo invisível.

A diversidade gráfica e imagética presente nos povos tradicionalmente ágrafos relaciona-se com a memória e com outras formas de narrar e registrar o conhecimento. Segundo a autora, a partir do seu olhar etnológico para as artes indígenas, as expressões estéticas presentes na pintura corporal, no artesanato e vestimentas comunicam uma percepção muito peculiar que se relaciona com a capacidade da visão de assumir diferentes possibilidades frente à simultaneidade de mundos e realidades. O que nos auxilia a compreender os desenhos produzidos pelos Waimiri-Atroari, ainda que dentro de um contexto específico e em outro suporte, também como parte de uma produção que tem em sua especificidade a ideia de construir mundos e estabelecer caminhos de acesso ao outro. Como expõe Lagrou (1996, p. 106), na produção estética indígena, a funcionalidade e contemplação atuam lado a lado para que a imagem possa agir, transformando e recriando o que está no seu entorno: “Esta possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição ainda a ser aprendida com a arte dos ameríndios.”

Nesse contexto, para pensarmos os desenhos e as palavras inscritas como uma autorrepresentação, partimos das considerações de Michaud (2013, p. 104) acerca daquilo que é considerado uma autografia. Para a autora, tal conceito relaciona-se com a origem e com o propósito da inscrição, sendo menos um “escrever sobre si do que um escrever-se”, o que aproxima a autorrepresentação gráfica do seu caráter de rastro e resto na imagem. *Apiyemiyekí?* corresponde a esta concepção autográfica quando justapõe diferentes enquadramentos, modificando a composição dos desenhos, sobrepondo palavras, duplicando e espelhando as imagens, em operações que sugerem um exterior à imagem, indicando uma falta e mantendo, assim, o traço distante de qualquer reconstrução.

Para Derrida (2010) o autorretrato é uma questão teórica e uma hipótese do pensamento do desenho, uma vez que a cegueira, inerente à origem do traço, é ainda mais evidente nas tentativas de autorrepresentação em que há a interrupção do ver para desenhar. O autorretrato pressupõe

sua própria ruína, pois todo desenho que busca uma autorrepresentação falha, põe em dúvida o que foi traçado, não apenas pelas ausências e pelo engeguecimento do gesto, mas pelas possibilidades do que é dado a ver, para além do traço, como visibilidade. Dessa forma, acaba alcançando somente uma identidade fantasmática na sua tentativa de representação, solicitando da palavra o suporte e o testemunho que assegurem a modulação autorrepresentativa. Entretanto, a palavra também carrega o aspecto da impossibilidade e da invisibilidade, uma vez que não há dissociação entre traço e palavra, nem tão pouco do pensamento e da escritura. Igualmente, o autorretrato e a autografia aparecem na concepção derridiana do pensamento do desenho na perspectiva também da escrita, visto que toda reflexão sobre o desenho aplica-se, para o autor, à palavra inscrita.

Sendo a palavra capaz de atuar na construção de uma identidade narrativa, na medida em que nomeia e, ao mesmo tempo, incorpora os aspectos não visíveis da escritura, dando a ver algo outro, além do discurso, podemos observar no filme, quando a espessura da linguagem é explorada visualmente através da palavra e do traço, como tanto o visível quanto o legível da palavra operam um desvio, capaz de revelar uma escrita enquanto gesto, naquilo que do ato sobrevive (Fig. 4). A caligrafia dispersa, duplicada em si mesma, por vezes apagada, ou reforçada por uma operação cromática, não apenas transcreve uma linguagem, mas relaciona-se com o fluxo narrativo, revelando o que ali sobrevive enquanto traço, portanto, reconfigurando o que é retratado.

