

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E TERRITORIALIDADES

PEDRO DE ANDRÉA GRADELLA

A CÂMERA QUE VÊ TAMBÉM É VISTA. Notas para contribuir na configuração de um
cinema indígena

NITERÓI
2016

PEDRO DE ANDRÉA GRADELLA

A CÂMERA QUE VÊ TAMBÉM É VISTA. Notas para configurar um cinema indígena

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Cultura e Territorialidades (PPCult) da
Universidade Federal Fluminense,
para a obtenção de grau de Mestre.

Aprovada em de2016.

Profª Drª Ana Lúcia Camargo Ferraz (orientadora)
Representada pelo Prof. Dr. Leonardo Guelman - UFF

Prof. Dr. Wallace de Deus -UFF

Profª Dra. Barbara Copque - UERJ

Índice

Resumo	3
Introdução	4
1. Cinema e Alteridade -provocações para o campo	8
2. Um cinema que fala de si: Jeguatá, caminhos de campo, caminhos de imagens	32
3. Cinema Reverso: O petyngua, o kurusu e a câmera.	69
Considerações finais	96
Bibliografia	100
Filmografia	103
Vídeos realizados nos Projetos	104

Resumo:

Utilizando-me dos métodos da produção audiovisual e do conhecimento compartilhado e da observação participante com seus diálogos e atos-falas pudessem evocar cosmológicas, proponho uma análise detida da prolífica experiência realizada em oficinas de vídeo realizadas sobretudo entre os povos Guaranis.

Desde 2014 venho realizando tais oficinas de vídeo com povos originários, foram realizadas cinco oficinas em diferentes territórios: Dourados-MS (Kaiowá), Aldeia Pirajuí-MS (Nhandeva), Inquisivi - Bolívia (Aymara) e duas em Maricá - RJ (M'bya). Todas estas oficinas congregaram grupos interétnicos nestes territórios. Procuro identificar nestas experiências:

Que novas narrativas ou outras linguagens são produzidas nestas oficinas e que resistências provocam? Será possível produzirmos a partir de pressupostos de alteridade que não os clássicos da antropologia, mas sim a partir de pressupostos de alteridade ameríndios?

Quais os entendimentos cosmológicos (das interações entre indígenas e não-indígenas, entre humanos e não-humanos (tecnologias audiovisuais) que ocorrem nestas oficinas? O que esses companheiros de campo me apresentam sobre esse tema?

Processos de diferenciação, gerados nos encontros e outras fricções nos fazem vislumbrar elementos iniciais de uma antropologia reversa, onde estes pesquisadores/realizadores audiovisuais refletem e recriam não só a si mesmos, mas ativamente também aos seus outros, sejam indígenas ou não-indígenas, humanos ou não-humanos.

Palavras-Chave: Cinema e Alteridade, Cinema Indígena, Oficinas Audiovisuais, Cosmologia, Cosmopolítica

Introdução

Esta dissertação apresenta notas para dar a ver questões envolvidas na configuração de um cinema indígena: Qual é o seu fim? Quem são os sujeitos envolvidos em sua realização? Por quem é feito? Antes de chegar ao relato da realização de Oficinas de vídeo realizadas entre os povos guarani, apresento um panorama de questões sobre o que chamamos de Cinema Indígena.

Por volta de março de 2014 iniciei um trabalho de oficinas de vídeo com povos originários, desde então foram realizadas cinco oficinas em diferentes territórios, em Dourados-MS (Kaiowá), Aldeia Pirajuí-MS (Nhandeva), Aldeia Maricá-RJ (Mbya), Inquisivi-Bolívia (Aymara), Maricá-RJ (Mbya), Paraty-RJ (Mbya) outras etnias também participaram porém em menor número e, entre setembro e dezembro deste ano mais duas serão realizadas entre territórios Terena e Kaiowá, todas estas oficinas congregaram grupos multiétnicos em intercâmbio pelos territórios.

Qual especificidade deste tipo de pesquisa/ ação de campo, que se dá através de uma intervenção direta em campo, de participação observante, de um happening intensivo e de curta duração, com participantes de diferentes etnias criando coletivamente? Que novas narrativas (ou não-narrativas) são produzidas nestas oficinas que (re)existências provocam?

Encontramos semelhanças entre o trabalho que se realiza nas oficinas com processos cotidianos das aldeias, trabalho intensivo e coletivo, como quando se constrói uma casa ou a casa de reza em uma aldeia guarani; ou também como quando se dança por horas, com força, e não é permitido parar. Nas oficinas, em uma semana, quase duas, em que se fala sobre cinema, estuda-se o cinema, elabora-se sua proposta, trabalha-se arduamente em torno do seu projeto, roteiro, captação, edição, enfim a exibição é momento-festa, todos soltos, alguns muito falantes, querem dançar mais, beber, um misto de alegria, da saudade que apertou todos os dias longe de casa, principalmente nos momentos mais duros do trabalho, nos momentos em que críticas e correções são feitas, agora também outra saudade se constrói, a saudade daqueles que os receberam, dos que vão para outras aldeias.

O que estes encontros interétnicos geram, do ponto de vista, cosmopolítico? O que no processo e nas próprias realizações audiovisuais pode ser apreendido pelos pesquisadores/oficineiros e que tipo de investigação e entendimento sobre a alteridade são produzidos por esses realizadores-indígenas? É possível pensarmos e produzirmos de forma a todos terem o papel de investigadores e produtores de conhecimento não só acerca de si, mas a respeito de seus outros? E, mais será possível aprendermos e produzirmos análise crítica a partir de pressupostos de alteridade que não os clássicos da antropologia, mas sim pressupostos de alteridade ameríndios?

Qual o entendimento cosmológico das interações indígenas e não-indígenas, entre humanos e não-humanos (aqui, as tecnologias audiovisuais) que ocorrem nestas oficinas e da própria produção audiovisual? Bem como, que reconfigurações políticas são empreendidas nestas aldeias, por esses novos atores sociais os realizadores audiovisuais indígenas. As recombinações simbólicas geracionais, sendo os mais velhos entes de autoridade por si só, detentores de conhecimento, as investigações destes jovens buscam as informações destes mais velhos ao mesmo movimento em que estes jovens detentores do conhecimento da produção audiovisual se tornam também veículos destes conhecimentos.

Pra trilhar este caminho, vamos nos valer do estudo de casos analisando os processos das oficinas realizadas: como os debates coletivos de roteiro, a ida a campo, as escolhas de linguagem, o constructo audiovisual. Além de estarmos atentos aos encontros dados às margens da programação oficial, os diálogos, as evocações cosmológicas, os compreendidos e os incompreensíveis que surgem em campo.

A experiência da realização fílmica, ela própria produtora de conhecimentos e reflexões que se dão por vezes de forma compartilhada, por vezes “com” e por vezes “ao lado” destes parceiros indígenas. A análise fílmica, os filmes prontos são matéria de análise, visando encontrar constâncias e variações, dadas no tempo intermitente, nas produções destes realizadores, nestas oficinas.

Estas sete oficinas já produziram mais de 25 curtas. Bem como a atuação destes personagens como realizadores audiovisuais e os novos e importantes papéis políticos que passam a desempenhar em suas comunidades. Uma das coisas que transformou

esta experiência de trabalho em uma análise na forma de dissertação foi a necessidade de se analisar profundamente o método de investigação propiciado pelas oficinas bem como o tipo de conhecimentos gerados por ela. E, sobretudo a necessidade de organizar e aprofundar pensamentos sobre os pontos de convergência e agenciamento política mais ampla, como guaranis e como povos originários da América Latina. Algumas percepções sobre o agenciamento criativo desta identificação mais ampla e sua potência política.

As possibilidades de estranhamento interétnicos entre guaranis Mbya, Kaiowá, Nhandeva, Terena, Cinta Larga, Quéchua e Aymara, quais são os processos de alteridade geradas nos encontros e fricções vislumbrando elementos iniciais de uma antropologia reversa, onde estes pesquisadores/realizadores audiovisuais indígenas refletem e recriam não só a si mesmos, mas ativamente também aos seus outros indígenas ou não-indígenas. Como disse o cineasta boliviano quéchua Ivan Molina: Não tenho respostas, penso que as respostas devem ser uma construção de todos, mas tenho perguntas e vou fazê-las. O que se segue é parte de nosso esforço para essa formulação coletiva.

Organizamos a exposição de nossa caminhada em três partes. No primeiro capítulo *Cinema e Alteridade - provocações para o campo*, problematizamos as relações de cinema e alteridade, damos ênfase aos aspectos relacionais, revisitando conceitos e filmografia de autores que se propõem a refletir as relações de alteridade em realizações cinematográficas. Jorge Sanjinés que propõe um cinema “junto ao” povo, Jean Rouch que propõe um cinema “compartilhado” com o outro, e Trinh T. Minh-Ha cuja proposta é um cinema que busque “falar de perto” do outro. Embora duas destas proposições não falem especificamente de relações de alteridade com indígenas, é no seu aspecto amplo de pensar ativamente as relações de alteridade e cinema que encontramos formas de ampliar nossa visão para o segundo passo.

No segundo capítulo *Jequatá, caminhos de campo, caminhos de imagens: sobre as aldeias e os filmes realizados nas oficinas*, trabalhamos a nossa experiência em oficinas de realização audiovisual com grupos indígenas, através de três ângulos, três perspectivas: Uma panorâmica, espaço geográfico, contexto sócio-econômico e político, situação com a terra e direitos. No primeiro momento, com a câmera em minha

mão, minhas notas de campo e num outro através da perspectiva dos indígenas com a câmera em suas mãos, eles sujeitos de pesquisa, produtores de conhecimento e reflexão através de seus debates coletivos de roteiro e de suas obras audiovisuais realizadas nas oficinas.

É através de questões e pistas colocadas pelos meus interlocutores em campo durante esta experiência, que o próximo passo foi indicado: o que eles pensam de nós os não-índios e nossas tecnologias, nesta relação dada nas oficinas audiovisuais, quais as reflexões ativas? O que são o cinema e a câmera em seus próprios termos? Como eles são criativamente ressignificados e apropriados através de sua cosmologia? Quais são as relações entre as tecnologias de imagem e suas tradicionais tecnologias geradoras de imagem de imaginação? Afinal *acâmera que vê também é vista*. Esse é o desafio que propomos no terceiro capítulo *O petyngua, o kurusu e a câmera - tecnologias de imaginação e comunicação*. Para tanto buscamos partir das falas de nossos interlocutores colhidas em campo, e a partir delas produzir relações com a bibliografia etnológica e da antropologia, o que propomos é uma operação criativa entre os conceitos e uma abordagem de território, a partir da cosmopolítica guarani e ameríndia. Para isso, analisaremos três filmes, um de Miguel Verá da aldeia Hovy Porã em Maricá-RJ, e outros dois realizados com direção coletiva da Ascuri, sobre retomadas de terra em aldeias do Mato Grosso do Sul, os três filmes abordam a questão da luta por territórios e suas estratégias, em contextos de conflito diferentes. A partir das falas sobre uma proposta de cinema indígena guerrilheiro empreendidas por Ivan Molina e o coletivo da Ascuri, e das práticas e conceitos indígenas, o cinema como estratégia de (re)existência; e, mais especificamente, este cinema indígena, o *Ta'anga pu*, também como arma.

Nas considerações finais revemos essas discussões e procuramos configurar um entendimento do que seria uma proposta de cinema guarani que identificamos ao longo da pesquisa e atuação no meio.

Capítulo 1

Cinema e Alteridade -provocações para o campo

Ao pensarmos sobre o cinema indígena, muitas questões se colocam, questões sobre o cinema, sobre o ser indígena, e sobre o que surge na fricção entre esta técnica e linguagem desenvolvida pelo mundo do branco na relação com grupos indígenas e suas próprias linguagens. Penso que reinvenções surgem a partir de práticas de apropriação indígena do cinema. Estas reflexões estão há um só tempo incluídas em questões mais amplas, como as relações entre audiovisual e alteridade. Refletiremos aqui sobre experiências neste campo.

Ao falarmos de um cinema indígena, não podemos nos furtar de pensar o problema de como as concepções sócio-histórica, étnica e política do outro no cinema foram apresentadas, e, colocando-nos mais próximos à concepção do audiovisual como meio de produção de conhecimento e também método de pesquisa, refletir sobre a questão da construção dos lugares de alteridade e de autoridade historicamente praticados no cinema e nas ciências humanas.

Jean Claude Bernardet (2004) em *Cineastas e Imagens do Povo* nos chama a atenção para a um tipo de cinema que ao se ocupar em produzir imagens do povo, se depara inescapavelmente com a questão da alteridade:

“O “outro” é uma preocupação recorrente no cinema documentário das últimas décadas, desde o cinema direto e o cinema verdade. O “outro” filmado, o “outro” se filmando. Sempre tive a convicção de que este “outro” no documentário e em geral nas filosofias da alteridade não passava da falsa solução de um problema mal equacionado. O “outro” é sempre designado por um sujeito, que, para fazer uso desse pronome, tem que se afirmar como sujeito, como lugar da fala, como lugar de onde parte a visão. Ora, a afirmação desse sujeito como centro é a própria negação do “outro”, do reconhecimento da sua existência, porque o nega como lugar de onde possam partir a fala e a visão. Acredito que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra “outro” aceita ser ele mesmo um “outro” se o centro se deslocar, aceita ser um “outro” para o “outro”. (Bernardet, 2004).

O que chama a atenção nesta passagem é, além da problematização da alteridade que ela traz, o enfatizar que “mudar o lado do outro” não resolve a questão. Esse ponto de

vista se aproxima de uma filosofia de alteridade e, nesse sentido, aponta para caminhos de desenvolvimento do documentário, incluindo aí a produção indígena; o que ao nosso ver pode ter um diálogo enriquecedor com a teoria do perspectivismo ameríndio, tal qual refletido e apontado por Viveiros de Castro e Stolze Lima por meio da generalização conceitual de suas etnografias. Nesta teoria, resumidamente, o pensamento ameríndio trabalha com o conceito de alteridades radicais, cada elemento possui um ponto de vista e, cada ponto de vista, uma subjetividade que por sua vez integram um sujeito. O exemplo que apresentam normalmente aponta a questão do ponto de vista animal sobre os humanos, o animal vê os humanos de maneira radicalmente singular e diferente da maneira como o humano vê a si mesmo, o que ocorre nas duas direções, nos dois sentidos. O que torna peculiar esse pensamento é a importância atribuída pelo pensamento ameríndio à capacidade de troca de perspectiva, poder ver-se através dos olhos do outro é, em muitos aspectos, a principal atribuição e potência do xamã. Poder ver-se através da perspectiva de seu “outro” privilegiado, os animais, mas também, e cada vez mais, ver através dos olhos dos brancos e através de suas “coisas”, através de sua tecnologia. Nessa teoria se apresenta uma chave relacional bastante específica, uma relação que se estabeleça não baseada em uma semelhança substancial, mas baseada em uma síntese disjuntiva.

“A verdade na cosmologia juruna (onde, aliás, inúmeros paralelos podem ser traçados com a cosmologia guarani), sendo decididamente alheia ao um, alheia ao ponto de vista de Sírio, foi por mim interpretada como pluralidade e polivocidade — projetada, como ela é, sobre planos cósmicos diferenciados ou dispersa entre pontos de vista diferentes” (Lima 1996:34).

Um esforço para encontrar sempre um bom ponto de vista, se possível um que melhor oriente seus passos no mundo, é o que o xamã faz ao se comunicar e se movimentar pelos pontos de vista da natureza e espíritos, é algo que dentre outras coisas pode ser uma potência no cinema indígena.

Pensando as relações de alteridade no cinema documental, é interessante evocar as discussões que propõe o cineasta Jorge Sanjinés que reflete, ao conviver e produzir cinema com as populações indígenas da Bolívia, apontando que o cinema com o povo,

a partir dos debates sobre a recepção de seus filmes, precisa ser menos um cinema que apresenta a vida e as dificuldades das populações indígenas, e mais, uma leitura de seus outros. O que muitas vezes esse povo desejava ver projetado na tela de cinema, e isso ele conta descobrir nas sessões de filmes feitas nas aldeias, era como seria a vida e a lógica destes “outros” que os exploram, as elites, o que se queria era lançar uma perspectiva sobre a sua alteridade radical, desse seu “outro privilegiado”, no caso as elites não indígenas bolivianas.

Há diferentes reflexões e pontos de vista sobre o fazer interétnico, de cineastas e antropólogos visuais, sobre de que formas as relações entre estes e os nativos podem ser estabelecidas. As reflexões colocadas neste capítulo apontam para as experiências e elaborações de alguns realizadores porque são boas para pensar as produções audiovisuais realizadas em campo ao longo desta pesquisa. Optamos aqui em trabalhar concepções e fazeres de cinema de realizadores que problematizam criativamente as relações de alteridade e como elas são ou podem ser estabelecidas: a proposta de um cinema “compartilhado” de Jean Rouch, uma proposta que se fazer “junto” de Sanjinés e do Grupo Ukamau e a de um cinema que pretende “falar de perto” empreendida por Trinh T. Minh-Ha.

Embora colocando-os em diálogo para fins da argumentação que propomos, vamos dar ênfase aos autores, procurando seguir uma cronologia histórica de seus trabalhos, o que nos ajuda a percebê-los inseridos no seu tempo e a observar um processo reflexivo e crítico que é desenvolvido em suas obras.

Vamos iniciar tomando a referência de uma antropologia visual, as já clássicas proposições de Jean Rouch em seus filmes e em algumas de suas falas, como, por exemplo: *“A diferença não é uma restrição, mas uma adição”*. O que está aqui em questão é a relação com os sujeitos do cinema. Rouch não abordava objetos, mas sujeitos que, como ‘outros’, assumiram junto com ele a realização do filme, como em suas realizações *Jaguar* e *Moi, un noir*. O texto em off, tão criticado como fala externa e de autoridade sobre o tema, nesses filmes é obra de seus protagonistas, que se veem e, através do espelhamento, produzem a análise sobre si e sobre suas vidas. São, portanto, atores sociais, que assumem o protagonismo de sua própria representação fílmica. Falam por si e, junto com o diretor, produzem a narrativa de suas experiências,

fruto de um processo de conhecimento que se faz amplo, envolvendo diretor/pesquisador, nativos/produtores e o espectador, que testemunha a interação na experiência do fazer/conhecer do qual resulta o filme.