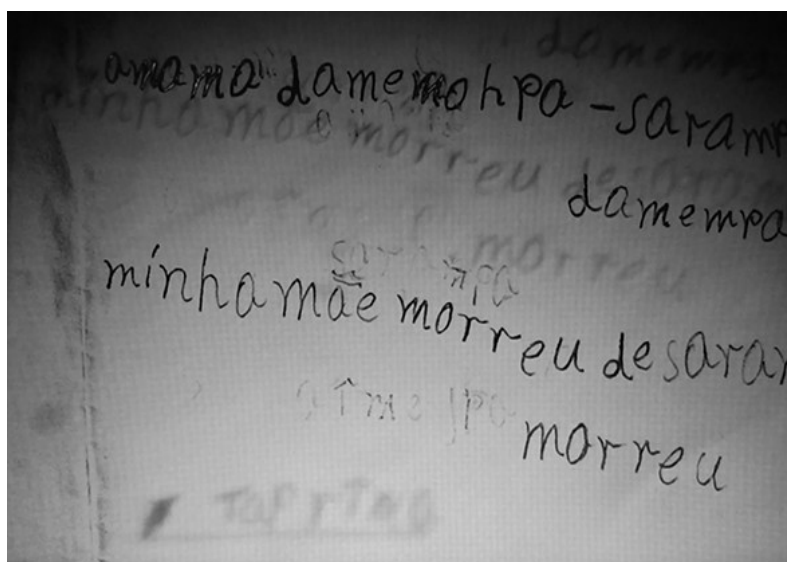


Figura 4. Caligrafia duplicada. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekí?* (2020) (tempo aproximado 07min47s).



No contexto do ensino da escrita nas comunidades indígenas, torna-se relevante mencionar a tese de doutorado de Josélia Gomes Neves, intitulada “Cultura escrita em contextos indígenas” (2009). O texto explora diversas perspectivas sobre as implicações desse processo, discutindo correntes de pensamento que abordam tanto as desvantagens culturais resultantes da transição da tradição oral para a escrita quanto os ganhos associados a aspectos como a memória e a identidade. A autora propõe que, ao abordarmos a introdução da escrita em uma comunidade de tradição oral, é crucial ponderar sobre as assimetrias e desequilíbrios entre os sistemas de expressão, ainda que se evite uma perspectiva unidirecional e dicotômica. Nesse sentido, com o propósito deste estudo que analisa e investiga a interação entre desenhos e palavras no contexto filmico, consideramos a perspectiva derridiana acerca da escritura e do pensamento do desenho a partir das correspondências entre palavra e traço gráfico, uma vez que os desenhos aqui investigados emergiram ao lado das palavras durante o processo de alfabetização.

Nessa abordagem, nos interessa a forma como Derrida (1973) desfez as oposições presença/ausência e fala/escrita, desconstruindo o privilégio da voz (*phoné*) em sua crítica ao fonocentrismo, no qual a fala seria o modo mais autêntico de acesso ao conhecimento e a escrita, uma simples derivação, representação material daquilo que é dito. Para o autor, esta concepção refletiria a predominância da presença sobre a ausência, do agora sobre o porvir, do falado sobre o escrito, obscurecendo ou reforçando relações de poder presentes em textos e discursos. Tal descentralização questiona a estabilidade da linguagem, reconhecendo na escrita, em sua complexa relação com a representação, um modo de subverter e desestabilizar formas dominantes de conhecimento e poder.

Desse modo, considerando a linguagem instável, fragmentada, e os sentidos suspensos e constantemente adiados, Derrida (1973) identifica na contingência e na indeterminação que sustenta a multiplicidade e a contrariedade dos possíveis da palavra a capacidade da escrita em interferir e subverter o entendimento do que é dado, do sujeito, do mundo e da história. O que está sendo provocado com essa noção de escritura, e que interessa para este artigo, é a deslocação na relação que a materialidade da palavra estabelece com o fora, com o exterior, contaminando as possibilidades de sentido e desenhando-se, não como uma presença, nem uma ausência, mas como um assombro, um espectro.

Se todo retrato, em seu traço gráfico, supõe um exterior como possibilidade, tanto para sua elaboração como também sua autenticação, irá carregar sempre um aspecto hipotético, solicitando que um outro o testemunhe e garanta alguma identificação. Portanto, exceder os limites internos do desenho, em sua elaboração e leitura é, ao mesmo tempo, arruinar a certeza de uma identidade (Michaud, 2013) e assegurar a alteridade que acompanha a obra, seja um rosto ou uma figura que se intitule uma autorrepresentação. Nesse sentido, um recurso que o filme trabalha de forma consistente são as variações pelas quais os desenhos são vistos (Fig. 5): folheados, manuseados lentamente; digitalizados, sob olhar e a voz em *off* do arquivista; sobrepostos à outras imagens, quase entalhados; duplicados neles mesmos. Essas formas de ver remetem à tensão estruturante da pluralidade de olhares que o pensamento do desenho explora.



Figura 5. Uma das variações pelas quais os desenhos são vistos: folheados e manuseados lentamente.  
Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekí?* (2020) (tempo aproximado 07min25s).

Considerando a proposição de subtrair do desenho qualquer “desígnio”, apagar da linha, da figura gráfica, todo propósito ou especulação, como Michaud (2013, p. 71) sublinha, alcança a experiência de um “nada a ver” (*rien à voir*), não porque nada mostra, mas porque o que faz ver está além do visível. Essa compreensão de que aquilo que o desenho mostra como visibilidade é o próprio invisível irreduzível ao visível – algo que se coloca no limite do traço, na relação entre o visto e aquilo que o condiciona e sustenta – é o que impede uma apreensão única da identidade narrativa elaborada no filme, tendo como suporte os desenhos e as autografias postas em cena.

Se a identidade narrativa é aquilo que interpõe a história e a ficção, procurando elaborar uma resposta à questão quem é, quem foi, seja um indivíduo ou comunidade, como desenvolve Ricoeur (2010), a resposta narrativa vai sempre se valer de elementos que indicam a presença ou a ausência de um outro, seja ele um sujeito ou o próprio tempo histórico. Do ponto de vista de uma escrita histórica, o autor levanta questões que nos interessam acerca da reapropriação do passado a partir do testemunho em sua extensão memorialística e narrativa. Para Ricoeur (2007), nesse contexto, a noção de ausência, como aquilo que falta – o esquecimento –, ou a distância temporal de um passado que se insinua sempre como algo que não está mais presente, impele o esforço da memória de reconstituição, ao mesmo tempo em que impede sua totalização. Nesse sentido, a fragilidade tanto da memória como do testemunho e do arquivo encontra expressão nas lacunas, nos intervalos e na espectralidade que é acionada pelo desenho e pela palavra presentes na construção fílmica. A exemplo, a forma corpórea sobreposta à imagem da rodovia (Fig. 6) é posta em cena como se encarasse a robustez e as consequências violentas empreendidas durante as obras, dissolvendo temporalidades e lembrando que algo ali falta e sobrevive através do desenho. Nesse confronto, o entrelaçamento de visualidades e de tempos distintos acusa uma ausência e ao mesmo tempo resgata uma presença daquilo que não é visto da construção da rodovia Manaus-Santarém, ainda hoje inacabada, mas que ali resiste e se impõe enquanto traço.



Figura 6. Formas de resistência: sobreposição desenho e rodovia. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekí?* (tempo aproximado 20min 25s).

Nas reflexões sobre as formas de ver, Derrida (2010) confere aos olhos aquilo que ele considera mais essencial que o próprio ver: a capacidade de chorar. As lágrimas seriam o acesso à uma luz, a um olhar que está no interior; um véu que encobre a vista, revelando aquilo que é próprio do olho, a invisibilidade. O filme, ao trazer a ilustração do Cacique Maroaga, chefe dos Waimiri-Atroari, feita pelo artista Dió, passa a sugerir a experiência das lágrimas no interior do espaço fílmico (Fig. 7), ao mesmo tempo em que assume aspectos ligados à memória, revelando vestígios de uma voz que sobrevive e se transforma, tanto no eco da oralidade concreta do educador como do próprio silêncio gráfico.