Em *Jaguar* soma-se outra camada, a da memória, posto que a narração se dá dez anos após a tomada das imagens – o descentramento e o estranhamento, elementos fundamentais da análise antropológica, são partilhados, por meio da técnica, com os nativos. A criatividade e a improvisação são plenamente assumidas nessa reconstrução, e não há busca da factualidade, mas antes a busca de uma criatividade sincera dos atores sociais, sobre as sensações, sonhos, frustrações e alegrias em sua experiência de migração do meio rural para a cidade, migração que foi estimulada por Rouch, uma provocação, como um experimento ou, em suas palavras, uma aventura para ser compartilhada por ele, sua câmera-olho e seus companheiros, Damouré e Ilo. Não há nessa proposta, como ocorre em muitos trabalhos, excessivo receio com relação à interferência do pesquisador no campo; pelo contrário, explicita-se, por meio das realizações e comentários de Rouch, a provocação como elemento, como busca de nivelamento das relações em campo. Em *Jaguar* o nativo não é o ente frágil de uma cultura estática a ser preservada, mas, sim, “*um amigo em potencial*” e membro de uma cultura em profunda transformação, a da África pós-colonial. E é essa transformação que o filme quer acompanhar; Damouré e Ilo, que seriam habitualmente os nativos a observar e pesquisar, nessa proposta são alçados à categoria, que assumem junto a Rouch, de etnógrafos desse novo mundo que surge. Eles fazem comentários sobre o modo de ser da cidade e dos ingleses e sua língua; em determinada passagem, comentam as pronúncias diferenciadas do francês e do inglês, e o próprio título do filme, oriundo de um termo local, é alvo de um esforço de tradução – num diálogo, após Damouré explicar o que é um jaguar, Ilo o associa a um *zazomam*, observando “*sim, um jaguar é um zazomam, mas é como eles chamam aqui*”; nativos aqui, neste deslocamento, são agora os desbravadores, são os etnógrafos da cidade. Em seu retorno são acometidos, e não importa aqui o quanto de brincadeira havia nesse comentário, de uma dificuldade de readaptação, declarando ter esquecido a língua nativa e falando agora em inglês, - *How are you?*, Comentam que a partir de agora teriam de lembrar o dialeto materno.

Os objetivos de Rouch nos parecem explicitados nesta fala do final do filme:

Esses jovens que vão para casa são heróis do mundo moderno.

Eles não capturaram prisioneiros como seus antepassados.

Eles levam malas...

levam histórias maravilhosas...

e levam mentiras. (Rouch, Jaguar).

Nessa narrativa produzida com o distanciamento de dez anos o que se busca é incorporar aos desejos que esses aventureiros levaram consigo as aventuras e mentiras que trouxeram em seu retorno. A câmera nesse caso não é análoga ao microscópio que persegue a exatidão; trata-se de instrumento de busca da ficção, em seu sentido original de *factio*, construção, e que, nesse caso específico, quer ser compartilhada; 'garantindo' que reinvenções, auto-fabulações, desejos e sonhos, matéria eminentemente humana, não constituam ruído nem interferência nessa comunicação. O resultado, se não é capaz de instaurar uma verdade produtora de leis e amplas generalizações, é capaz de revelar o universal da criatividade, do sonho e do desejo na experiência humana, e, através disso, produzir uma via de compreensão da alteridade. Essa antropologia valoriza as narrativas e a criatividade produzidas em relação, de forma compartilhada, uma montagem inventiva que, de forma cooperativa, produz novos discursos e compreensão do homem e de sua multiplicidade.

É através da inversão formal que Rouch realiza seus filmes, ao repassar o discurso de autoridade aos nativos, quando estes se tornam narradores do filme, mantendo seu papel de investigador, que encontramos direções e linguagens passíveis de atender às necessidades de demonstrarmos, imagetivamente, as reflexões que a antropologia se propõe hoje e que também repercutem sobre as novas formas de produção audiovisual que, com a virada digital e com a expansão dos conhecimentos da imagem, amplia para novas mãos as possibilidades de produção de imagens e sons.

Rouch inicia o que se poderia denominar "*a ultrapassagem da linguagem do filme etnográfico clássico para uma busca de (...) nova linguagem experimental imagética*" (Sztutman, 2005:115), que pudesse dar conta de transpor suas pesquisas e reflexões etnográficas para um filme. Sztutman (2005) faz uma associação importante entre a

experiência da possessão e a gênese do cinema de Rouch, que deriva daí muitos de seus conceitos sobre cinema e antropologia. *"O próprio Rouch (2003) conceituou sua experiência de produção fílmica a partir dos conceitos de possessão propostos pelos nativos e pela antropologia em um ensaio que poderia ser considerado hoje (...) uma tentativa de realizar uma 'antropologia simétrica' avant la lettre, em que as conceituações (da antropologia e dos nativos) são produtivamente postas em relação"* (Gonçalves e Head, 2009).

É importante para a construção dos filmes etnográficos que estejamos atentos às formas imagéticas e narrativas pelas quais optamos. Elas devem estar – e esse é o esforço da construção – intimamente vinculadas ao conteúdo abordado: quanto maior for a comunhão entre forma e conteúdo, tanto maior será a capacidade de comunicar e colocar em discussão não só os fatos apresentados, mas a própria elaboração antropológica.

No processo pelo qual nos afastamos de uma relação dialógica entre nativos/experiência, pesquisadores/reflexão, entre fala e discurso, para nos aproximar de um processo dialético, compartilhado, em que a experiência é o encontro, e pertence a ambos os envolvidos, assim como a reflexão e a auto fabulação são condições de ambos e que podem e devem ser estimuladas pelo caráter de descentramento e estranhamento propiciado pela realização fílmica – nesse processo nos aproximamos do que a utilização desses métodos pode trazer como contribuição à nossa área de conhecimento, interna e externamente.

"As questões epistemológicas propostas por Rouch a partir de sua produção fílmica da década de 50 implicam, são necessariamente, uma conceituação sobre o que significa o fazer etnográfico e o fazer fílmico, o que, por sua vez, ajuda a apreender o significado de 'etnografia fílmica' e tudo o que deste conceito deriva para a antropologia quando se procura realizar uma 'transposição do real' para imagens. Assim o cinema de Rouch se inspira nos conceitos da antropologia, e sua antropologia está inspirada na sua percepção das imagens e do cinema (...) o que lhe permitiu experimentar, via a diferença, linguagens e técnicas narrativas colocando em conexão a antropologia e o cinema, ambos concebidos como produtores de conhecimento" (Gonçalves e Head, 2009).

Partindo desta perspectiva em que se coloca o cinema, a antropologia e as ciências humanas em geral, como produtores de conhecimento através de uma inspiração mútua de suas práticas, que Gonçalves e Head (2009) identificam no trabalho de Rouch, seguimos um pouco mais adiante temporalmente para os anos 70 e geograficamente nos voltamos para o contexto de uma América Latina em turbulento e repressivo momento político, onde encontramos nos *encontramos* com Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau.

É importante notar que, separados pelo tempo, estes dois autores nos apontam diálogos importantes e ainda pertinentes, contemporaneamente. Embora a questão da autoria, esteja presente em ambos, o lugar que ocupam de autores é ainda bem marcado, seus dispositivos de relação buscam tornar este ponto de poder menos rígido, mais dialogado, “compartilhado”, “junto”, mas os filmes que fazem ainda são seus, a crítica a isso é uma história ainda por vir, nos ateremos a ela no segundo capítulo.

A força da contribuição de Rouch é ao nosso ver ainda hoje fundamental, sobretudo no que o seu fazer fílmico etnográfico traz com a idéia de cinema “compartilhado”, e que se realiza dinamizando pelo menos três práticas: o reconhecimento e incorporação do outro como ente criativo, com seu componente onírico e desejante no produto audiovisual e a possibilidade de se relacionar com a alteridade através desta qualidade. Na ênfase ao afeto, é marcante e reveladora a recusa e ou evitação de Rouch em utilizar os termos consagrados, informantes, interlocutores, substituindo-os o mais das vezes pelo termo amigo. Embora possamos notar traços de um tipo de paternalismo europeu colonial, nestas relações e uma ausente ou pouco presente problematização das assimetrias de poder inerentes em suas relações com os nativos, parte de um contexto histórico colonial bastante significativo à época, ainda presente hoje sob novas formas.

As relações de afeto, e mesmo de amizade que transparecem em seus filmes, em suas entrevistas e mesmo em suas relações estabelecidas ao longo dos anos em campo com estes nativos, são notáveis. É na presença do afeto nos seus filmes que encontramos uma proposição importante de sua produção, proposição esta que para nós em nossas próprias experiências em campo também nos são muito caras e

orientadoras, um cinema, e uma antropologia que se proponham a colocar em questão a relação com o outro se fazem através das conexões de afeto, amizades fugazes ou duradouras, é afetar e ser afetado.

E o que percebemos como condição e desdobramento deste permitir-se "ser afetado" (Favret-Saada, 2005) é o necessário trabalho árduo para construir em campo caminhos pelos quais se possa ser afetado por esse seu outro, para que se possa transitar e se conectar, mesmo que brevemente entre esses dois mundos. *"O antropólogo, como o griot africano, é aquele que está entre dois mundos, articulador e contador de histórias significativas do ponto de vista social e político"* (Ferraz, 2010). O cine-transe se realiza numa momentânea, e fugaz sincronicidade, no momento em que esse lugar tão marcado de si se enfraquece e você, a câmera e o ritual se tornam por momentos um ente em sincronia.

"Durante as gravações "je ciné-vois", afirmando uma alteração do modo de perceber, configura a noção de "cine-transe". Esse descentramento do self implica numa abertura para o outro. No momento em que o antropólogo cala suas verdades a priori e se abre para a escuta, para aprender pela experiência do outro. O "cine-transe", para além dos recortes e limites do aparato técnico, é essa abertura para receber o outro em sua intensidade" (Ferraz, 2010).

Se saímos de um cinema propiciado pela colonização, realizado por Rouch, passamos aqui, já nos anos 70 e na América Latina, para um cinema cuja crítica é comprometida com uma experiência que busca caminhos para um projeto contra-colonial, emancipatório através de proposições éticas, de Sanjinés e do grupo Ukamau. Se fazemos aqui uma analogia entre Rouch e a figura do *griot*, Sanjines está no arriscado lugar do tradutor, segundo Garcia: *"Sanjinés afirma que um filme sobre o povo não é o mesmo que um filme feito pelo povo por intermédio de um autor. É assim que ele se vê, como um intérprete e tradutor de seu povo e é nesse anseio de construir um espelho social que faça nascer a autoconsciência e a autocrítica que percebemos nitidamente as bases de seu cinema"* (Garcia, 2006).

A busca de Sanjines por uma estética emancipatória, intimamente ligado ao debate anti-colonial de sua época, cujos projetos de emancipação do povo estão fortemente ancorados em valores nacionalistas estatistas, uma concepção que toma uma forma

dissonante se colocada em contraste com as percepções de nações, povos e pertencimentos de algumas das cosmologias e cosmopolíticas em que tivemos contato ao longo da pesquisa. Um autor é formado por seu tempo, e os processos políticos como um todo são dinâmicos; as questões indígenas não escapam a essa movimentação e reflexão.

Se Rouch se aproxima pela diferença como adição, relação como compartilhamento criativo, afetivo, busca esse cine-transe, Sanjines nos traz uma proposição de cinema, que trata da relação da alteridade com povos indígenas, mas que o faz a partir de uma perspectiva prioritariamente política, ao longo das suas produções podemos notar uma transição da proposta de levar uma concepção política das esquerdas cidadinas para os povos, ainda muito próxima a de um cinema populista (que ele critica), e que vai forte e rapidamente sendo revertida, através e pela intensa convivência com as populações indígenas e assim se transmutando para uma proposta que parte de buscar compreender os aspectos cosmológicos que definem os mundos sensíveis dos povos nativos, e a partir disto elaborar proposições políticas emancipatórias em que estas populações tenham seu protagonismo, o vínculo é produzido pelo engajamento, repensando e propondo novas posturas éticas e opções estéticas que apontam para a proposta de um novo cinema, ancorado numa busca de conhecimento que transponha para a linguagem cinematográfica uma cosmovisão andina, um cinema indígena.

“Tendo claramente um destinatário a ser alcançado: o povo andino, agora uma minuciosa reformulação estética precisa ser feita, pois não é o cineasta que deve ensinar ao povo os códigos cinematográficos, e sim é o povo que deve ensinar ao cineasta seus códigos para este fazer cinema” (Garcia, 2006).

Pertencendo a um amplo movimento político e artístico da América Latina e também do mundo das décadas de 60 e 70. Dada a importância e particularidades da obra de Sanjinés e do grupo Ukamau, consideramos poder ter bom uso, para a reflexão sobre a obra um breve histórico. O autor estudou cinema no Chile nos anos 50, tendo prioritariamente professores da Argentina. Fortemente influenciado pela teoria do

cinema russo, Eisenstein, Pudóvkin, Kuleshov, Vertov, só foi ter acesso e ver os filmes destes realizadores após já ter realizado alguns de seus principais filmes.

Este período, e o do seu retorno à Bolívia, está dentro do contexto da Revolução Nacionalista de 1952, que segundo Sanjines trouxe mudanças significativas nas estruturas de poder e na vida das populações indígenas do país, como avanços na área da reforma agrária e nas formas de trabalho semi-escravistas em que esta população estava inserida.

Retorna à Bolívia neste contexto assumindo junto a Jorge Ruiz a coordenação do ICB (Instituto Boliviano de Cinema), o órgão tinha um viés propagandístico do governo, mas através de uma estratégia acabam tendo bastante autonomia, produziram cine-noticiários para as demandas do governo, e podiam realizar curtas e longas com apoio da instituição, mas com certa liberdade.

Em 1966 com Jorge Ruiz, o apoio do roteirista Oscar Soria e de outros como Antônio Eguino e Ricardo Rada, formou o grupo Ukamau de cinema, assim chamado posteriormente ao homônimo primeiro filme do grupo, originalmente se chamavam Kollasuyu que como ele nos explica: *“É o nome indígena de uma parte do Império Inca, que se dividia em quatro suyus, que eram regiões. O Kollasuyu era o que correspondia à região da Bolívia. Estava vinculada ao conhecimento do herbolário, da medicina. Era a região do império em que mais se conhecia a medicina.”* (Entrevista de Sanjines concedida a Estevão Garcia e Fabián Nuñez, 2004)¹.

Entre as principais produções de Sanjines e do grupo Ukamau estão, Sueños y realidades (1962), Revolución (1963), Ukamau (1966), Yawar Mallku (1969), El coraje del pueblo (1971), Jatun auka (1973), ¡Fuera de aquí! (Llocsi caimanta) (1977), Las banderas del amanecer (1983), La nación clandestina (1989), Para recibir el canto de los pájaros (1995), Los hijos del último jardín (2004), Insurgentes (2012).

Procedo aqui à análise de dois filmes que demonstram dois momentos bem distintos da produção do autor e que contribuem para pensar o processo histórico das relações entre cinema e alteridade em sua obra, a partir dos casos *Yawar Mallku* e *Para recibir o canto de los pájaros*. O primeiro foi realizado nos anos 70 durante a repressão política,

¹Sanjines, J. [Entrevista] Revista Contracampo, n.63.

na Bolívia e no continente latino americano e como obra de sua época, assim como o texto de seu livro que é sobretudo um manifesto, está carregado de uma perspectiva de esquerda que por vezes romantiza, no sentido de projetar no outro, nesse caso o povo e sua arte, valores que refletiam anseios que eram intimamente ligados à intelectualidade de esquerda da sua época, compreendemos o valor estratégico disto, além do impacto da obra no momento em que foi lançada. A obra é um manifesto, uma denúncia de uma prática brutal, é fruto de urgências vividas.

Para o grupo Ukamau: *“El cine boliviano nace y se desarrolla siguiendo dos caminos diferentes y contrapuestos: el uno junto al pueblo y el otro contra el pueblo.”* Jorge Sanjinés (Teoría y práctica de un cine junto al pueblo, 1979). É preciso pontuar isso, para também perceber que lido no contexto atual, existe grande vivacidade em muito do que é dito em sua proposta de um “cinema de ataque”, proposta essa que pode ser produtivamente repensada e reimaginada no contexto contemporâneo, por realizadores audiovisuais.

O filme [Yawar Mallku](#) (1969) é notável na obra de Sanjinés, é um filme de carga panfletária, um filme denúncia, urgente, sua história é um alerta sobre a política de esterilização das mulheres de populações pobres e camponesas, no contexto boliviano, predominantemente indígenas quéchuas. Abre com textos dos quais transcrevemos este trecho:

“O mundo desenvolvido não se identifica com os famintos da Índia ou do Brasil. Nós os vemos como espécies diferentes, e de fato eles são. Nos próximos cem anos, nós encontraremos formas adequadas de nos livrarmos deles. Eles são simplesmente animais. Eles constituem uma doença maligna.” Discurso do cientista James Donner para o Instituto de Tecnologia da Califórnia.

Abrindo assim duas histórias são contadas, elas transitam paralelamente, mas em tempos diferentes. A da personagem de Ignácio Malku, liderança em sua comunidade, e que junto a ela enfrenta questões com o Cuerpo de Paz, organização americana que logo descobrem estar praticando uma esterilização em massa de mulheres do povoado. Sua luta contra isso o leva a ser baleado em um confronto, com as

autoridades bolivianas.'¡No soy índio carajo!', é com esse grito em resposta à ofensa, 'Índio grosso', que recebeu após uma trombada em uma pelada de futebol, que conhecemos Xisto, o outro personagem que nos conduzirá a outra parte da história (e que assim em uma cena levanta a questão da mestiçagem na Bolívia).

São duas histórias, a luta de Ignácio e sua comunidade que revela objetivos de extermínio e eugenia desta missão de paz e sua prática caridosa, prática realizada por missões estadunidenses, e que resulta num confronto com as autoridades bolivianas apoiadoras da ação. Ignácio inicia assim o filme baleado. Na outra, a mulher de Ignacio procura a ajuda de Xisto seu irmão, que mora na cidade, no hospital descobrem a necessidade de transfusão urgente de sangue e da compra de remédios, tudo custa muito caro, bem além de sua realidade social. Essa parte da narrativa apresenta a jornada de Xisto em busca de sangue para salvar o irmão. Montados em paralelo estão os acontecimentos anteriores em que Ignácio e a comunidade vão se aproximando das verdadeiras intenções da missão estadunidense e se rebelam contra ela.

“Paralelismo narrativo, paralelismo temporal. No entanto, se a montagem paralela em geral alterna acontecimentos simultâneos que ocorrem em espaços diferentes, Sanjinés, ao contrário, intercala ações que tomam lugar em tempos diversos. Assim, enquanto no passado Ignacio Mallku combate a organização norte-americana que, sob falso pretexto de ajuda humanitária, esteriliza em massa os quéchua a fim de, com auxílio do poder público boliviano, aniquila-los” (Almeida, 199-).

Para além de uma opção estética, estilística, o paralelismo de tempos, nos remeteu fortemente à busca por uma ética que aponte para a construção de uma estética de cinema indígena. Essa questão do paralelismo dos tempos, na percepção cosmológica quechua, me remete a uma conversa com o cineasta quechua Ivan Molina, em que discutíamos sobre o filme [Nguné Elü, O dia em que a lua menstruou](#)(2004) de Takumã Kuikuro, pensando sobre essa coexistência vivida entre tecnologia, cotidiano e mundo espiritual agindo juntos, apresentados por esse filme de Takumã, chegamos ao assunto da cosmovisão quechua acerca do tempo. Nessa concepção, presente, passado e

futuro acontecem sincronicamente, me explicou Ivan, colocando uma mão sobre a outra, camadas paralelas, podemos de formas especiais transitar entre elas.

Encontrei semelhanças nesta análise de Gutierrez (2014):

“Este filme recupera uma constante do cinema de Sanjinés, o uso de flashbacks, procedimento do cinema clássico que não foi abandonado pelo diretor. Ele parece ter encontrado em um uso particular deste recurso clássico uma maneira de dar expressão tanto à “cosmovisão andina” em que passado e presente são concebidos de maneira integrada, quanto às formas da narrativa oral, que pressupõem um presente em que o passado é chamado a ser atualizado para o aprendizado de uma lição” (Gutierrez, 2014 :131).

O que essa escolha do diretor buscava era um cinema para o andino, junto no sentido de um engajamento de suas causas políticas, que apontam para uma emancipação e também para a busca de formas de ver e de narrar deste povo, a sua *“perspectiva a partir da qual se enuncia o relato”*, a estrutura narrativa está impregnada pela *“cosmovisão andina”* (Connejo,1998).

Para voltarmos à reflexão sobre um cinema indígena, pergunto: O que a cosmologia indígena muda no fazer cinema, o que ele se torna, a partir deste encontro e ou desencontro? Parte deste desafio é pensar as estruturas narrativas. Os personagens são bastantes caricaturais em *Sangue de Condor*, representam classes, essa linguagem remete à estratégia brechtiana utilizada em suas peças pedagógicas, alguns diriam que panfletária. Parece-me que está presente também neste filme muito do desenvolvimento do autor propiciado pelo seu cada vez mais intenso contato com os povos andinos, um comprometimento com uma complexidade estética ancorada na cosmovisão andina, a busca, com tentativas e erros, de constituir um cinema andino.

Dois pontos caros à Sanjinés e que partem de uma autocrítica ao filme *Ukamau* são que a dor e a vingança do personagem principal é individual, se afasta da dinâmica de resoluções de conflito entre esses povos, que o autor passa a identificar; a autocrítica de Sanjines é portanto por ver-se ainda preso enquanto estrutura a um modelo

ocidental narrativo. Yawar Malku (Sangue de Condor) é fruto desta reflexão que se desenvolve ao longo de outras obras do autor, a dor, o conselhismo andino (tão caro ao autor), a forma coletiva de tomada de decisões, a ação, o ataque aos missionários do Corpo de Paz são todos coletivos “...é digno de nota o interesse que Sanjinés sempre manteve pelas formas de democracia popular: seja o assembleísmo dos mineiros, os cabildos indígenas ou os julgamentos aimarás, são imagens presentes em todos os seus filmes.” (Gutierrez,2014:130). Frame final, fuzis erguidos.

“Sanjinés, na transição do individual para o político que efetua em O Sangue do Condor, não rebaixa os espectadores a meros ignorantes a quem se deve revelar a “verdade”. Antes, seu filme, instrumento que visa à ação política, propõe o diálogo, convoca à reflexão, horizontaliza a relação do diretor com a plateia – em suma, permite que o movimento revolucionário tão almejado aconteça entre iguais.” Almeida Contracampo 63.

Dialogamos com Sanjines, autor dos anos 70, que está inserido em repressão e ampla intervenção estadunidense em seu território, e o contrastamos com um segundo momento de sua obra, através do filme [Para recibir el canto de los pájaros](#)(1995), onde questões como a reflexividade se tomam centrais, a percepção crítica das possibilidades de diálogo interétnico também já aparecem fortemente. Neste filme a relação entre cineastas e população nativa é o objeto, tema que carrega em si grande poder de metalinguagem, tanto para a construção de uma análise crítica destas relações, como em sua analogia entre as relações da equipe de produção do filme e o processo colonizador, ambos aspectos tomam este filme fundamental para quem busque refletir sobre esse tipo de trabalho. A obra aborda a chegada de uma equipe de cineastas brancos a uma aldeia para a produção de um filme histórico sobre a colonização espanhola, esse enredo faz metáfora das relações que vemos acontecer. Neste filme, muito da proposição do “fazer junto” que Sanjines propõe revela-se por contrastes, mas também pelo seu caráter abrangente para a reflexão sobre os tipos, questões éticas e estéticas que se colocam, reflexões extensíveis a diferentes contextos. Gilmar Galache, um realizador audiovisual Terena, líder da Associação

Cultural de Realizadores Indígenas (Ascuri), que conheceremos no seguinte capítulo, viu neste filme o que sua experiência como realizador indígena já havia lhe mostrado muitas vezes, a forma com que frequentemente suas relações com não-índios se estabeleciam, em suas palavras: uma quase que *“inconsciente tendência colonizadora”*, esse problema fica como ideia para ser pensada a sério; se é possível sonhar junto ao outro, é preciso que nos mantenhamos conscientes de nossa agência.

“Romper os sistemas existentes de valores dominantes e desafiar a própria fundação de uma ordem social e cultural não significa meramente destruir alguns preconceitos ou inverter as relações de poder nos termos de uma economia do mesmo. Ao contrário, significa ver através da porta giratória de todas as racionalizações e defrontar-se com a verdade daquela luta entre ficções. (Minh-ha 1991: 6).

*Músicas tradicionais de uma aldeia do Senegal, jump-cuts de cenas do cotidiano, silêncio.” -Menos de 20 anos foram suficientes para fazerem dois bilhões de pessoas se definirem como subdesenvolvidas.” Assim começa na voz de Trinh Minh-ha o filme [Reassemblage](#) (1982). É de forma contundente, que essa abertura faz uma crítica aos estatutos dos centros de conhecimento; tomamos o narrar, os antropólogos, cineastas, antropólogos-cineastas, conduzimos-os a autodefinição subdesenvolvidos, esse povos foram expropriados material e também subjetivamente, seguiremos falando “sobre eles” O que podemos fazer? O que o cineasta, o antropólogo pode fazer? Trinh, faz a sua proposta: *“eu não pretendo falar sobre, mas falar próximo”**

“A realidade foge, a realidade nega a própria realidade. Filmar é afinal de contas uma questão de “enquadrar” a realidade em seu curso. Entretanto, ela pode também ser o lugar onde a função referencial da imagem e som do filme não é simplesmente negada, mas pensada em seus próprios princípios operativos e questionada na sua aproximação a um objeto de estudo identificação dominante com o mundo fenomenal. Em tentativas de suprimir a mediação do aparato cinemato-gráfico e o fato de que a linguagem “se comunica em si mesma”, há sempre a espreitar o que Benjamin qualificou como uma concepção “burguesa” da linguagem.”(MINH-HA, 1993, p. 101 apud Soranz, 2013).

Ela está através deste filme atacando, de maneira contundente e pouco concessiva, os aparatos conceituais e teóricos da academia de primazia racional, que constroem

sucessivamente narrativas de manutenção de opressão e cinema incluído nesse projeto. As amarras metodológicas que seguem princípios, de modos de ver predominantemente racionalizados e intelectualizados, negam as formas de conhecimento deste a quem se procura conhecer, e que produz e transmite informações à sua forma. Moldá-lo dentro deste enquadramento pré-estabelecido, corpos nus dançando para a câmera, estetizados, roupas rituais usadas fora de contexto, quiçá eventuais entrevistas rigidamente conduzidas, uma voz off que nos explica tudo didaticamente, idiotiza a nós, idiotiza o povo que vemos, um Senegal enquadrado e editado numa moldura que não é nem de longe a sua. Voltemos a falar de perto:

O mundo real: tão real que o Real se torna o único referente básico – puro, concreto, fixo, visível, muito visível. O resultado é a elaboração de toda uma estética da objetividade e o desenvolvimento de tecnologias da verdade compreensíveis capazes de promover o que é certo e o que é errado no mundo, e por extensão, o que é “honesto” e o que é “manipulado” no documentário. Isso envolve uma extensa e incansável busca por naturalismo através de todos os elementos da tecnologia cinematográfica. Indispensável para esse cinema da imagem autêntica e da palavra falada é, por exemplo, o microfone direcional (localizando e restringindo no seu processo de selecionar sons para fins de decifração) e o gravador portátil Nagra (imbatível por sua habilidade fiel máxima em documentar). Sons sincrônicos são validados como a norma; são uma “necessidade”; não tanto em replicar a realidade (isso tem sido reconhecido entre os realizadores ligados ao factual) assim como “mostrar pessoas reais em locais reais em tarefas reais” (mesmo sons não sincrônicos que são gravados no contexto são considerados “menos autênticos” devido à técnica de sincronização do som e seu uso institucionalizado se tornou “natural” na cultura do filme). O tempo real é considerado mais “verdadeiro” do que o tempo filmico; por isso o plano longo (que é um take durante os 400 pés do rolo de filme encontrado no mercado) e edição mínima ou ausente (mudanças na fase de edição são “truques”, como se a montagem não acontecesse nos estágios de concepção e de filmagem) são declarados como sendo mais apropriados se o realizador busca evitar distorções no material. A câmera é uma chave para a vida. Por consequência, o Close-up é condenado por sua parcialidade, enquanto que o ângulo aberto é afirmado como sendo mais objetivo devido incluir mais no quadro, por isso ele pode refletir mais fielmente o evento no contexto (quanto mais, mais largo, mais verdadeiro. Aproximação a um objeto de estudo – como se o enquadramento mais aberto fosse menos um enquadramento do que os planos mais fechados).

“Uma crítica ao modo de produção de conhecimento clássico da antropologia ocidental no que tange à sua racionalidade cerebral, uma crítica em favor de uma aproximação do mundo através da experiência corporal, individual e sensorial. Vemos isto, por exemplo, numa linha de pensamento no campo da antropologia da ciência e das novas tecnologias (especialmente na sua interface com a antropologia

feminista), na sua crítica da distinção epistemológica entre natureza e cultura e da afirmação da objetividade científica, e na sua ênfase no corpo como locus da produção do sentido”.

(MINH-HA, 1993, p. 94-95 *apud* SORANZ, 2013).

Trinh Minh-Ha o faz direcionando para o que por vezes chamam de cinema experimental, que se aproxima muito de um cinema sensorial que faz uso intensivo dos recursos de imagem, montagem e de som, mais ocupado em produzir uma experiência sensorial instigante dos sentidos. Em uma palestra de Arthur Omar, inaugurando um curso de filme etnográfico, (que retomo de memória, ficcionalizando aqui com base nas minhas lembranças e sensações o conteúdo de sua fala e as circunstâncias), ele senta-se à mesa e posiciona o microfone, sala lotada de jovens alunos ávidos em serem etnógrafos visuais, Arthur Omar profere: *Não há documentário etnográfico, o documentário etnográfico é impossível!!! [Silêncio e cara dramática]. Porque o ritual só o é ali, no lugar em que acontece, com as pessoas em que acontece, com os sentidos em que acontecem, e eles são intransferíveis, irrepetíveis, o que faço, e é esse o esforço, é produzir um filme em que minha sensação de deslocamento e incompreensão, mas que minha sensação, meu êxtase, meus transes, sejam superlativos, um filme é o que pode ser feito. (algo de meu compõe esse texto inevitavelmente).*

Voltemos ao filme de Trinh Minh-Ha: *“Um filme sobre o que? Um filme sobre o Senegal. Mas o que no Senegal?”*

Se a etnografia produz interpretações culturais através de intensas experiências de pesquisa, como uma experiência incontável se transforma num relato escrito e legítimo? Como um encontro intercultural loquaz e sobredeterminado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de um ‘outro mundo’ mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual? [Clifford, 2002: 21].

Fragmentos do cotidiano, colados aleatoriamente, não há nenhum compromisso com a linearidade ou com uma narrativa clássica, enquadramentos pouco convencionais, uso massivo de jump-cuts, vendo penso no processo de produção a câmera me parece ao longo de todo tempo a mão vendo tudo, ao ponto de que acredito ser esquecida pela

cineasta, ou melhor de ser como uma câmera-olho, é ao meu ver um senegal vertoviano, como em o Homem e a câmera, aqui a mulher e a câmera, a mulher é personagem central, como Vertov contou a cidade, Trinh conta a aldeia, fragmentos, corpos, mas os jump-cuts os cortes, telas pretas, sem nenhum propósito clássico de transição estão ali para lembrar a todo o tempo a fictio, isso é um filme, isso não é uma abordagem que se rende a força de simulacro do real do documentário clássico, isso é uma montagem! Isso é um construto! Isso é uma fictio! E isso é um filme honesto sobre sua condição de filme e sobre o que essa cineasta não-sabe e sobre o que essa cineasta pensa e vê sobre essa aldeia. É subjetivo, a subjetividade dela, é o primeiro plano. Isso não o torna acrítico, é uma crítica contundente, ao projeto colonial, ao projeto científico, ao estatuto do real em termos ocidentais.

O som tem papel fundamental, tudo que é ruído dentro do cânone cinematográfico é aqui som, é sentido, a sincronicidade entre cantos e ruídos é absolutamente negada, a câmera olha para um lugar o gravador para outro, não simulam olhos e ouvidos, direcionais, registram e reúnem sons e imagens em prol de sensações, como realmente o podem fazer e não ficcionalizado a percepção humana que os sincroniza, silêncios abruptos frente cenas em que a sua percepção pede o som, o gravador pode ser desligado o ouvido não. Nem por um segundo você pode se permitir, esquecer que isso é um filme, o acordo de simulacro de realidade aqui não é feito com o expectador.

Outra linha de pensamento semelhante tem avançado bastante no campo da antropologia visual contemporânea, a ponto de alguns antropólogos verem no visual o meio por excelência da produção desse novo tipo de conhecimento. O próprio MacDougall argumenta: “há recentemente um crescente interesse antropológico pela emoção, o tempo, o corpo, os sentidos, gênero e identidade individual [...] uma das dificuldades de se explorar e comunicar os entendimentos sobre essas questões é a de encontrar uma linguagem que seja próxima a elas, tanto do ponto de vista metafórico quanto experimental. Uma das razões que levou à primazia histórica do visual foi a sua capacidade de metáfora e sinestesia. Muito do que pode ser “dito” sobre essas questões pode encontrar melhor expressão no meio visual(MacDougall 1997: 287 apud Sklair, 2006).

A câmera não é objeto especular neste projeto. É ferramenta não de registro, mas de construção. O que está em campo é um corpo e uma câmera. O que esse filme vai montando é uma espécie de vertigem, nos remete a uma espécie transe de quando se

chega ao campo, o que olhar? Olhar tudo. Esse descentramento, que provoca uma ampliação de sensibilidade sensorial, um momento em sua sensorialidade está altamente estimulada com o novo, que é preciso estar aberto, mas que ao mesmo tempo está vulnerável, a metáfora é outro mundo: o terreno que pisa *não é o mesmo*, sua *consistência*, o efeito da *gravidade* sobre os corpos, palavras incompreensíveis, sons de onde não se sabe a direção, coisas que todos os outros vêem e você não. Trinh provoca isso com a aldeia do Senegal, Vertov com a mudança próprio tempo sensível ao se deparar com o mundo moderno em ebulição em [Um Homem com uma Câmera](#) (1929), ou até Arthur Omar, ao subir um morro no Rio de Janeiro e se deparar com uma Folia de Reis entre ruelas de uma favela urbana em [Folia no Morro](#)(2007), próximos ou distantes em relação a quem vê e quem assiste. Vertigens de outros mundos.

Michael Taussig vai mais além, argumentando a favor de uma abordagem sensorial na produção de conhecimento em que o visual age como mero condutor para a experiência do sentido: Benjamin pede que nós consideremos a arquitetura como um exemplo de conhecimento fisionômico habituado [...] que significa dizer que aqui opera uma taticidade de visão indefinível [...] e apesar do fato do olho ser importante para sua canalização, essa taticidade pode bem ser bem mais importante para nosso conhecimento da configuração especial, tanto nos seus aspectos físicos quanto sociais, do que a visão em algum sentido não-tátil do termo. É claro que o que acontece aqui é que o próprio conceito de “conhecer” algo fica deslocado por um “relacionar-se a.” E o que é preocupante e empolgante é que não somente estamos estimulados a repensar o que quer dizer “visão” na medida em que esse termo se decompõe diante dos nossos olhos, mas também o fato de sermos forçados a nos perguntar por que a visão é tão privilegiada, em termos ideológicos, enquanto que outras modalidades sensoriais são, ao menos nas culturas euro-americanas, tão linguisticamente empobrecidas, apesar de cruciais, para o ser humano e à vida social. (Nichols 1994: 209 apud Klair, 2006).

“em lugar de descartar o filme etnográfico por deixar de atender a critérios (geralmente não-especificados) de validação antropológica baseados em uma concepção de antropologia como ciência e disciplina profissional, poderíamos ir adiante ... em direção a uma etnotopia que não abolirá a vivência, o corpo e o conhecimento que vem da barriga, mas que o afirmará”(Nichols, 1994: 69 apud Klair, 2006).

Nos parece que o caminho a ser percorrido passa menos por uma saída de campo acanhada e culpada, e mais pela entrada em campo: que se reconheça com seus

impactos, busque compartilhar seus pontos de vista e assuma a perspectiva do encontro, do que se dá no campo, e sobretudo saliente e desenvolva seu caráter de participação observante. Talvez a imagem e o som, por serem sensoriais, sejam capazes de trazer a dimensão sensorial desses métodos, produzindo uma narrativa própria e, como outras nesse mundo de heteroglossia, capaz de formular um glossário característico e fundamental, para o alargamento do discurso humano.

Ao abandonarmos a postura positivista de uma verdade a ser alcançada, que muitas vezes é reforçada pela aura mimética e especular de verdade do documentário, e se sairmos do paradigma do espelho nos produtos audiovisuais, poderemos escapar do falso debate que surge por exemplo em relação à legitimidade ou não de uma autobiografia ou de uma biografia – qual delas revelaria o indivíduo? Em qual delas transparece a verdade a respeito dele? A questão é que ambas são perspectivas, têm propostas específicas, questões e métodos próprios. E ambas detêm legitimidade, posto que são narrativas capazes de dar conta de multiplus e diferenciados aspectos.

Outro ponto importante é o fato de que a antropologia aborda questões específicas; o antropólogo estuda em campo e não o campo; ele estuda relações de poder, de parentesco, de gênero, étnicas, estéticas bem como tradições, performances, etc.

O vídeo etnográfico não se pode furtar a isso; é preciso, portanto, problematizar o aspecto conteudístico presente na tradição documentária como um todo e também na tradição etnográfica. Não basta, entretanto, uma abordagem que privilegie somente o conteúdo; um filme se faz também e necessariamente pela forma como é construído e apresentado. Em imagem ou em texto, forma é conteúdo.

No texto etnográfico escrever em primeira pessoa considerações do indivíduo antropólogo e em terceira pessoa elementos do conjunto da disciplina, mudar a fonte não só de falas, mas também de análises dos informantes de modo a creditá-las adequadamente, são experiências de forma com grandes e sérias implicações éticas e analíticas no conteúdo e no produto final. É claro que o outro extremo, um experimentalismo formal – buscando a forma pela forma, apenas por questões estéticas –, também não é o desejável, nem no texto etnográfico, nem no filme etnográfico e nem em uma obra audiovisual.