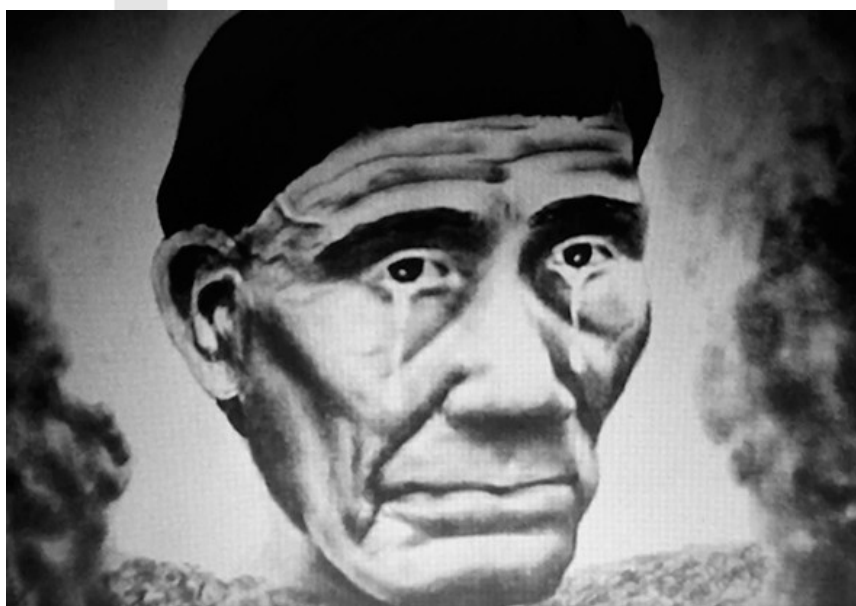


Figura 7. Ilustração do artista Dió. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyeki?* (2020) (tempo aproximado 11min36s).

Vale acrescentar que a invisibilidade é entendida, na perspectiva derridiana, não como oposição à visibilidade, mas como condição do próprio visível, como aquilo que não o interrompe, mas dele participa e contamina. Se ao longo do filme a experiência da invisibilidade pode ser apreendida em sua condição de impossibilidade, a partir da escrita e do traço, acaba também favorecendo o aspecto disjuntivo da visualidade. É da relação instável entre desenhos e palavras no interior da imagem que encontramos a possibilidade de uma reescrita política e histórica. Em outros termos,

a resistência do traço na composição narrativa do autorretrato interfere na forma como a identidade é apreendida, possibilitando que o desenho e a palavra resistam à uma visualidade reduzida ao descritivo, incorporando ao material de arquivo presente no filme uma outra sobrevivência que se relaciona com o passado e com a história por múltiplas camadas de sentido.

## Considerações finais

Durante todo o percurso narrativo de *Apiyemiyekî?*, os desenhos justapostos, duplicados e expandidos em fragmentos de textos, palavras e imagens, são interrompidos e suspensos. Esta composição acarreta relações e desvios, pelos quais novas possibilidades de leitura e de apreensão despontam no traço.

Quando este fluxo de desenhos se assume como relato gráfico e silencioso da violência a que os Waimiri-Atroari foram submetidos, colocando-se no lugar de uma imagem que falta, paradoxalmente, aciona o ponto cego e a invisibilidade presentes no traço. Tal articulação é o que permite a participação de um exterior à imagem na constituição da visualidade, impedindo a reconstrução do traço em sua totalidade e reafirmando sua resistência enquanto testemunho histórico.

Por conseguinte, os desenhos e as palavras, entendidos como autografias da comunidade em decorrência da relação com o propósito de inscreverem-se como rastro e restos de memória, impedem a apreensão única da identidade narrativa. Dito de outra maneira, o filme permite o acesso a uma identidade fraturada e dissolvida por camadas temporais distintas, refreando qualquer tentativa de uma compreensão linear da história.

Valendo-se da espectralidade do desenho, *Apiyemiyekî?* reconfigura a experiência histórica do espectador a partir de uma falta, de uma ausência, funcionando como uma reinscrição política capaz de mobilizar uma pluralidade de pontos de vista. Da mesma forma, as operações de recorte e subtração no interior do filme contribuem para que as subjetividades dos sujeitos históricos sejam abordadas a partir desse exterior à imagem, o que irá interferir também na elaboração do passado e da história.



Ao absorver todo um vocabulário gráfico, seja ele desenho, letras ou gestos de escrita e leitura, o filme acaba interrogando os aspectos históricos e subjetivos daquilo que se propõe a narrar, a partir do que resta na imagem enquanto traço inscrito. Por conta disso, aproxima-se de questões como a fragilidade da memória, do testemunho, da construção das identidades e da própria insuficiência da linguagem ao narrar o trauma e a dor. Como podemos ver na relação entre o visto e o não visto que o contorno linear e fantasmático da pergunta, ainda sem respostas, *Apiyemiyekí?* sugere: um movimento entre a impossibilidade de narrar e a possibilidade de um porvir da imagem.