O texto etnográfico, tal como o sociológico e o romance, é gênero literário específico, e sua transformação também se faz pelos aspectos formais de suas narrativas, através dos quais as questões éticas e as reflexões da disciplina atingem o leitor.

Se pensarmos o filme etnográfico como gênero misto, em que se colocam questões do audiovisual e da antropologia, da arte e da ciência, tornam-se indispensáveis o questionamento e a reflexão da forma e da linguagem para a realização de um vídeo verdadeiramente etnográfico, e não simplesmente 'de interesse etnográfico'.

Isso insere no filme etnográfico a possibilidade de utilização da ideia de docudrama e de etnoficção, problematizando os limites entre filme de ficção e documentário, abrindo a possibilidade de mostrar não só os 'atores', mas, afinal, o que é uma observação participante, como ela se desenvolve, seus conflitos, as afetividades e os interesse envolvidos.

O quão interessante seria *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* se Malinowski se tivesse permitido inserir elementos de seu *Diário de Campo*? O que queremos dizer é que sentimentos e angústias também têm relevância na produção do conhecimento; tal como, de certa forma, Michel Leiris faz na etnografia de seu livro *África Fantasma*. Não se trata de defender uma etnografia fundada na subjetividade do etnógrafo, mas de colocar um pouco de coração e sangue no corpo etnográfico, tanto do etnógrafo quanto dos que com ele convivem em campo.

O vídeo etnográfico oferece recursos de linguagem muito interessantes a explorar nesse sentido: podemos filmar o campo, a participação observante, ter os informantes e sua relação com eles desnudada, posta à vista; sendo uma experiência sensorial, permite pôr em relevo os aspectos subjetivos de quem filma e de quem é filmado; o fato de narrar através de imagens obriga a uma reflexividade, sobretudo na ilha de edição, mas também no enquadramento, na captação do som – escolhas e reflexões que acontecem simultânea e às vezes muito rapidamente, ao contrário do processo de edição, feito de seleções passo a passo, decididas e encaixadas a posteriori. A edição é um retorno ao campo de forma não linear em que o estranhamento se repete através do descentramento das imagens do que foi filmado; se o texto se dá como imaginação da imagem, a imagem se dá enquanto encarnação do texto.

O conhecimento antropológico pode e deve ser compartilhado; o etnógrafo em campo é um 'outro' que se coloca entre muitos outros. A possibilidade do eu ser o outro e os muitos "eus" que cada um de nós é e pode ser, o uso da imagem como imaginação, e da imaginação como processo de conhecimento, a concretude do delírio, do sonho, a capacidade de comprimir e expandir o tempo da narração, a proximidade do filme com o sonho, com o onírico e a relevância deste no entendimento do homem são aspectos que não podem ser deixados de lado.

O social, o grupo, o povo, a etnia, a cultura são conceitos tão difíceis de delimitar quanto o conceito de indivíduo. Muito se fala a respeito do caráter de encenação em relação ao vídeo. Mas como determinar limites às auto-fabulações deste indivíduo que não usa máscaras (e o que, afinal, se o fizesse, existiria atrás delas, haveria algo atrás delas?), o 'homem autêntico'? É possível encontrar estereótipos, mas um 'homem autêntico', plano, constante e coerente é uma abstração, como o homem sem cultura de Hobbes e Lockenão pode ser encontrado, questionado e, muito menos, estudado. O que temos são homens com seus múltiplos personagens, que são facetas do ente complexo e constantemente transpassado por um fluxo de identidades, posições e valores sociais, história – a sua e a que o cerca –, estímulos, medos, angústias, auto-representações e representações. Trata-se, enfim, de um ente tão complexo quanto o é a cultura, seu constructo, que é o nosso objeto. Nesse sentido cabe lembrar mais uma vez Malinowski (1922), que afirma ser a cultura, como um tigre que nunca se vê, e cujas pegadas o antropólogo busca.

O uso etnográfico da imagem traz questões novas para o campo da antropologia. Por exemplo, uma bandeira da festa do divino é sagrada e central nesse evento; no texto basta escrever isso, mas se, ao filmar, nenhuma postura que simbolicamente faça referência a importância desse objeto é tomada com relação à bandeira, como trazer essa dimensão? É preciso encontrar recursos imagéticos que demonstrem sua importância, como por exemplo: destacá-la com enquadramentos, com a cromatização da imagem, talvez saturando o vermelho da bandeira, ou sua iluminação, atribuindo-lhe luz diferenciada; também é possível deixá-la em foco desfocando o entorno ou desfocá-la para que pareça etérea, etc.; enfim, traduzir de forma imagética, por recursos técnicos, seu simbolismo. Por outro lado, pode-se incluir a narração de algum

participante do rito sobre a importância e o significado da bandeira, ou inserir uma cena, em outro momento, que venha denotar essa importância. Fazer isso de forma compartilhada é dialogar abertamente com os membros do grupo (e não meramente consultá-los) sobre a melhor forma de fazê-lo.

O trabalho de campo para a produção de um vídeo etnográfico é intermediado por máquinas, e as tecnologias empregadas têm impacto na sua realização. Se é importante fazer escolhas além do campo estético, o que seria comum entre cineastas, é preciso também considerar aspectos éticos que não prejudiquem a interação na pesquisa antropológica; consideramos aqui que podemos usar esses intermediários mecânicos de forma a intensificar a relação dos sujeitos: o que filma e os que são filmados. Quando o etnógrafo utiliza a câmera e os fones, o ver e o ouvir tomam dimensão diferente; sua visão passa a ter um enquadramento concreto, a moldura do olho da câmera; com breves manipulações do equipamento é possível, por exemplo, ver a pupila do personagem, seus poros, como de um gigante; e, no segundo seguinte, com outro toque sutil, vê-lo diminuto em meio à grandiosidade que o cerca.

Isso se aplica também ao som: todos os ruídos que somos incapazes de ouvir ou que, por qualidades de nosso aparelho auditivo, isolamos, tornam-se perturbadoramente audíveis. A brisa, o vai e vem do mar, um copo sendo colocado sobre uma mesa, a poeira e o lixo empurrados pelo vento, o arrastar de sandálias, a respiração, adquirem sonoridade para a qual não atentamos no dia a dia; em seguida, com um ajuste do equipamento, o mundo emudece, e só o que é dito por um dos atores é ouvido com clareza superior à de qualquer conversa normal. Filmar é sem dúvida uma experiência de alteração sensorial profunda e instigante, e é essa dimensão que não pode ser perdida e que sem dúvida, pode contribuir e muito para a elaboração da reflexão antropológica.

Muitas vezes se argumenta que a presença do equipamento atrapalha a realização da etnografia, interferindo demasiadamente nas relações em campo em comparação ao caderno de campo. Sim, concordamos, interfere; tanto, aliás, quanto a própria presença do etnógrafo. Não seria, entretanto, a antropologia uma ciência de interferência? Não nos parece que a ideia de distanciamento se refere ao distanciamento físico ou tornar-se invisível. Temos o depoimento de Geertz, no episódio da briga de galos, no sentido

de que seu trabalho só se iniciou realmente quando ele se tornou visível para o grupo estudado, quando compartilhou uma experiência.

O distanciamento é uma postura mental, um ponto de vista a ser adotado. Com os novos recursos dos equipamentos, se filmamos e mostramos o que é filmado, podemos compartilhar esse distanciamento em campo com o grupo, que se vê nas imagens feitas e, nesse deslocamento, se estranha; podemos compartilhar o processo de estranhamento, matéria básica de nossa ciência, através desse descentramento propiciado pela imagem. Efeitos, contribuições e formas de fazer isso vão sem dúvida variar segundo o grupo estudado, *“se estão no drama à soleira da nossa porta”*, se tem pouco ou muito contato com imagens, costumam ver-se através destas ou só vêem imagens de ‘outros’, por exemplo, pela televisão.

Nesse sentido, consideramos o aspecto da interferência muito mais uma ampliação de possibilidades do que uma limitação ao trabalho de campo, assim como a faca, que pode ajudar a colheita do alimento, pode também matar. Sendo instrumento, tal como a câmera e o caderno de campo o são, o bem e o mal não são valores intrínsecos a ela, mas, criam, ou um ou outro, no uso que a ela se der.

Bom e é disso que tratamos aqui, do que levamos na mochila, um conjunto de conhecimentos adquiridos na academia, um tanto de filmes vistos, experiência de vida, experiência de realizador visual, a vontade sincera de poder ensinar algo sobre o fazer cinematográfico. Curiosidade, olhos, ouvidos, corpo aberto. Um saco de dormir, um bom casaco, um computador e uma câmera. Vamos a campo, eu e a câmera, pra outro mundo, mochila pesada, o que fazer? Deixemos ela um pouco mais leve... para pisarmos melhor no chão do campo.

Capítulo 2

Jeguatá,² caminhos de campo, caminhos de imagens. Um cinema que deseja falar de e por si.

O movimento que se apropria do cinema para falar de si, para pensar a partir de e sobre si, ocorre, sobretudo entre os grupos que estariam à margem do sistema, formando a “*desnorteante diversidade de idiomas*” a que se referiu (Clifford 2002), este movimento se propõe a dar visibilidade ao que antes era invisível. Algumas das contribuições possíveis dessas novas formas de produção são: trazer à tona questões políticas específicas desses grupos, problematizar estigmas sociais de suas regiões e populações, fazer uma produção contraimagética aos estereótipos já consolidados no cinema, e no caso do Brasil, fortemente na televisão.

A antropologia chamada pós-moderna também busca esse dar a palavra, gerando trabalhos que contêm exclusivamente a fala dos pesquisados e o seu ponto de vista; sem dúvida, esse tipo de texto oferece contribuições à disciplina, a nosso ver nem tanto por seu conteúdo, mas mais pelos questionamentos que estas experiências suscitam.

Se temos no vídeo etnográfico e no documentário, como proposto em Nanook, um ‘mito comum de origem’, temos também uma culpa comum, uma espécie de pecado original, mais específico da antropologia, mas também partilhado pela tradição cinematográfica. A Antropologia, possibilitada e consolidada pelo colonialismo, e, pior, a serviço dele; tem décadas de opressão e, desse processo colonial, o genocídio como dívida. É bem verdade que alguém pode erguer a mão em defesa, argumentando atitudes de caráter humanista assumidas aqui e ali. Vamos trabalhar aqui a metáfora do pecado original, aquele com o qual já se nasce, e a forma usual de se lidar com ele, a culpa. Com relação a esse processo de ‘dar a palavra’ a alguém, salientamos que só se dá algo que seja seu e se dá por vários motivos: afeto, interesse e até culpa, como uma esmola ou um presente como pedido de desculpas.

Não desconsideramos a importância nem as contribuições dessas realizações, sobretudo seus novos conteúdos, novas perspectivas e, aos poucos, novas linguagens,

² É o caminhar guarani em busca da Terra sem Males. É também o seu caminhar, com um sentido forte de jornada. É este sentido de jornada que usamos aqui.

mas queremos destacar a necessidade de uma postura menos ingênua – nenhum processo por si só é capaz de eliminar as relações de poder postas uma produção etnográfica, escrita ou audiovisual. Dar, pressupõe sempre uma relação de poder.

Tornar o “nativo” seu próprio etnógrafo não é em si uma solução, não resolve a questão da assimetria de poder instituída nas relações em campo nem tampouco assegura a legitimidade do discurso etnográfico, entretanto, cria novas e importantes perspectivas, de entendermos a diferença como adição, tal como nos sugere Jean Rouch.

A atitude de dar a caneta, o microfone ou câmera, e sair de campo como se pedisse desculpas não é mais, cabe frisar, do que tentar trazer outra perspectiva para dentro das relações de pesquisa, na sua forma culpada, simplesmente abdicando da interferência ou não assumi-la ou ainda por ela não se responsabilizar. Essa atitude dá continuidade e reforça a condição de suposta superioridade do pesquisador e o medo excessivo da intervenção. Talvez se entendermos esse processo como relação, não uma relação de semelhanças substanciais, mas uma relação como síntese disjuntiva, a diferença como potência de soma e que passam a poder apontar para um devir a ser compartilhado. Ao pensarmos a questão do relativismo cultural, é interessante frisar que um dos seus expoentes, Clifford Geertz, que ao ver os desdobramentos de sua proposição em determinados trabalhos da antropologia pós-moderna, preferiu classificar-se como anti-antirrelativista. Entender a questão da relatividade cultural como ilhas que só podem ser compreendidas por seus membros e, extrapolando, como se só o indivíduo fosse capaz de se conhecer, sendo, portanto, detentor da única fala legítima, é tender para uma perspectiva solipsista e talvez surda, muda e cega, em que a diferença não é adição, mas muro, é abdicar dos processo de empatia, das possibilidades de transição de perspectivas, de compreensão, de cooperação, bem como dos aspectos sensíveis e sensoriais que permeiam todas as relações humanas.

Vamos aqui trabalhar dois casos, o do projeto Vídeo nas Aldeias, pelo caráter exemplar que possui na produção de um cinema indígena dado o seu pioneirismo e pelo desenvolvimento de suas ideias e metodologias. Traremos para a análise também a crítica a este projeto e as formas como este refletiu ou não sobre elas e buscou algumas respostas contemporaneamente. Podemos dizer que a experiência dele passa

por dois movimentos do cinema indígena de bastante importância, a saber, a formulação em campo de vídeos com intensa participação de não-índios, sobretudo na edição e, um segundo momento mais contemporâneo associado à ideia de realizadores indígenas, que retomaremos adiante, e que traz ao protagonismo do Vídeo nas Aldeias além dos não índios como Vincent Carelli, figuras como Takumã Kuikuro e outros.

Vou me apoiar nas análises e em artigos de Ruben Caixeta de Queiroz sobre o Vídeo nas Aldeias, este autor e cineasta é um dos organizadores do festival Fórum Doc de BH, que tem papel fundamental no fortalecimento, difusão e reflexão sobre o documentário em geral no Brasil e é um consistente fórum que reúne cineastas indígenas. Aponto também a experiência da Ascuri - Associação Cultural de Realizadores Indígenas, que reúne elementos bons para pensarmos: é uma associação contemporânea, formada desde o princípio por indígenas, com recursos escassos e pouca projeção externa, mas de grande importância e engajamento na área conflituosa em que atuam, o Mato Grosso do Sul. Justifico também essa eleição pelo fato de que muitas das minhas experiências com formação de audiovisual para indígenas os tiveram como parceiros, posso dizer que aprendi e aprendo muito compartilhando com eles, e que os tenho como parceiros de caminhada.

O caráter particular das duas experiências estudadas, e de meu contato com elas, analisando as duas, poder estudá-las e buscar compreender suas próprias características e contradições que possam contribuir para uma reflexão crítica sobre este tipo de audiovisual, realizado por e entre indígenas e que sendo assim é marcado por diferenças e alteridades em fluxo.

“Agora que o Ocidente não pode mais se apresentar como único provedor de conhecimento antropológico sobre o outro, tornou-se necessário imaginar um mundo de etnografia generalizada. Com a expansão da comunicação e da influência intercultural, as pessoas interpretam os outros, e a si mesmas, numa desnorteante diversidade de idiomas – uma condição global que Mikhail Bakhtin (1953) chamou de ‘heteroglossia’”. Clifford, 1998:23.

O que se coloca na heteroglossia é uma guerra de narrativas, com sucessivos genocídios de semânticas e possibilidades de mundo. Uma guerra de brutal

desigualdade de forças, de um lado forças institucionalizadas, de outro, guerrilha dispersa sobre quem narra o mundo, sobre que mundos podem ser narrados, e que mundos podem talvez narrarem a si mesmos. Nesta guerra cosmologias, línguas, performances e os corpos que as contém e transmitem são sistematicamente eliminados, educados, condicionados ou tornados abjetos. Apontar a gravidade do cenário em que os povos originários e também os tradicionais estão inseridos, se coloca aqui como obrigação, o caminho que seguiremos aqui é o da perspectiva da resistência, das (re)existências, da criatividade compartilhada frente à maquinação totalitária. A câmera é pensada como uma arma, não a câmera que vê o povo guarani, que filma, que coloca a “cultura” guarani dentro de si mesma, mas a câmera que é vista pelos guarani, que é colocada dentro de sua cosmologia, a câmera que é por eles guaranizada.

Temos hoje uma grande produção de documentários realizados pelos que antes eram os nativos, os filmados, os personagens. Muitas vezes essas realizações são provenientes de projetos externos, com antropólogos ou não, que através de oficinas, cursos de audiovisual, capacitam esses grupos sociais para a produção de filmes ou seguem a ideia do faça você mesmo, graças às facilidades e ao barateamento dos equipamentos digitais.

Trata-se, no caso dos projetos externos, de um desdobramento do processo de ‘dar a palavra’ aos grupos sociais antes excluídos, através da intervenção dos agentes externos (cineastas, documentaristas). Com a possibilidade de uma capacitação/alfabetização audiovisual levada para esses grupos, é possível lhes delegar todo o processo, pois nessa palavra que lhes é dada estariam não só as respostas, mas também as perguntas e as questões de seu interesse.

Na formação do cinema indígena, no Brasil, o Projeto Vídeo nas Aldeias tem um papel de destaque pelo seu pioneirismo, tendo iniciado em 1987 em São Paulo capital, dentro da ONG Centro de Trabalho Indigenista, a partir de uma experiência do cineasta Vincent Carelli e da antropóloga Virgínia Valadão com o povo Nambiquara. Formou, com a participação de outros, como a antropóloga Dominique Gallois, uma ampla rede de formação e trocas entre diversos povos indígenas, a tônica de sua produção desde seu princípio estava apontada, segundo seus formuladores, para as questões políticas

e territoriais dos indígenas, bem como de seu reconhecimento étnico-cultural pelo mundo dos brancos que estava (está?) fortemente orientado pelo apagamento das diferenças de um projeto político ideológico integracionista-nacionalista, o Vídeo nas Aldeias buscava através do audiovisual fornecer de forma consistente uma nova arma para as lutas indígenas, o audiovisual.

“Mostrem as nossas imagens! Lá na cidade, eles vão perguntar de onde somos e vão dizer ‘Ah! São aqueles índios que não querem invasores em suas terras, aqueles que cuidam de seu território’. Se não mostrar, eles não vão nos reconhecer”. (Indígena da etnia Waiwai apud Queiroz 2009).

O cineasta Ruben Caixeta de Queiroz nos situa a questão de um cinema indígena no contexto das políticas de comunicação nacional e dos seus conseqüentes impactos nas construções identitárias, ele diz que num país em que a televisão teve e tem um papel de construir o imaginário sociocultural da assim chamada identidade nacional, mas que esta é construída fortemente através de um viés simbólico e sensível pertencente às elites e classe média, brancas do sudeste (sudeste este resumido ao eixo Rio-SP) e que quando através de alguns de seus instrumentos de comunicação tangencia as diversidades, o faz sempre a partir deste mesmo ponto de vista, e opera o diferente como exótico, narrando-o e o significando segundo seus interesses e visões. O autor ressalta que, dado esse contexto, é louvável já por si só um projeto que aponte para alguma diversidade narrativa e de modos de ser, viver, sentir e pensar, como o Vídeo nas Aldeias implementou entre os povos indígenas, além da possibilidade de difundir entre eles e para a sociedade envolvente realizações audiovisuais, mais diversas do que as dos meios de comunicação hegemônicos. Embora essa leitura não enfoque às questões de recepção e operação criativa da população exposta a esses produtos da mídia hegemônica ela nos parece relevante como análise do que consideramos ser um dos muitos aspectos positivos da construção de novos meios expressivos, e de comunicação audiovisual alternativos por grupos que historicamente estavam restritos a serem apresentados, narrados e explicados por outros que não eles mesmos. Outro aspecto que apontaremos mais adiante e que tem impacto nesta avaliação é a questão do acesso aos meios propiciado ainda pela sociedade envolvente e o crescente desejo de autonomia, de meios, formas e acessibilidade destes grupos.

Para além da questão de como essa produção se relaciona com os meios midiáticos circundantes, o que não se pode escapar é que o processo de entrada nestas aldeias e de produção audiovisual é um processo de relação da sociedade envolvente com as sociedades indígenas. Em que termos essa relação se dá? Através de que conceitos e princípios os membros deste projeto se orientam?

Mais uma vez é na análise de Queiroz que encontramos alguns caminhos:

“Este Projeto (...) parte da premissa de que as identidades indígenas são, hoje, mais disseminadas que exclusivas, construídas a partir de tradições fragmentadas e, sobretudo, a partir de influências transculturais. Por outro lado, a antropologia dos movimentos étnicos evidencia que a forma mais eficiente de fortalecer a autonomia de um grupo é permitir que se reconheça, demarcando-se dos outros, numa identidade coletiva. Neste processo dinâmico, a revisão da própria imagem e a seleção dos componentes culturais que a compõem resultam de um trabalho de adaptação constante. A cultura – que não é feita apenas de tradições – só existe como movimento, alimentado pelo contato com a alteridade.” (Queiroz 2009).

Mas mais que isto o que se coloca em questão é que posição este membro da sociedade envolvente, aqui no caso o antropólogo, que se propõe a levar e produzir audiovisual junto aos indígenas, para revelar suas formas de vida através de um método mais participativo, não resolve a questão que pra nós é a mais cara neste trabalho, qual a reversibilidade deste papel? O que desloca *“o etnólogo e o cineasta por trás de seu caderno de campo ou da sua câmera”* (Queiroz 2009), desta sua posição cômoda, em que pode se pensar protegido, para estar “dentro de campo, suscetível à observação, curiosidade, e análise dos povos que o cerca? É na medida em que esse projeto passa ao *“desafio de oferecer aos índios as informações sobre a sociedade ocidental, responder às suas demandas de intervenção, introduzir em suas aldeias as técnicas modernas que sejam úteis aos seus projetos”*(idem). Assim, ele contribui fortemente para um novo cenário onde os desejos de imagem, nestas populações tradicionalmente ricas, criadoras de imagens, mirações, imaginações e sentidos, passam a desejar novos suportes para elas no caso aqui o audiovisual. E o desejam fazer de maneira cada vez mais autônoma.

A fase atual do projeto VNA aponta para isso, Takumã Kuikuro, é da Associação Kuikuro, Isael Maxakali, da Associação Maxakali, oriundos do projeto, hoje possuem

produções independentes e as realizam em parceria com o Vídeo nas Aldeias ou outros parceiros. A saída do Vídeo nas aldeias para essa demanda de autonomia aponta para uma valorização dos chamados cineastas indígenas, existe uma promoção de indivíduos destas aldeias, povos, que por sua qualidade e pelas ações do próprio projeto Vídeo nas Aldeias ascendem a uma proeminência no campo do cinema, neste caso no que podemos chamar do nicho do Cinema Indígena, longe de questionar a inegável qualidade destes realizadores.

Essa fórmula que é muito própria do sistema audiovisual dominante, a valorização individual, suscita contraste, por exemplo, com o que a Ascuri propõe, um *modus operandi* da produção audiovisual que seja coletivo, cuja direção seja coletiva, e estes filmes sejam obras da aldeia e ou povo de forma análoga aos seus mitos, trata-se também da opção, a nosso ver de uma posição baseada em uma leitura da cosmopolítica ameríndia, que aponta para uma crítica ao capitalismo e ao modo de vida não-índio da sociedade envolvente, buscando respostas dentro das formas de viver ameríndias. Veremos à frente que este é um esforço e orientação geral, que os próprios membros da Ascuri identificam suas amplas dificuldades de implementação, sendo eles também seres destes “dois mundos”.

A nosso ver parece que este tema é amplo, indivíduo X coletivo, existem produções e discursos que claramente apontam para demandas individuais, para imaginações individuais, das singularidades imaginativas, sensíveis e expressivas de um realizador indígena, ao passo que existem outras que são a expressão coletiva de todo um povo. Esta questão pela sua amplitude merece melhor detalhamento, neste trabalho apresentamos ao longo dele pequenos vislumbres.

Mas o que por hora nos parece um bom ponto para seguirmos é que estas formas propõem relações, políticas e de linguagem, bastante particulares aos grupos que as implementam. No caso do faça você mesmo, por demandas próprias desses grupos e por razões variadas, os que antes eram ‘personagens’ com seus ‘cenários’ tornam-se narradores, protagonistas, de aspectos de suas vidas e de seus lugares. Consideramos então ambas as posições legítimas e fundamentais na constituição do acervo ilimitado das expressões da condição humana.

Klein (2013) em seu trabalho sobre a Ascuri nos traz a ideia de guaranização das ferramentas, a câmera, o computador, a tecnologia dos não-índios precisa ser guaranizada.

Não basta só aparelhagem. A gente tem que conhecer, dominar. Eu sempre falo assim: o computador é de todo mundo, mas nós temos que guaranizar ele. Aprender ele; usar ele para nós; apropriar dele. Muitas coisas os Guarani se apropriaram: o violino é dos tempos dos jesuítas e eles tocam. Então a gente precisa pegar as ferramentas que têm, computador, filmadora, escrita, e guaranizar elas” (Peralta em Klein 2013).

Segue Klein, (2013):

“Guanizar”, no discurso de Anastácio, significava “capacitar as ferramentas” – em suas palavras – para a apropriação indígena, um movimento contrário aos discursos dos projetos e políticas públicas que apregoam a necessidade de capacitação de seus agentes indígenas. A dita “guaranização” do computador aparecia à época como uma forma específica de indigenização das tecnologias; mas essa expressão teria seu sentido alargado e complexificado pelas experiências em campo. “Guanizar” em verdade pode significar inclusão de conteúdos kaiowá e guarani em produtos midiáticos, mas na maior parte das vezes extrapola esse significado. “Guanizar” é uma forma de servir aos interesses dos Kaiowá e Guarani, sejam quais forem os resultados esperados com o uso dessas tecnologias. Em uma de suas falas ao longo do FIDA, Eliel Benites pontuou:

“Esses projetos vão e vêm a todo momento. Hoje a gente percebe que não podemos ser uma ferramenta dos projetos de governo. Nós não precisamos ser mais. Nós temos que ser a ferramenta do nosso próprio projeto. E esse próprio projeto nós temos que construir agora! Não só projeto, mas política pública, [...] e criar um projeto para nós, de futuro. Um projeto que vai corresponder e que não vai depender conforme a dinâmica da [política] do governo. Que seja realmente o nosso projeto, de décadas” (Eliel Benites em Klein, 2013).

Por esse caminho percorrido no trabalho de Klein podemos nos aproximar do processo e demandas de formação da Ascuri, para o meu ponto de vista como pesquisador, teve especial interesse, porque o momento do fim do trabalho da autora, é o início da minha entrada em campo. Como Klein pontua no trabalho, com a chegada do projeto de extensão *“Vídeo e transmissão de conhecimento: Valorização dos saberes tradicionais Guaranis, Mbya e Kaiowá na educação escolar indígena”*, aprovado como programa de Extensão Universitária pelo edital do MEC, em 2014, realizado a partir da Universidade Federal Fluminense e coordenado pela professora Ana Lúcia Ferraz, que, entre muitas outras coisas, nesse momento, visava trabalhar sobretudo os aspectos de edição de vídeo, em resposta às demandas colocadas pela ASCURI. Abordarei este projeto mais adiante, quando apresentarei as oficinas audiovisuais realizadas.

Procurei até aqui cotejar a pesquisa de Klein pela possibilidade de tomar conhecimento de aspectos anteriores ao meu contato com o grupo, mas especialmente por fazê-lo de outra perspectiva, permitindo não um distanciamento, mas um deslocamento necessário dada a natureza da relação constituída a partir deste primeiro contato que consolidou entre mim e o grupo da Ascuri um processo de aprendizagem mútua, de parceria de trabalho e de amizade.

Sigamos pela abordagem do contato que tivemos com o grupo e através das palavras de um dos seus membros formadores e principal articulador Gilmar Galache, nos aproximarmos dos objetivos e questões e do pensamento que orienta a Ascuri:

“Um pouco do panorama do Mato Grosso do Sul, a influência destas instituições pós-guerra do Paraguai, após as reorganizações e criações de reservas, vem uma pressão muito grande de igrejas, aí vem os partidos políticos, aí se estabelece as organizações públicas, esses gestores públicos, essa é a sociedade envolvente das comunidades indígenas hoje no Mato Grosso do Sul. Muita influência, cada um com sua visão, e cada um com seus pensamentos de uma forma muito distante dos povos, com metodologias muito antigas de trabalho, e o resultado disso hoje somos nós, essas novas gerações, que estão querendo se enquadrar neste sistema hegemônico de organização social, como passar num concurso, entrar numa cadeira indicado por um político ou ser pastor, ou cada vez entrar mais nisso (a auto-organização audiovisual) e

isso vai de contramão a uma corrente que está muito forte na américa latina que é justamente sair dessas frentes de estado, dessa máquina do estado e lutando pela autonomia. O Brasil ainda está muito... Temos ainda que pensar muito nisso.”

“Dessa conjuntura, dessa relação, tem uma frente que ficou muito forte que foi a do audiovisual, de projetos audiovisuais, editais, aí uma associação ganha, uma ong ganha e aí eles começam a trabalhar o audiovisual nas comunidades e neste momento se descobre o que Ivan falou que é essas novas narrativas, que na verdade já existiam há muito tempo, esse jeito de contar já existia há muito tempo, mas foi descoberto agora, foi descoberto mais uma vez pelo colonizador e agora são “novas” narrativas, mas que já são antigas pra gente. Gritos de contar história. E uma destas coisas que foi revelada com essa mídias foi essa coisa que Eliel contou, o jeito de ser guarani o Nhandereko Guarani Kaiowá, pro Terena é o Kixovoku, que é essa relação com a natureza, a relação com as pessoas, relação com os espíritos que estão andando os donos das coisas e em atrito com o jeito do branco, esse jeito de passar no concurso, de estudar, de vencer na vida como competição ao invés de buscar só o viver bem. Durante muito tempo, isso é uma ideia do Ivan, que a gente foi de invisível durante muito tempo, para alguma alternativa de sobrevivência do planeta. A gente foi por muito tempo invisibilizado, esquecido, rejeitado, discriminado, para a partir deste momento dessas frentes que revelam esse jeito de ser, viram que somos uma alternativa para a sobrevivência do planeta.”

“E quando a gente corre atrás disso, dos editais, destas organizações, destas instituições para poder fazer o audiovisual, a gente chega e se depara com um negócio que eu chamo de tendência colonizadora, que é você se aproximar, traz os parceiros às vezes uma instituição e a partir daquele momento inconscientemente eles começam a tomar decisões que já estão te colonizando, com relação a tempo, com relação a roteiro, com relação a financeiro, não pode locar aquilo porque não tem mais recurso.”

“A Ascuri não trabalhava, não trabalha ainda com essa coisa de diretor de filme, só que lá pra você ser universitário você tem que ter Lattes, e como a gente não escreve né,

eu não gosto, mas estou tentando aprender também, você faz o filme, ele pode ser considerado um artigo, mas só que tem que ter um diretor, uma pessoa, e então essa tendência colonizadora ela fortalece o individual e não o coletivo, e aí fica de novo nestas tendência institucional, desse jeito de ser não-indígena.”

“E essa coisa que Ivan falou da soberania, na cidade é o cinema a televisão, na aldeia a gente não tem território, a gente tem terra, reserva indígena e o que está debaixo da terra pertence a União e o que está acima da terra pertence a essas organizações de mídia que são, rádio, TV, Globo, Internet, que estão mandando ondas em cima da gente, e que bombardeiam as comunidades indígenas com o pior que tem da sociedade não indígena, que é Faustão, Globo, novelas, os jornais e todo essa manipulação que a gente vê.”

“A Ascuri ela trabalha muito na contramão, na contramão de toda essa linha de mercado, de registro, de festival... Tenta ao menos o máximo possível, porque as demandas são bem forte pra você acabar se entregando.”

“E a gente faz filme porque a gente acredita, não por recurso, não por dinheiro, não por festival, é claro que a gente às vezes não consegue pagar uma conta, não consegue comprar uma comida, não consegue fazer alguma coisa que deve ser feita... Mas a gente acredita que se a gente não fizer isso, esse Kixovoku³ esse Nhandereko⁴, ele vai acabar. A gente já viu as pessoas morrendo e essa histórias ninguém mais sabe, a gente teve a experiência, o tio Maurício morreu e ele levou um monte de coisa que ninguém mais sabe, então se a gente não fizer nada vai acabar. E é isso.”

³ Modo de ser Terena

⁴ Modo de ser Guarani

A entrada em campo: Oficinas de Vídeo

Neste capítulo vou apresentar as aldeias e lugares pelos quais passei neste processo, fazendo uma breve contextualização, de sua localização geográfica, sua situação socioeconômica, sua história, qual a situação da população indígena da localidade com relação à sociedade envolvente, em que situação estão em relação à terra e direitos. Faço aqui uma montagem destas informações a partir de uma visão panorâmica, e, com minhas notas de campo, proponho uma outra visão mais "com os pés no chão". Através de uma revisão dos filmes realizados pelos alunos das oficinas tento tangenciar a visão deste meu "outro" privilegiado. Esse meu *jeguatá*, essa minha caminhada, se dá em muitos lugares, em muitas aldeias, mas também busca, e esse é há um só tempo meu desafio e motivação, perceber os meus passos através de muitos olhares.

Possuo experiência anterior com projetos de formação audiovisual e realização de filmes de forma participativa com povos tradicionais, caiçaras, quilombolas e indígenas, através de uma experiência com alunos do curso de Educação no Campo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, que foi resultado da união de duas iniciativas Observatório de Povos Tradicionais da UFRRJ, o Grupo PET Etnodesenvolvimento e Educação Diferenciada, formado por estudantes da UFRRJ oriundos de comunidades tradicionais do Sul Fluminense, e o projeto O Quilombo vai à Escola, financiado com recursos da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) que culminou na formulação junto a alunos e professores do [Coletivo Audiovisual Sankofa](#) e no filme [Alto da Serra, de Carvoeiros a Quilombolas](#). Essa experiência e minha inserção no projeto [Cartografias da Margem](#) como bolsista no edital de Treinamento e capacitação técnica da Faperj, em projeto do [Laboratório do Filme Etnográfico](#) da Universidade Federal Fluminense, me aproximou das discussões do antes referido projeto de extensão "*Vídeo e transmissão de conhecimento: Valorização dos saberes tradicionais Guaranis, Mbya e Kaiowá na educação escolar indígena*" da UFF, com a parceria com a Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD e da própria Ascuri. O projeto tinha como orientação partir da valorização dos saberes tradicionais e de suas formas e processos de transmissão

como elemento fundamental na reprodução da cultura, para tanto esta ação extensionista propunha atuar na sistematização do conhecimento Guarani, "*em sua cosmologia e seus princípios éticos de convivência, que são notáveis nos seus modos de expressão cultural, recriando estratégias para transmissão de seu acervo teórico e de suas reflexões, atualizando e renovando técnicas e saberes*".

Após a primeira oficina, em que embora convidado não pude participar por conta de outras demandas profissionais, nas conversas antes e depois desta, com colegas e através dos filmes aos quais tive contato e com os desdobramentos do projeto, pude participar de suas etapas seguintes. Analisarei um filme desta primeira oficina que envolveu jovens das aldeias Panambizinho e de Dourados e depois, minha etnografia segue pelos campos e oficinas, que serão apresentados aqui em sua ordem cronológica.

Em *Kanhy Nhande Hegwi Nhanderu - O desaparecimento* de Nhanderu⁵ a câmera começa trêmula na mão, segue para uma corrida desesperada, uma fuga, o ponto de vista é o subjetivo, vemos pelos olhos de quem foge, o som é do mimby apyka⁶ instrumento de sopro característico kaiowá, junto aos sons da corrida, do vento e da respiração. Cartela de título, branca, surgem o título e as falas escritas com a voz de Dona Floriza que diz: - Tem uma criança desaparecida. Vamos procurar Nhanderu. O filme é uma encenação do desaparecimento, de Tupa'i⁷ criança, um dos nhanderus, que fora sequestrado por um fazendeiro. A câmera é sempre subjetiva na mão e na altura de um observador-participante, para em frente a um grupo, todos de frente para a câmera, vestidos com roupas tradicionais e ouvimos a fala: - Vovô Tembete'i tinha casa de reza, depois Nhanderu fugiu, chegaram os fazendeiros e fizeram meu avô sair da terra, e depois disso ficamos sem nossa terra, tem que devolver nossa terra, para vivermos do jeito guarani/Kaiowá.

Seguem-se cenas em que todos procuram por Nhanderu, e através dos cantos e rituais o nhanderu criança retorna. Chama a atenção neste filme, que o desaparecimento de Tupa'i, de Nhanderu como preferiram traduzir, uma história mítica, é aqui atualizada,

⁵ "Nosso Pai. Xamã. Líder religioso. Usado também para denominar o demiurgo". (Montardo, 2009)

⁶ "O mimby apyka) (mimby-flauta, apyka-banco) é um pequeno qerofone do tipo flauta globular, feito de raiz de araca, 'goiaba'...utilizado pelo Kaiowá. Tem dois furos no corpo do instrumento e um no qual se sopra" (iden) Também é chamado apenas de Mimby.

⁷ Tupã criança. O sufixo 'i confere também a dimensão do que é sagrado.

pela presença do sequestrador fazendeiro, e pelos desaparecimentos de crianças contemporâneos, aos conflitos de terra da região, o que opera o seu retorno é a força ritual de seus cânticos e danças, é sua tecnologia ritual que supera este enfrentamento. O conceito de encenação que costumamos utilizar, aqui neste filme toma dimensões diferentes, Dona Floriza e os parentes envolvidos na atuação são a um só tempo eles próprios e seus ancestrais míticos, ao mesmo tempo a atuação, a encenação ali realizada é também por si só uma atualização do mito que é vivenciada e pertence ao tempo do agora e ao tempo mítico. *“Depois de gravar toda a sequência, pergunto a Raimundo, morador da aldeia de Dourados, se tratava-se de uma história que realmente aconteceu ou se era uma ficção. Ele responde muito seriamente: “Ela realmente acredita nessa história que estão atuando”* (Ferraz, no prelo); ao cantar a história do desaparecimento de Nhanderu uma tecnologia do vivenciar que move essa “encenação” é acionada, o ritual coloca diferentes tempos em sincronicidade.