## Referências

APIYEMIYEKÍ? Direção: Ana Vaz. Produção: Olivier Marboeuf, Ana Vaz, Anže Peršin, Annemiek van Gorp, Rene Goossens. Brasil/França: Tenar Projects; Spectre Productions; De Productie, 2020. Disponível em: <https://mubi.com/pt/films/apiyemiyeki>. Acesso em: 24 out. 2023.

APIYEMIYEKÍ? Conversa com a Diretora: Q&A with Ana Vaz. Entrevistador: Leonardo Camera. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (18 min). Publicado pelo canal FestCurtasBH. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6M5IVubrnMw>. Acesso em: 24 out. 2023.

BALBINA no País da Impunidade. Direção de Rogelio Casado. [S. l.: s. n.], 1989. 1 vídeo (27 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2v40-zvNW0k>. Acesso em: 24 out. 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA SILVA FILHO, Eduardo Gomes. Egydio Schwade: um intelectual à serviço dos índios. **Canoa do Tempo**, v. 10, n. 1, p. 176-197, 2018. Disponível em: [https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/Canoa\\_do\\_Tempo/article/view/4113](https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/Canoa_do_Tempo/article/view/4113). Acesso em: 24 out. 2023.

DA SILVA FILHO, Eduardo Gomes. A escrita Waimiri-Atroari, uma etnografia da etnologia indígena: memórias e a construção social da resistência. **Muirakitã: Revista de Letras e Humanidades**, v. 4, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/mui/article/view/730>. Acesso em: 24 out. 2023.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego**: o auto-retrato e outras ruínas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.



LAGROU, Els. Desenho e pintura corporal. In: LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3762631/mod\\_resource/content/1/LAGROU%20Cap.%204.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3762631/mod_resource/content/1/LAGROU%20Cap.%204.pdf). Acesso em: 10 jul. 2023.

MÄHLER-NAKASHIMA, Henry Albert Yukio. **Por que *kamña* matou *Kiña*?** A Retórica Indigenista Estatal, a FUNAI e os Waimiri-Atroari (1967-1988). 2022. 460 p. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/26096>. Acesso em: 24 out. 2023.

MICHAUD, Ginette. "(Sem) desígnio – o desenho": reler *Mémoires d'Aveugle* de Jacques Derrida. **Revista Filosófica de Coimbra**, n. 43, p. 71-122. 2013. Disponível em: [https://www.uc.pt/fluc/dfci/public\\_publicacoes/sem\\_designio](https://www.uc.pt/fluc/dfci/public_publicacoes/sem_designio). Acesso em: 05 jan. 2022.

NASS, Michael. A noite do desenho: fé e saber em *Memórias de Cego* de Jacques Derrida. **Revista Ensaios Filosóficos**, Rio de Janeiro, v. XI, p. 9-21, 2015. Disponível em: <http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo11/MichaelNass.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2022.

NEVES, Josélia Gome. **Cultura escrita em contextos indígenas**. 2009. 369 p. Tese (Doutorado em Educação Escolar) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/101579/neves\\_jg\\_dr\\_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/101579/neves_jg_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 24 out. 2023.

REIS, Wilson C. Braga; SCHWADE, Egydio Paul. **1º Relatório do Comitê Estadual da Verdade**: o genocídio do povo Waimiri-Atroari. Manaus: Comitê da Verdade do Amazonas, 2012. 92 p. Disponível em: [https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade/estaduais/1r\\_cv\\_am\\_waimiri\\_atroari.pdf](https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade/estaduais/1r_cv_am_waimiri_atroari.pdf). Acesso em: 24 out. 2023.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. São Paulo: Martins Fontes. 2010.

RICOEUR, Paul. **A história, a memória, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

## NOTAS

1 Exposição realizada em 2019, com curadoria e pesquisa de Ana Pato, em parceria com o Memorial da Resistência no Sesc Belenzinho em São Paulo, reunindo obras elaboradas a partir de arquivos referentes ao período autoritário no Brasil (1964-1985). No processo de construção, a diretora e artista visual Ana Vaz realizou uma intensa pesquisa, consultando imagens e registros das lutas amazônicas no Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) e, posteriormente, nos arquivos da Casa da Cultura do Urubuí (CACUI) (Apiyemiyekî? Conversa..., 2020). Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/exposicao-meta-arquivo/>.