Notas de campo da Oficina de Dourados-MS



Figura 1 Dona Tereza

Na primeira oficina que participei realizada em Dourados, no início de 2014, a ênfase dada ainda era no processo de edição de materiais coletados anteriormente em outras situações, mas houve também bastante trabalho de filmagem que culminaram em realização de filmes, fizemos pequenas incursões em protestos indígenas e em aldeias, mas trabalhamos quase todo o tempo nas dependências da UFGD.

Trabalhar nesta universidade que congrega o curso de Licenciatura e formação de professores indígenas e uma série de cursos voltados à formação para o agronegócio, mostrou de forma muito contundente o estado de apartheid, da região. O comportamento dos alunos não-índios com os indígenas era de desprezo ou de invisibilização. Ainda tenho forte a lembrança dos almoços no restaurante universitário onde sentávamos todos com os alunos indígenas e mesmo com espaço vago nestas mesas, era frequente alunos brancos de pé com o bandeirão da refeição na mão aguardarem por um “*lugar vago*” para sentarem que não o próximo aos indígenas. Um pequeno relato, uma situação cotidiana banal, mas ilustrativa das formas de opressão empreendidas nesta região de enorme população indígena.

Em um dos exercícios realizados nesta Oficina, um grupo de jovens, oriundos da aldeia de Pirajuí, debateu sobre o tema e formulou um roteiro de atuação. O tema escolhido foi a questão do alcoolismo na aldeia e como esse problema afastava os indivíduos de suas práticas tradicionais. Claramente a influência da teatralização e da abordagem do tema tem uma forte relação com as práticas pedagógicas das escolas em que boa parte do grupo estava inserida. Tudo foi encenado numa área externa do campus da UFGD, sob olhares de alunos passantes não-índios, que hora procuravam ignorar, fazer invisível, hora olhavam com escárnio ou desprezo. Coordenei o processo de forma que a interpretação e as cenas propostas fossem também ordenadas por eles, assim como a filmagem e tomadas de som ficaram aos seus cuidados, oferecendo apenas o apoio. A encenação era gravada em takes que foram feitos mais de uma vez, para serem escolhidos e montados na edição.

A história gira em torno de um juruá⁸ que chega bêbado com uma garrafa na aldeia, (foi interpretado por um juruá que fez parte da oficina), e aos poucos ia convidando indígenas que participavam de um festejo tradicional, alguns sucumbiam e bebiam a bebida dos juruás, até que o Nhanderu o expulsa e à bebida e as mulheres trazem a chicha⁹, quando o resto do grupo canta e dança mais forte e vai chamando e buscando um a um a participar, por fim até o juruá se integra ao grupo, todos festejam juntos e bebiam chicha a bebida Nhandeva.

Quase tudo é encenado em câmera fixa, em um mesmo quadro, onde as situações vão se sucedendo. A história corre como um pequeno conto moral, a questão do alcoolismo é abordada como um problema, tanto por lideranças indígenas como por grupos religiosos que atuam entre eles, o que gera interesse, neste pequeno exercício audiovisual, é que a “cura” que eles apontam é viabilizada por seus próprios rituais. E que estes elementos e problemas introduzidos pelo juruá em seu grupo são vencidos por este processo ritual próprio e que ao invés de produzirem uma oposição de bem e mal com o juruá ali representado, este também encontra sua melhora ao ser absorvido e integrado pelos guarani; o que de certa forma acontecia com o aluno juruá, ao longo do curso, sendo integrado ao grupo através de afeto, e que pontuou sua emoção neste processo.

Notas de campo da Oficina realizada na Aldeia Pirajuí-MS.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. Manoel de Barros – Memórias Inventadas

⁸ Literalmente, pelo na boca, bigode, barba, mas seu uso é a definição de “branco” ou não índio independente da etnia ou cor

⁹ Bebida feita de milho fermentado



Figura 2 Seu Eduardo e seu netinho

É ainda com a poeira vermelha da Aldeia Pirajuí que escrevo, quero aqui refletir sobre os impactos de uma oficina de vídeo que realizamos nessa localidade, suas implicações sobre os processos identitários, de autonomia de narrativas e de reapropriação do território.

Descrevo aqui brevemente a Aldeia. Pirajuí está situada no município de Paranhos-MS, terra vermelha, região plana e gramínea, algumas árvores solitárias, o olho olha até onde a vista cansa, abóbada azul de nuvens em constante movimento durante o dia, todas as constelações durante a noite. Logo ali adiante está a fronteira, e aí o Paraguai, uma linha imaginária invisível, arbitrariamente imposta, separa os guaranis daqui dos de lá, em pontos imprecisos desta vastidão eles se dividem(?), aqui a metáfora se faz imagem e através desta se concretiza, a fronteira não é senão algo imaginado entre o aqui e o ali.

Em cerca de quinze dias, o que temos, são somente impressões sobre esse lugar. A aldeia tem casas tradicionais, espaçadas, e muitas têm casas simples de alvenaria à

frente, mantendo uma construção tradicional ao fundo. Economicamente, nos parece bastante pauperizada, apresentando um quadro de exploração da mão de obra nas plantações da região. A nossa chegada, muitos homens e jovens haviam sido apanhados em caminhões, para trabalharem na colheita de maçã no Paraná, embora cultivem e criem animais em suas próprias terras, frequentemente complementam suas rendas e subsistência através de outras empreitadas, como essa. A subproletarização que é própria do agronegócio, atinge a população camponesa, do Brasil e do Paraguai, e obviamente não priva seus povos originários.

A expansão das fronteiras do Brasil pelo interior foram feitas através dos latifúndios, e diríamos, a título de hipótese a ser melhor estudada, com contornos de militarização e exceção legal que perduram, com variações e adaptações, até os dias de hoje.

Essas impressões não se distanciam muito dos dados, Pirajuí foi reservada pelo SPI, Serviço de Proteção ao Indígena (órgão que da origem a Funai) em 1928, sendo registrada em 1965, tem 2118 hectares e cerca de 1205 habitantes o que corresponde a aproximadamente 1,4 hectares por pessoa.

A renda média estimada é de noventa e nove reais, de 278 endereços, 235 são casas particulares, 38 estabelecimentos agropecuários, 3 estabelecimentos entre comerciais e igrejas, um estabelecimento de saúde, uma escola municipal com as primeiras séries do ensino fundamental e professores indígenas e uma nova estadual já construída, mas ainda não inaugurada onde ministramos a oficina. Localiza-se na fronteira Brasil-Paraguai.

Quem é esse novo sujeito do cinema? De onde ele/ ela está falando? As práticas de representação implicam sempre em posições de onde se fala ou se escreve – a posições de enunciação. As teorias sobre enunciação mais recentes sugerem que, não obstante falarmos, por assim dizer, “em nosso nome”, de nós mesmos e com base em nossa própria experiência, quem fala e a pessoa de quem se fala nunca são idênticos, nunca estão exatamente no mesmo lugar. Stuart Hall – Diáspora e identidade.

A oficina se inicia, sob a forma de pequenos exercícios audiovisuais, durante o evento FIDA- Fórum de Discussão sobre Inclusão Digital nas Aldeias, ministrado por Ivan Molina cineasta quíchua diretor da Escola de Cinema de La Paz, Bolívia, este encontro congregou os três grandes grupos do povo Guarani, os Kaiowá, os Nhandeva e os

Mbya, alguns Xavantes e um Cinta-Larga, na fronteira aberta com o Paraguai, nação marcadamente Guarani. E se é na fronteira, no limiar que o terreno é mais fértil, neste terreno semeamos este trabalho. São fronteiras entre participação direta e observação, entre povos e países, entre línguas, entre visões e concepções de mundo, entre antropologia e cinema. Trabalhamos na oficina após o FIDA, com mais de cinquenta pessoas, predominantemente jovens, entre meninos e meninas, mas também em menor número crianças, adultos e senhores. Estes três grupos vieram de diversas aldeias com as mais variadas realidades: aldeias demarcadas há muito tempo, recentemente ou ainda em disputa, próximas ou distantes da fronteira, ou de grandes centros urbanos.

Nesta grande reunião se marcam e criam diferenças e também se marcam e criam semelhanças. Durante a oficina formamos oito grupos, buscando distribuir membros destas várias aldeias de forma a tornarmos os grupos diversos e valorizarmos a experiência de interação e conhecimento de uns pelos outros, a exceção acabou sendo um grupo que se compôs unicamente de Mbya e de um colega da universidade que veio conosco do Rio de Janeiro. As atividades seguiram um processo de uma série de exercícios audiovisuais e de um curta final elaborado ao longo da oficina.

Numa ainda breve análise, sobre esses oito filmes, alguns aspectos se destacam. Deles, três abordaram a questão da educação indígena, apontando como problema a necessidade de se ir à cidade e passar pela educação dos jurua (brancos), a ignorância e mesmo marcadamente a proibição da língua e expressão neste espaço.

Outros dois apresentaram elementos das sabedorias tradicionais, um sobre as ervas medicinais e outro enfocou as diferenças entre as formas mais tradicionais de agricultura e as mais modernas, praticadas pelos indígenas, problematizando suas diferenças.

O filme chamado Xeramoi¹⁰ é claramente uma investigação sobre a alteridade, ele consiste em uma conversa do grupo Mbya com o senhor Eduardo, uma liderança da aldeia, os temas giram em torno da diferenças de suas línguas, de diferenças de suas práticas, e a atitude é de total interesse e respeito por esse outro, o desejo de entendê-lo. Existe significativa bibliografia sobre as características cosmológicas próprias dos

¹⁰ O avô, o mais velho, o sábio.

Mbyás, no seu lidar e refletir sobre a alteridade, pretendemos ao longo da pesquisa nos aprofundarmos nesta relação à fim de melhor compreendê-la e poderemos desenvolver aos poucos uma antropologia reversa.

**Um Juruá/Karai, um Kaiowá e um Mbya descobrindo a cosmologia Aymara -
Notas de campo Inquisivi, Luruta e La Paz - Bolívia**



Figura 3 Martin

Após a experiência da oficina em Pirajuí estreitei laços com o cineasta Ivan Molina de etnia Quechua, fomos convidados a participar como professores/alunos do Taller Sin Fronteras, projeto que ele implementa periodicamente, com participantes da América Latina, mas predominantemente indígenas e em regiões indígenas na Bolívia. Fomos eu, Miguel Verá que é Mbya e Juvenal que Kaiowa, foi uma viagem longa, que ocupou entre ida, estadia e volta quase um mês certamente tiveram muitas histórias e aprendizagens que serão contadas em seus pormenores em outra situação.

Por hora para este trabalho, enfoco algumas situações e questões que acredito contribuirão para o argumento da pesquisa.

Ao chegarmos em La Paz seguimos para Inquivisi, povoado distante nos andes, seguimos num ônibus velho que tudo transporta, pessoas, animais, pesquisadores, e nesse caso eramos três, um branco, um mbya e um kaiowa, que faríamos uma imersão em campo na cultura Aymara.

Em Inquivisi fizemos a primeira fase da formação, com alunos, indígenas aymara de outros povoados da região que como nós dormiam lá. Treinos feitos, grupos divididos para manter diversidade, roteiro escolhido cada um seguiu seus caminhos para os povoados em que fariam seus filmes, eu siguo a Luruta, para fazer um filme sobre o trabalho de mineradores aymaras, Verá e Juvenal seguem para outros destinos, mantendo o princípio da divisão dos grupos. Ainda no caminho para Luruta, que se previa em três ou quatro dias de caminhada pelas montanhas dos andes, chega na metade do terceiro dia a notícia de que Verá havia ficado doente e estava em um posto de saúde, voltamos todos correndo o quadro era de hipotermia, como o contato com a neve em sua caminhada, sem roupas adequadas e identificado um quadro anterior de anemia crônica. Ao falar com Verá, ele me disse baixinho, pega meu petyngua, eu preciso de fumo, eu sei o que aconteceu comigo: - Minha força tá muito longe, meu lugar não é nessa montanha, neve, me mostra de novo onde a gente tá. Mostro o mapa no celular. - Eu tô muito, to muito longe do mar¹¹.

Saímos do pronto socorro, com um pote de vitaminas, Verá com petyngua no bolso, procuro fumo, o de rolo que é o mais correto não encontrei, achei um forte que os mineiros usam fazendo grandes cigarros. Verá fuma pensativo, e me diz – muito longe do mar, eu sou forte caminho dias, é porque estou muito longe da minha terra.

Decidimos que ele iria conosco. Fomos a Luruta, 3 dias de caminhada, dormimos em celeiros ou escolas, cedidos pelos pueblos por onde passávamos.

Luruta era um pueblo grande sendo aos poucos abandonados o sinal disso, eram as casas tradicionais que tinham suas janelas e portas, barreadas, ali não haviam mais famílias, decadência da mineração, o pueblo também estava, cedendo, escorregando morro a baixo aos poucos.

Conhecemos Martim, personagem central para o filme, que descrevo brevemente:

¹¹ “O mar, no pensamento e cosmologia Guarani, ocupa um lugar ambíguo: ao mesmo tempo, obstáculo a transpor para se atingir o paraíso e ponto de chegada, pois é ali, nas suas proximidades, que o destino Guarani pode-se realizar.” (Ladeira e Azanha, 1988, p20)

Martim nos conta de quando saiu de Luruta para tentar a vida em La Paz, como músico e com agente turístico, a economia ficou difícil, foi quando sonhou com duas meninas pequenas entre 5 ou 6 anos que de mãos dadas o conduziram a um pé de uma montanha e lhe mostraram. Ele sabia que montanha era aquela, era nos arredores de Luruta descidiu voltar e assim começou a minerar, ali estaria a sua vida, conta nos isso a frente de sua mina pinchando folhas de coca, em que trabalha sozinho, de forma artesanal, picaretas e dinamites.

Corta para dois amigos mineradores que de forma cooperativada tem uma máquina hidráulica, que facilita o processo, pulveriza aos poucos as bases da montanha, contam isso pinchando folhas de coca, intercaladas por doses de álcool puro de farmácia. Contam nos que é preciso pinchar a coca antes de entrar, atentos aos seus sabores o sabor picante demais pode indicar que coisas ruins podem acontecer se entrarem naquele dia, e não faltam histórias de coisas ruins que acontecem nas minas.

Ao fundo de toda mina a um tio, uma imagem do diabo, sincretismo, ele representa a entidade que cuida do fundo da terra, mineradores, são vistos, com respeito e medo, são íntimos de forças perigosas, são limitrofes de planos da existência aymara. Contam que em fevereiro sacrificam uma lhama que deve ser bem branca, seu sangue que escorre e adentra a terra, compreensão para a entidade o que tiram de dentro dela.

O filme se encerra com uma reza aos tios e tias (tradução que nos dão, mas tio pode significar os mais velhos, os mortos, as entidades) acredito que com uma palavra em castelhano, mantém controle sobre a complexidade de seus segredos aos que vem de fora.

Esse filme, todo seu processo foi uma experiência reveladora, eu e Verá estamos diante de conhecimentos de cosmologias e universo desconhecidos para nós, foi possível em nossas conversas fazer analogias, prática comum entre antropólogos ali eramos os dois pesquisadores de um outro para ambos, Verá comenta como a coca lembra o Ka'a, se identifica com esse multiplano de entidades e pessoas, estranha a relação com a montanha, a destruição. Enfim quero dar ênfase a este deslocamento de perspectiva de ambos, dos encontros e desencontros, por vezes violentos como a doença, do processo. No momento trabalhamos a tradução do filmes que foram feitos lá, falados em castelhano e aymara, para o português, mas principalmente para o

guarani, a análise mais profunda desta experiência só pode ser feita a muitas mãos e é um projeto que temos em comum, ainda em andamento.

E reforçar que ampliar a percepção do cinema indígena, também é não confiná-lo necessariamente a produção de auto discursos, (limitação essa que é por si só uma forma de controle e dominação) mas abrir portas em que através de seus corpos, sua sensorialidade, sua subjetividade, a partir de sua cosmologia produzam conhecimento a respeito de qualquer outro que lhes interesse e se expressem pelo audiovisual (ou outros meios).



Figura 4 Carlos Roja e Segundino Ramos

Notas de campo Aldeia Ka'aguy Hovy Porã - Maricá RJ



Figura 5 Miguel Verá e eu

A partir das oficinas anteriores realizadas no Mato Grosso do Sul constituí forte laços, com a Ascuri e com a UFGD, que me convidaram a desenvolver em Maricá, uma oficina de vídeo interétnica, com povos Kaiowá, Nhandeva, Mbya e Terena, oficina esta inserida no projeto Comunicação: saberes e fazeres do nosso cotidiano na educação escolar indígena, financiado pelo Programa de Extensão - Proext e com financiamento do MEC. Fiz a coordenação pedagógica junto a uma equipe. As aulas foram dadas tanto pela equipe juruá como por alunos e membros da Ascuri.

Realizamos quatro filmes, nos preocupamos em formar grupos multiétnicos e equilibrados com relação à prática anteriores. Trabalhamos aspectos do audiovisual em geral, mas demos forte ênfase ao que chamamos de imagem simbólica, imagens que refletissem aspectos mais amplos e que não estivessem necessariamente atreladas a uma demonstração especular dos acontecimentos.

Os filmes realizados foram: [Yvohy](#), que parte do problema ao acesso de água sofrido na maioria das aldeias e pelo aprofundamento dos debates de roteiro, fala da água da

sua importância e da chegada ao mar, o que lhe deu extrema força, a importância cosmológica do mar e do caminho para a terra sem mal, foi lindamente *interpretado(?)* por um jovem kaiowá que corre e o vê pela primeira vez, no filme e na vida.

[Petyngua](#) que apresenta muito bem as relações e importância deste no nhandereko, no modo de ser guarani Mbya, e é interessante porque feito por um grupo multiétnico que não o tem como seu instrumento sagrado em suas vivências tem um caráter de pesquisa, de buscar conhecer este outro que os recebia.

[Pira Jopói](#), encena uma pesca tradicional e seus instrumentos, tem cenas de poesia e demonstra a ritualização das práticas mesmo que cotidianas quando Luciana e Jurema cantam no rio para a pesca ser boa. O que de fato acontece a pescaria do filme foi excelente e alimentou a todos da oficina.

Vou me aprofundar na análise de [Oga Jejapó](#), por uma série de motivos, além de ser o que acompanhei, mas atentamente em todas as suas etapas. O filme parte de uma proposta de apresentar a casa tradicional, de uma maneira demonstrativa, através da longa convivência com Miguel Verá, membro do grupo e de conversas com ele, trabalhamos um dispositivo dentro da ficha de roteiro, que era a pergunta *Porque esse filme?*, que ainda não estava preenchida, ao trabalharmos esta pergunta encontramos a questão da casa tradicional em oposição a casa não tradicional a casa do branco, a cidade. E desta oposição desperta diversos aspectos do modo de ser guarani e do modo de ser branco e assim ajuda a nos revelar o que e como o pensamento guarani, opera criativamente, reflete e produz conhecimento sobre este seu outro *privilegiado* o branco e suas tecnologias. A partir daí desenvolvemos o roteiro e o plano de filmagem deste filme que aqui descrevo analiticamente:

O filme começa com uma fusão colagem dos elementos que compõe uma casa tradicional mbya, barro, taquara, sapé e o braço a força que os transmuta em casa, seguimos pra cartela de apresentação do filme um desenho do kaiowa Geeh Pedro.

Seguem-se cenas de trabalho, corte e transporte da taquara e do sapé, preparação do barro e o embarreamento, o som é o ambiente em detalhe. Aos poucos vai surgindo a melodia de mbaraka mirim e rave'í e cenas do cotidiano da aldeia são mostradas com calma. Uma menina corre no mato, câmera no chão, ela se distancia correndo, corte abrupto, som de um carro correndo e a imagem deste no mesmo ângulo da menina, a

música se transforma em polifonia, rápida e diatonal, seguem cortes secos e rápidos de estradas e construções, caminhões, tratores, conjunto de prédios sendo feitos, restos de prédios abandonados, tudo soa e parece caos. A câmera se volta para o asfalto, fixada em um carro, com a velocidade o asfalto muda de forma com o movimento, uma fusão com o rio é feita devagar, a música vai se acalmando novamente, até que o asfalto vira rio, voltamos à aldeia. Onde podemos ouvir Verá em sua casa, destaco uma fala: - Hoje em dia nós tiramos da natureza a madeira e a taquara. Nós trabalhamos diferente dos brancos. Os brancos constroem a casa e depois abandonam. Os brancos deixam as pedras, os restos da construção sempre ficam. Nós tiramos da natureza e quando a casa acaba volta a ser natureza, vira adubo, vira natureza... então a gente tem o pensamento de passar esses conhecimentos... porque é muito importante para todo mundo, pro índio e pro juruá também.

A música tem papel fundamental no filme, partindo de uma proposta feita a todo o grupo de utilizarem músicas locais, captadas em loco, tivemos a idéia de fazer uma trilha original para o filme, juntamos os músicos da aldeia, Isaías que nunca se interessa pelas atividades audiovisuais, mas é músico, foi um pouco ressabiado. Exibimos o filme montado sem som uma vez, explicamos a idéia, e propusemos que tocassem os instrumentos vendo o filme projetado numa segunda vez, de acordo com as sensações das imagens; isso foi feito uma vez, dentro da Opy, cujo registro de imagem é proibido, mas o de som foi permitido, e se encaixou perfeitamente com as imagens. A experiência empolgou a todos e, sobretudo a Isaías, que agora, sempre que vamos fazer algo lá, se propõe a fazer a trilha. Num debate em algum congresso em que esse filme foi exibido, chamei atenção para o fato de ele ter escapado de ser exclusivamente fundamentado por falas. Ao que fui questionado sobre a cultura indígena ser oral, respondi que oral não é verbal ou verborrágica, a fala é importante, ouve-se muito os sons, observa-se muito os detalhes, sente-se muito aquilo que não é visível; a cultura oral com a que tive contato é uma cultura sensorial, sensível, de uma forma única, uma forma mbya. Me parece que ao caminhar para um cinema guarani deva se estar atento a isso.

**Um Cinema que se faz com Ka'a, petey, e sonhos - Notas e análise fílmica.
Aldeia Itaxim - Paraty-RJ**



Figura 6 Alexandre Kuaray ouve/filma Cacique Miguel enquanto fuma seu petyngua

Na aldeia Itaxim, o cinema se faz em composição com a experiência vivida na Opy¹², mediada pelo tabaco (petey), pela erva mate (Ka'a) e pelo aquecimento dos corpos que, juntos, alcançam a terra sem mal que está em devir, nesses tempos e espaços em que a verdade Mbya é vivida. Sua apropriação do vídeo visa presentificar a verdade dessa experiência por meio das sábias palavras de seus mais velhos, xeramois, nhanderus. Sua produção se faz mirando dois alvos a partir de dentro, falar para fora. Se, nas Ciências Humanas, uma questão latente é a da representação, aqui, por meio da experiência, ultrapassamos este estatuto e a imagem, que deve saber ser vista/ouvida pelos iniciados na experiência, ganha a força da experiência ritual, alcançando projetar devires. Assim, o vídeo, atua taticamente na produção de retratos para dentro ou para fora. A questão aqui será compreender de que maneira a imagem

¹² Traduzida pelos guaranis como Casa de Reza, é o espaço ritual central em sua cultura

pode se configurar como constituidora de conhecimentos e como isso se relaciona à condição inerente de uma perspectiva acerca de um assunto. Deste ponto, nos parece que o desejo por imagem, por uma auto-narrativa crescente entre os povos indígenas, seja uma compreensão da importância estratégica política de se posicionar no mundo das imagens.

Realizamos essa oficina a partir de uma proposta feita por Ivanildes Kerexu, liderança da aldeia Itaxim em Paraty-Mirim, Paraty-RJ, numa visita do projeto Prospecção e Capacitação em Territórios Criativos parceria do Ministério da Cultura e da Universidade Federal Fluminense. Nesta proposta se expressa a necessidade de se apropriar dos instrumentos e técnicas necessários à realização audiovisual, para que possam produzir narrativas a partir de uma perspectiva endógena, no aspecto político é a necessidade de falar de si, mas é também de fazê-lo para os olhos e ouvidos do outro; outra forma é a produção desta narrativa de si e para si.

As narrativas são, para Juruás ou Mbyas, organização de mundo. Se organizamos através da ciência o mundo à nossa volta, eles o fazem através de sua cosmologia e é ela própria vivenciada em seus corpos, o que fazem com a imagem não é simplesmente contar, é contar/ser.

Voltando a assentar nossos pés ao chão do campo, esta aldeia fincada à beira de uma estrada de um importante centro turístico, a concorrência de narrativas é especialmente acirrada. Nesta localidade o discurso é que os indígenas são oriundos do Paraguai e foram colocados lá pela Funai, mas que ali nunca houve indígenas; enquanto para os indígenas esta terra sempre foi de seu povo, é o caminho da terra sem males revelado. Esta situação gera uma rejeição muito grande da população local com a presença dos indígenas.

A falada reversão pode finalmente ser nesse caso compreendida. *“A compreensão desta operatória requer uma revisão não apenas de oposições tácitas como aquelas*

entre "ação técnica" e "ação expressiva" (cf. Leach, 1976:69-70) ou entre "ação técnica" e "ação ritual" (cf. Harrison, 1992:237-8), mas também de uma distinção absoluta e retroativa entre a aparência e a realidade, entre o real e o virtual. A "verdade" do mito reside na sua eficácia em operar a polarização de um universo em formação, onde um mundo que simultaneamente se aproxima e se distancia do sujeito (sem que este possa saber ao certo os seus limites) pode ser apreendido em sua forma e em sua função" (Ferreira, 2005:10).

É através da reatualização mítica e do ato-palavra dos caciques que a realidade daquela terra como Mbya, por meio da marcação uníssona do popygua e da reafirmação e aprovação com a repetição coletiva: *Anheté!*, durante a fala da liderança, que a narrativa é (re)constituída, são palavras, sons e gestos; é por meio desta técnica ritual audiovisual e coletiva que chegam à *anhete*, aí temos uma pista, de que o desejo de fazer imagem conflua no desejo por dominar essa técnica juruá e de fazê-la com o cinema. Encontramos nos dois filmes realizados na aldeia Itaxin (Parati Mirim) esse elemento, em um, a construção do mundo e da Opy só podem ser narrados como um mesmo processo, e assim é também feito pelo filme, a potência da imagem transcende sua realidade empírica; assim também acontece no segundo filme, cuja revelação por Nhanderu, em sonho, do *oguata porã*¹³ a ser realizado contrapõe à *verdade* repetida pela população local de que eles não são de lá, de que aquele território não lhes pertence. Uma fala de dentro para dentro, reafirma a centralidade da Opy na cosmologia Mbyá e sua importância, outra é de dentro pra fora, contrapõe. Por isso, a verdade de dentro, a *anhete* da revelação, não precisa lançar mão de instrumentos da verdade etno-histórica acerca da legitimidade do pertencimento deste povo aquele território.

¹³ Caminha bonita, boa, caminhada certa, jornada certa, que deve ser feita

Em [A casa de reza Guarani Mbya](#), o filme começa com duas cadeiras postas, de um lado o jovem indígena Cleiton, de outro o cacique de sua tribo, seu Miguel. Cleiton pergunta: - Por que nós não podemos viver sem a Opy? Por que temos sempre que ter a Opy?

Ao que o cacique Miguel responde: - Nhanderu quando ía começar a fazer o mundo, quando ele fez o mundo ele trouxe uma planta e colocou sobre o mundo, trouxe um punhado de terra em sua mão e jogou sobre a planta (seu Miguel acompanha a sua fala com gestos que remetem às ações que narra). Ele se levanta e pisa a terra como quando se prepara o barro para a construção de uma casa. Corte transição para cenas de jovens mbyas pisando o barro e barreando as paredes de taquara, no intenso marrom do barro, salta aos olhos o contraste com as cores vibrantes de suas pulseiras, laranja, amarelo...

Seu Miguel continua: - Assim nhanderu foi levando adiante. Assim começou o mundo. Assim ele foi aumentando a terra. Assim que o mundo ficou pronto, veio o primeiro casal de índios para a terra. O casal que foi colocado nessa nova terra sabia que, ali era o começo, e assim já dizendo que tinha que construir uma casa de reza.

- Assim para esse casal foi feita a Opy, aí foi crescendo a população e assim nasceu uma menina e um menino.

- Nhanderu fez essa opy para as comunidades terem fé nele, também para usarem ele para se curarem das doenças. Aí nhanderu disse que nós índios não podemos viver sem a nossa Opy, porque nela estamos mais protegidos.

Cleiton pergunta: - Por que toda tarde temos de entrar na casa de reza?

O cacique responde: - Isso é uma lei que Nhanderu colocou para nós entrar toda tarde, para que possamos entrar toda tarde Nhanderu entregou para nós o Petyngua¹⁴, para nós usarmos na opy, sempre foi assim. Toda tarde temos de entrar na casa de reza

¹⁴ Cachimbo ritual, com importância de cura e contato com o divino

para fumar o Petyngua. Porque nós somos como um médico através de Nhanderu, nós servimos para ele como médico. O senhor Jesus Cristo era o doutor, ninguém sabia mais que ele. Nisso tinha doença e ele sabia de todos os remédios e por isso ele veio para cá principalmente para nos curar das doenças. – Seguem cenas de jovens e crianças muito pequenas preparando barro e barreando paredes da Opy, uma cadeira de escola usada como escada, cenas do barreamento externo, vão para um plano fechado dentro da casa atento as mãos que trabalham a terra lentamente

- Nhanderu também fumava cachimbo para curar ele era um índio mesmo e ele curava, ele está sempre ao nosso lado, mas nós não conseguimos ver porque ele é um espírito, ele está sempre nos olhando e sabe tudo o que estamos fazendo, falando como estamos levando a Opy. Por isso Nhanderu sabe de tudo, a Opy é uma defesa para nós, ele sabe que a Opy tem muito valor para nós ... Corte:-A Opy sendo barreada por dentro a câmera observa a tudo com leveza na mão, crianças embarreiam a casa por dentro, uma transição de dentro da casa para o contracampo, Alessandro fuma seu Petyngua, atrás da câmera enquanto a maneja e ouve filma seu cacique, a música sobe com a canção do coro mbya.

Nesse filme a Opy vai sendo construída simultaneamente, no tempo mítico e no tempo presente, para tanto a montagem de Alexandre se vale de transições precisas e suaves, do depoimento de seu Miguel à Cleiton paraas cenas do trabalho coletivo de construção da Opy, a história vai sendo contada com a fala de seu Miguel é a cadência dela que conduz o ritmo e o tempo do filme,as inserções de Cleiton são certas deixam a fala transcorrer e incentivam novas informações, seus ouvidos e olhos atentos a fala livre de seu cacique criam o ambiente de respeito para que ela se faça como, perguntas obtêm respostas questões, trazem histórias. Suas questões são porque a Opy é importante. E porque eles têm de estar nela todas as tardes. As

questões são o que é a Opy e de que forma e porque são estabelecidas as relações entre o povo mbya e ela.

Na pequena oficina de audiovisual que ministramos, nos parece fundamental revelar o modelo televisivo, é a partir de uma perspectiva crítica ao modelo televisivo de perguntas e respostas conduzindo um entrevistado, e lembrando a dinâmica do ouvir mais próxima às próprias práticas da cultura oral guarani é que vamos aos poucos buscando uma linguagem cinematográfica mais própria. Esse grupo tem contato intenso com a televisão, revelar os processos narrativos, suas peças e engrenagens é parte do processo de tornar claras essas influências ao ponto de se poder pensar alternativas de linguagem dentro de outras referências, além das hegemônicas, como, por exemplo, sua prática de escuta dos mais velhos. Não se trata de negar ou romper necessariamente com os modelos narrativos audiovisuais anteriores, mas ao se tomar consciência deles, cotejá-los com suas próprias práticas narrativas e operá-los criativamente, negando elementos, afirmando outros, ressignificando-os, enfim assumindo autonomia à medida que estas escolhas são feitas pelo grupo de forma cada vez mais consciente. De forma semelhante, por exemplo, ao que fez Seu Miguel em sua narrativa, nela ele repensa e compõe criativamente a figura de Jesus Cristo para um personagem muito mais próximo de valores mbya uma figura bastante semelhante a um pajé, a um xamã, a um xeramoi, um conhecedor das plantas, dos remédios, sua missão era a trazer a cura.

As câmeras passam isso, as imagens são feitas predominantemente com câmera na mão, usam planos médios e planos de detalhe como demonstrados na oficina, mas os fazem com fluidez própria, transitam entre médio e detalhe muitas vezes sem corte, numa mesma tomada, observando o trabalho de construção a câmera vai e vem sem cortes; na montagem isso cria um ritmo mais lento, ao observar o trabalho notamos que a cadência que orienta a montagem é de fato a da fala do Cacique Miguel.

O filme se conduz por três sequências, duas conduzem a narrativa, a fala de Seu Miguel com Cleiton e a construção da casa de reza, o sincronismo do início entre a construção de imagens pela fala e gestos de seu Miguel, com a transição para o barro sendo pisado, ligam o pisar de nhanderu no início do mundo criando a terra e a terra sendo preparada para a construção da casa de reza, em uma transição por fusão temos uma elipse de tempo cinematográfico, que longe de ser expositiva ou descritiva, liga o tempo mítico e o tempo presente. Elipse temporal ao nosso modo de ver o tempo, o modo ocidental, mas nos parece sobretudo ligado a uma perspectiva de tempo sincrônico, um modo de ver o tempo, ameríndio e guarani Mbya, que se reforça com a fala de seu Miguel, de que: - Sempre foi assim. O que se dá é uma transição do mítico para o cotidiano, com uma fluidez, que nos parece própria desta forma de se relacionar com a ideia de tempo.

A Opy está a um só tempo presente na origem, na ligação com nhanderu, e é defesa, fortaleza deste povo, condutora da saúde;ela e o petyngua, estão aqui desde o início dos tempos, guardam isso em seus significados, em seus usos.

O terceiro plano é o contraplano é o que está atrás da câmera, é a ação atrás do visível, se os tempos são sincrônicos, Alexandre ouve o cacique, o vê e grava em sua câmera, enquanto fuma seu petyngua,a fumaça o liga a nhanderu o sagrado está ali.

Em o [Omõenxakã Nhandé rekoa rã](#) - Revelação da nossa aldeia o processo é diferente, foi feito o registro da comemoração dos 20 anos de demarcação da terra da aldeia, a narrativa e o reforço da formação desta aldeia se dá através da reunião de seus caciques, são as suas falas pontuadas pelo popygua¹⁵ tocado pelos caciques e pela fala anheté (é a verdade), dos ouvintes que re-construída a história deste território, que seu sentido é reforçado e contado, e, assim, é conduzido também o filme.

¹⁵ “...trata-se de um idiofone de percussão do tipo clave”(Montardo, 2009) é uma varinha destinada às lideranças.

Tela negra e o barulho do mar, fade in para crianças brincando no mar, o som alto do mar e dos risos da crianças, vão para segundo plano quando começamos a ouvir a voz de Cacique Toninho: - Como dizem... antigamente muito antigamente. Como dizem Nhanderu criou todas as sabedorias, e também criou a sabedoria para nós.

- Mesmo com todas as dificuldades estamos lutando, como não queremos perder isso estamos aqui reunidos neste dia.

Segue ao título imagens panorâmicas da aldeia, ao som do *rave'i*,¹⁶ irrompidos pelos gritos de uma criança: - Vamos todos pra Opy!! Vamos todos para Opy!!! Enquanto corre. Estão chegando de muitas aldeias para o encontro, carregam suas mochilas, o *mbaraka mirim*¹⁷, o *rave'i*, a alegria de quem chega e o olhar e alegria de quem recebe. Olhares e sorrisos para a câmera que observa tudo, cúmplice. O som alto dos passos. Corta para festa, todos dançam e tocam o Tangará, apresentando-se para a aldeia que os recebe. Corta para o cacique Miguel da aldeia Itaxim, que diz: -Eu nunca vou deixar vocês de lado meus parentes! – Ao que é respondido por todos: - Anheté (é verdade). – Estou muito feliz de ver todos vocês!! Vamos todos olhar para a frente!!! Corta para o coral, que canta a Nhanderu.

Em encontros deste tipo cada aldeia apresentará seus corais ao longo dos dias.

Corta para um plano em que estão sentados cacique Toninho, cacique Miguel e outros caciques, onde a fala é do cacique Miguel, com o Petyngua em sua mão ele diz veementemente: - Se esforce para acreditar em Nhanderu meus parentes, eu estou muito feliz por vocês todos estarem fazendo isso agora eu tô dizendo pra todos vocês. Deixa eu alcançar esse momento de novo, e que todos consigam alcançar isso de novo nesses anos que irão vir pela frente, para todos nós!!

- Nisso aqui que temos que nos fortalecer através de nhanderu. Nós temos a nossa Opy, vamos entrar na nossa Opy. Mesmo não sabendo de tudo, vamos entrar, porque

¹⁶ O *rave'i* é uma rabeça de três cordas muito usada entre mbyas.