2 Egydio Schwade, filósofo, teólogo e indigenista, integrou na década de 1960 a OPAN (Operação Anchieta, hoje Operação Amazônia Nativa), fundando o Conselho Indigenista Missionário (CIMI). Ao lado de sua esposa, a também indigenista Doroti Alice Müller Schwade, comprometeu-se com a causa das comunidades indígenas, conduzindo ações de grande relevância nos anos 1980. Nesse período, o casal denunciou internacionalmente, no Tribunal Russell, o genocídio que estava sendo perpetrado contra as populações nativas do Brasil, o que incluía a situação dos Waimiri-Atroari. É também o responsável pela criação do Comitê Estadual da Verdade Memória e Justiça do Amazonas, uma organização sem fins lucrativos, que se concentra na exposição do genocídio sistêmico que atingiu essa etnia (Da Silva Filho, 2018).

3 Povo indígena que habita o sudeste do estado brasileiro de Roraima e o nordeste do estado brasileiro do Amazonas.

4 Conforme abordado por Henry Albert Yukio Mähler-Nakashima (2022, p. 192), nos desenhos produzidos durante o período de alfabetização, é possível identificar inscrições em kiñayara, o idioma da etnia em questão, com designações de animais, plantas e objetos, além de indagações, textos e breves narrativas que capturam uma outra perspectiva em relação às transformações que a comunidade passou com a chegada dos não indígenas. O autor expõe como a experiência dos indigenistas Doroti e Egydio alcançou a tradução do que os Kinja registraram nos desenhos “a partir da representação em si e de palavras como ‘Kiña’, ‘kamña’, ‘Tikiriya’, ‘mudí’ e o nome da liderança Maiká”, ao lado de palavras em português para representar “governo” ou “cidade”, inexistentes na língua original. Entre as palavras, as que mais aparecem são “mudí” ou “mídí”, com o significado de “casa”; “bakhapa”, referindo-se ao ato de matar; “kamña”, “brancos” ou “civilizados”; “Kiña”, sua autodeterminação; e “Por que?”, grafada como “apiyme”, “apiayeme”, “apiyemiyekî”, “apiyemiyeke”, utilizada no questionamento constante ao casal Schwade indagando o motivo dos ataques dos *kaminja*, os homens brancos.

5 Em 1905, os pesquisadores alemães Georg Hübner e Theodor Koch-Grünberg fizeram uma estimativa da população dos Waimiri-Atroari, calculando-a em cerca de 6.000 pessoas. Em 1968, o Padre João Giovanni Calleri conduziu o primeiro levantamento para a FUNAI, estimando o número em 3.000 indivíduos. Em 1972, essa cifra permaneceu constante, mas logo diminuiu para menos de 1.000 apenas dois anos depois. Em 1983, o pesquisador da UNB Stephen Grant Baines documentou a existência de 332 sobreviventes, dos quais 216 eram crianças ou jovens. A partir de 1984, a população dos Waimiri-Atroari começou a se recuperar, conforme indicado por Reis e Schwade (2012).

6 De acordo com Nass (2015), Derrida foi o primeiro não artista convidado pelo museu do Louvre, em 1990, a participar como curador de uma exposição chamada “Parti Pris”, cujo formato foi elaborado especialmente para intelectuais que estavam distantes do cenário artístico convencional. Derrida selecionou nos porões do museu desenhos e pinturas com o tema do cegamento (l’aveuglement) e da cegueira (cécité). Além disso, escreveu o texto do catálogo, no qual discutiu as obras em exposição, explorando a relação entre o visível e o invisível. Esse trabalho resultou no texto *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*.

7 A Terra Indígena Waimiri-Atroari está situada na bacia do rio Uatumã, um dos mais importantes da Amazônia central. No entanto, essa geografia foi impactada drasticamente em 1987 com a construção da Hidroelétrica de Balbina, o que resultou na devastação da vegetação na área, no comprometimento da fauna local e na inundação das nascentes onde viviam os Waimiri-Atroari (Casado, 1989).