¹⁷ É um violão com cinco cordas.

essa Opy e como uma escola para nós e nhanderu é como um professor, ele irá passar as instruções para nós e temos que colocar isso nas nossas cabeças. Meus parentes... Anheté – respondem todos. Fade para o *black*, corte para Cacique Toninho já em pé dizer: - Nós não vamos acabar com as matas, nós não vamos acabar com os peixes e com as caças, porque Nhanderu não nos ensinou a acabar com isso de uma vez, mas aí os brancos vêm e falam que não pode fazer isso, não pode fazer aquilo... falam que não podemos fazer armadilhas. Mas eles não podem dizer isso para nós, não foram eles que criaram as caças, a pouco tempo eles disseram.. o IBAMA disse, não podem fazer armadilhas. Aí eu disse para eles, o que estamos fazendo é tudo o que nhanderu nos ensinou, inclusive as armadilhas, estamos fazendo como ele ensinou, nós não vamos matar todos. Mesmo que tenhamos 30 famílias, nós não vamos matar 30 pacas, 30 cotias. Mesmo com 30 famílias nós não vamos matar 30 de uma vez só, não matamos 30 caças. Aí eu disse não matamos para cada família, nós também sabemos do equilíbrio, com a sabedoria que nhanderu nos deu. Hoje sabemos que o IBAMA não está mais perturbando os indígenas. Voltar para a cena anterior com cacique Miguel seguindo sua fala: - Foi assim... com o pajé que vivia com a gente que sonhou com essa terra prometida e por isso estamos aqui. Ele dizia, temos o caminho que nhanderu me mostrou, e disse que o caminho estava pronto para seguir. E disse que nhanderu já tinha colocado o caminho para andar e eu lembro de tudo o que ele falou para mim. Pediu para que fossemos com todas as forças e que não era para mudar de idéia sobre essa caminhada. Aí depois de 3 dias ele sonhou que alguns brancos estavam prontos para dar apoio a essa caminhada em busca da terra sem males, aí eu acreditei, depois a funai chegou na aldeia, e era para nos buscar.

Segue para cacique: - Eu tinha 13 anos quando estava lá onde eu moro agora, aí uma mulher me chamou para ir a Brasília, e ela disse: existe uma terra em Paraty Mirim onde vocês nasceram e queria saber sobre isso. Mas aí a minha avó contou para o nosso

avô aqui agora – fala colocando a mão no ombro de Seu Miguel, e também eu falo assim as minhas avós caminharam bem, chegaram em Ubatuba e lá estava a sogra de seu Altino também, e quando eu falo de nossos avós eu derramo lágrimas, graças a elas estamos aqui com força e resistência com as caminhadas delas conseguimos os nossos lugares onde estamos hoje. Corta para a casa de reza vazia e o som da música do *rave'i*, fade out, segue para fala de Cacique: - Vocês que vem na Opy, não viemos para olhar um pro outro, não viemos sorrir um pro outro, quando vamos para a Opy, é para pedir força e que nhanderu olhe por nós. Eu ainda estou seguindo o que meu avô me ensinou, o meu avô fazia apenas dois batismos, fazia batismo de milho e depois batismo para plantar as sementes do milho, o meu avô disse, o batismo serve para as pessoas que precisam do nome da alma de onde a alma veio, o seu nome é só Karai, e você está muito triste porque não sabe o seu nome verdadeiro, ai sua mãe diz, ah meu filho está triste! Mesmo ele tendo o nome ele está triste! Aí ele disse: então agora no batismo leva ele para nós para ouvirmos o nome dele, ai ele fala: ah o seu nome é Karai Tataendy, ai no batismo de milho o meu avô contou o seu nome espiritual, até hoje eu sigo o que meu avô fazia. Como dizemos hoje, porque nossos avós não vão estar para sempre, porque nhanderu quis assim. Vamos todos morrer, mas o nosso espírito vai voltar para nhanderu.

- Nós somos cacique é para ter lei na nossa aldeia é para isso que somos cacique. Hoje eu vim para a Opy se eu dormir eu durmo ou se não fico a noite toda acordado e mesmo sem dormir eu vou para minha casa, é para isso que eu vim para a Opy, eu não vim para ficar dormindo por aí até mais tarde, eu vou ver quem da minha família vai estar acordado até amanhã também. Quando estamos na casa de reza não podemos dizer: eu vou dormir ou sair, se você quiser se divertir, quem estiver na opy, vamos ficar acordados até de manhã, dançar e cantar é para isso que entramos na opy.

- Tem bastante tempo que não venho aqui meu compadre e estou muito feliz, deixe que Nhanderu nos fortaleça e que de muita força para continuarmos a nossa luta. Que cada ano estejamos mais fortes. Eu estou muito feliz e era isso que eu queria falar obrigado!!

Capítulo 3 -

Cinema reverso: O Petyngua, o Kurusu¹⁸ e a câmera - tecnologias de imaginação e comunicação.

“Existe um povo, conhecida como ‘cineastas etnográficos’ que em sua cultura Pensam que são invisíveis.” Eliot Weinberger

Tomando como certa a existência de um cinema indígena, seja um discurso do outro sobre o universo indígena, seja um discurso dos indígenas sobre si, me ocorre uma questão fundamental, se adjetivando o cinema, como *cinema indígena*, resolvemos a questão de sobre o que esse cinema trata ou também por vezes sobre quem o realiza, mas o que acrescentamos ao conceito de cinema? O que é a imagem, o que é som para esses indígenas? O que é a narrativa através delas? Como imaginam o mundo, quais suas tecnologias de imaginação do mundo anteriores à tecnologia da câmera e como ela e o cinema se inserem e são apropriados nessa cosmologia? No conceito de cinema indígena revelamos mais a relação e a reflexão do cinema sobre o indígena, do que a relação e reflexão do indígena sobre o cinema.



Figura 7 Tupã observa atentamente a fala dos cacique Mbyas enquanto decupa o que será seu filme

¹⁸ Uma cruz, objeto sagrado e ritual

A apropriação do audiovisual como o conhecemos não se dá apenas numa transferência de novas técnicas aprendidas, novos instrumentos, temáticas novas, um novo olhar em relação àqueles que foram historicamente olhados e pesquisados, agora falando sobre si, ou até olhando para o outro e produzindo discurso e pesquisando a partir do seu ponto de vista. Nesta mudança de ponto de vista, também há uma virada do campo para o extracampo, a câmera que se aponta para ver algo, também se expõe e é vista por esse algo.

Longe de pretender esgotar essas questões, gostaria de esclarecer as perspectivas deste trabalho. Em primeiro lugar essas questões surgem em campo, são falas e diálogos evocados pelos meus colegas indígenas, que me apontam sua reflexão sobre o cinema e essa tecnologia característica dos brancos que o proporciona, assim como, é minha vivência nestes contextos específicos de oficinas, que me apresentam suas tecnologias de imaginação, suas tecnologias geradoras de imagens. Não cheguei a campo com aprofundado conhecimento etnológico sobre elas, recuso-me a encontrar satisfação na ideia simplista de que o processo de um cinema indígena se resolve em um cinema produzido sobre indígenas, feito por nós ou mesmo por eles.

Em segundo lugar, trago aqui reflexões de colegas indígenas Mbyá, Kaiowá e Nhandevas, os quais, muito embora falem línguas pertencentes ao tronco linguístico Guaraní, durante o meu processo em campo, suas semelhanças, mas também suas diferenciações estão latentes, neste processo de desterritorialização e reterritorialização em que estamos envolvidos; somos todos detentores de conhecimentos específicos a trocar e pesquisadores ávidos a conhecer, todos é claro, a sua maneira. E por isso gostaria de enfatizar que o pensamento Mbya, o pensamento Kaiowá e o pensamento Nhandeva, aqui apresentados estão mais distantes de suas definições amplas históricas e etnológicas e mais próximas de suas versões tal como dadas pelos meus interlocutores guaranis: Mbya, segundo Seu Miguel, Kaiowá, segundo Ademilson “Kiki”, e, Nhandeva, segundo Seu Eduardo. Assim como todas as reflexões acerca da imagem, sobre as tecnologias específicas de geração destas entre esses povos guaranis e as tecnologias dos não-índios, todas as falas, todos os diálogos e as reflexões sobre imaginação e cinema se dão em seus contextos muito particulares que são:

As Oficinas audiovisuais são imersivas como uma noite na Opy, os filmes tem direção coletiva como o mutirão pra se construir uma casa, e se fazem de inter-relacionamento entre aldeias e parentes, como durante um oguatá¹⁹.

Mas também muitas delas se dão entre personagens destas situações. Os lugares de fala são importantes e reveladores, os lugares de quem fala e de quem escuta, a variação destes e de suas posições. Por vezes o que foi aqui apresentado, foi colhido e pensado em campo, foi dito em momentos coletivos, dentro das atividades, em outros, foi dito coletivamente porém em momentos de interação mais livres, e ainda em outros foram coisas ditas e direcionadas a mim, no papel em que desempenhava de oficineiro muito mais do que de pesquisador. Pelo menos duas dessas falas foram um comentário direto a mim, uma reversão na relação mestre/aprendiz, de quem transferia um conhecimento, para quem deveria apreender conhecimentos. Campo/contracampo. Estou empenhado em, ao menos, pensar ao lado dos indígenas, entendendo o petyngua, o kurusu e a câmera como tecnologias de imaginação, de comunicação e de reflexão. Lembro de um comentário acerca destes intercâmbios de tecnologia, onde o objeto seria o machado, levado pelos não-índios; a intenção dos brancos ao introduzi-lo entre os indígenas seria dobrar a produção, tecnologia esta que os indígenas de bom grado acolheram, porém a utilizaram para produzir o mesmo que produziam só que na metade do tempo. O machado não traz em si e por si só o conceito de acumulação. Eliel Benites, professor Kaiowá, fala de guaranizar a câmera, é sobre isso que pensaremos aqui.

Esses encontros, seus filmes e suas conversas desencadeiam importantes reflexões sobre a realidade guarani, com respostas e visões diretamente relacionadas à sua cosmopolítica. Trago aqui dois momentos em que essas questões se manifestam de forma latente, um vídeo curta metragem e uma situação boa para pensar.

Dentre os muitos exercícios audiovisuais realizados na Oficina realizada na aldeia Nhandeva no sul do MS, um deles se chama Ataque a Potrero, é uma encenação de um ataque feito por pistoleiros paraguaios à aldeia vizinha. Os jovens guaranis se mascaram com suas camisas, fazendo pedaços de madeira como armas e atacam as famílias próximas a uma casa, executam todos. Os sons de tiros são feitos pela boca,

¹⁹ Caminhar, caminhada, pode ser utilizado para se referir ao “caminhar” ir entre aldeias

terminam revirando e quebrando alguns entulhos, a aldeia fica destruída. Esse exercício em vídeo chama a atenção, não só pelo que há de atroz no fato encenado, mas porque vívido, porque latente. Essa narrativa se fez presente em outras atividades, nas conversas; esse perigo encenado e contado, é presente, vivo. Trato aqui de forma conjunta a análise dos filmes e as notas de campo, que remetem a formas de contar esse tipo de história, na tentativa de pensarmos melhor sobre o fato, a história e o próprio contar:

Em um hexágono de concreto na área central da escola estadual onde a oficina tornou-se uma roda de fogueira, Lisandrea contava uma série de histórias sobre os assassinatos e ataques a aldeias encomendados a pistoleiros do Paraguai pelos poderosos locais. Seu Eduardo esquentava a água para o mate, com uma erva para melhorar a digestão, era bom o cheiro que exalava, numa mão segurava um saco plástico cinza, ouvia e observava a tudo com atenção. Lisandrea nos mostra em seu celular, um vídeo que havia circulado na internet, nele apareciam caminhonetes ao longe correndo por um descampado, com homens atirando contra as pessoas de uma aldeia que gritavam gritos de guerra, e atiravam pedras e coisas contra os invasores, uma menina ao lado disse que esse vídeo não era de verdade, que estavam fingindo, Lisandrea se mantém em dúvida: 'Será, mas é tão verdadeiro?, E, sobretudo, foi assim que todo mundo sabe que aconteceu'. Seu Eduardo se levantava devagar e circundava a fogueira enquanto abria o saco cinza, dele tirou uma cruz de madeira segurou a forte no seu peito e em guarani começou a falar, alguns, como eu, se calaram e ouviram atentamente, outros seguiram em suas conversas paralelas, minha compreensão da língua é bastante limitada, não entendia o que era dito, percebia só que era importante e sentido, de que era sobre o ataque sobre o qual conversávamos. A cruz no peito, aos meus olhos, indicavam uma devoção a deus, cristo, provavelmente algo como se apegar a ele, na verdade não é uma cruz é um kurusu. Neste momento, nestas situações, ouço a tudo calado, Eduardo termina sua fala, coloca o kurusu no saco, onde percebo também está um Mbaraka e outras coisas, amarra o saco e volta para a preparação do mate. Pergunto a Lisandrea o que havia sido dito, ao que ela me responde: 'Meu tio contou a história do ataque a essa aldeia de que falávamos que

num certo momento cinco guerreiros, estavam sendo acudados e correram para uma árvore sagrada, quando os pistoleiros chegaram viram e ouviram mais de cinquenta Xondaros²⁰ e fugiram, a árvore tinha feito isso, e aquela cruz era da madeira desta árvore, por isso era muito importante. Nenhum questionamento sobre verdade foi feito.

A potência da narrativa não está no grau de naturalismo que sua narrativa transpira, mas, ao contrário, pelo grau de informação e de poder analítico que essa construção simbólica pode levar para teoria.

O cinema aqui, operado de forma coletiva, busca tanto a criação da cultura guarani, este conceito estrangeiro e sem tradução, mas reapropriado e usado em favor próprio, como recurso, atribuição de sentido ao território e aos modos de vida, significação que busca tornar legítimas, aos que houve a reivindicação de existência de quem as cria.

Assimetria de poder: pistoleiros fortemente armados a mando dos grandes latifundiários locais. População indígena atacada. O sagrado da árvore é acionado, uma virada é apresentada, a desvantagem é revertida pela multiplicação do número de guerreiros, que remete à pujança das comunidades. Há nesta história um tempo mítico, um tempo antes do tempo, mas também acredito haver um vislumbre de um tempo não vivido pelo seu orador um tempo pré-colonial, um tempo em que “éramos muitos” e talvez um apontamento para um reflorescer desejado.

Tempos depois de ouvir essa história me pego pensando sobre ela, com o distanciamento penso que, em uma oficina sobre audiovisual, a arma contra os pistoleiros foi um artifício, uma *fictio* audiovisual, tal como as imagens e gritos de cinquenta Xondaros, projetada da árvore sagrada, para os olhos e ouvidos dos pistoleiros. O kurusu nas mãos de seu Eduardo tem esse poder, remete a um só gesto, ao eixo do mundo, ao poder da projeção, e aos olhos de não índios aos jesuítas e sua cruz. Imagem potência.

Nos filmes produzidos, mas também no processo das Oficinas, tanto o oficial (o método), tanto quanto no oficioso, (nos momentos em que se escapa do método), que as pistas surgem, como as reflexões cosmológicas acerca das interações entre

²⁰ Guerreiros, guardiões da Opy(Casa de Reza) e da aldeia

indígenas e não-indígenas, entre humanos e não-humanos (suas tecnologias de imaginação).

Luz, câmera e o Kurusu

Aqui descrevo uma experiência em campo, redigindo-a em forma de roteiro, fiz as anotações desta forma em campo durante a oficina, imbuído deste espírito, roteirizava os acontecimentos a minha volta, mas do que descrevê-los literariamente, decidi mantê-lo aqui desta forma, porque acredito que ficou rico em elementos sensoriais, mas também porque me fez pensar melhor o meu papel, não estando apenas na posição de um narrador onisciente, deslocando-me como um personagem que inserido na ação e contexto, passa a ter outra perspectiva que me ajuda a demonstrar para além do que é dito, o para quem e dito e sobre quais circunstância, são prenhes de sentidos e, procuro aqui com palavras dar a ver:

Fade in

Pedro retira um grande fio, uma extensão de eletricidade pela porta e tranca a sala. Lembra do convite de Kiki, um Kaiowa amigo de outra oficina.

Flashback- Sala de aula, mais cedo:

Kiki: Compramos uma caixinha(de cerveja), quer ir lá na nossa sala? – Kiki tem uma fala super rápida, exige atenção.

Pedro: Querer eu quero, [risos], mas tenho que terminar um monte de coisa aqui, nem sei quando consigo terminar.

Kiki: Então quando terminar vai.

Pedro: Vou tentar, cara.

Corredor externo da escola, de volta ao início da madrugada. Pedro segue para a última sala que servia de quarto para Kiki e outros. Pensa em conversar um pouco, os dias têm sido intensos e densos, muito para se pensar a ponto de ser difícil de fazê-lo.

Pedro abre a porta e entra na sala, escuro absoluto, leva um susto. Dois rapazes o cumprimentam. Estavam sentados ao lado da porta, com uma caixa de som, ela tem algumas luzes de led piscando, não iluminam o ambiente, mas marcam um ponto de

referência. Dela sai uma música eletrônica, graves profundos e bem marcados. ‘Acho que é um reggaetown, preciso me ligar nesse som eles curtem muito aqui na aldeia’, pensa Pedro.

Ei, Pedrão !

Pedro: Fala, parceiro!

Fábio, um outro amigo Kaiowá de uma oficina anterior, pega uma lata, entregando-a na mão de Pedro: Senta aí! Aponta para um espaço na roda.

Conversam entre uma cerveja e outra, uma lata por vez, que passa por todos. Trechos de guarani e português se misturam.

Contam-se aventuras, grandes feitos, bravatas, piadas, ri se muito, até que Kiki começa a contar uma história em Guarani, Pedro não compreende, essa sensação de deslocamento é frequente – ele pensa. Percebe, apesar do idioma, que o tom e a expressão de Kiki mudaram, o que ele falava era mais sério que os assuntos anteriores, Pedro redobra a atenção. Kiki se volta para Pedro e passa, com o mesmo tom, a falar em português:

Tinha uma Luz e um Kurusu!, [sentado em um colchonete, estende os dois braços para o alto]. Bem no começo, (fala com aquele tom que remete a algo distante), o deus dos Juruá, [faz um gesto em direção a Pedro], o deus de vocês, pegou a luz. É por isso que vocês fizeram o computador, a câmera, o trator, o cinema. O nosso deus pegou a cruz ele segurou a cruz, [gesto firme cerra o punho, um dedo por vez, como pegando o kurusu no alto]. Isso, faz a gente saber das rezas, saber muitas, saber dos cantos das rezas, as histórias [gestos largos enquanto fala], os cantos e as rezas, [pontua com o dedo batendo no chão]: as histórias.

A reza que o nosso deus ensinou, era pra gente ir para a terra sem mal! Não para ficar aqui, assim, mas o erro foi nosso, o erro foi nosso mesmo. Tinha que rezar todo mundo junto, na mesma hora, para ir, mas não foi. Não foi todo mundo. Quatro de nós mesmos, não rezaram, saíram, viraram de costas, assim foram fazer outra coisa. É nosso erro mesmo, por isso a gente não foi, por isso a gente tá aqui assim, por isso a gente reza ainda, a gente sabe muito disso e vocês de trator, avião, computador.

Fade out

Imaterialidade que confere possibilidade de criar material, materialidade que confere conhecimentos imateriais. É a escolha de nosso deus pela luz, que nos possibilita a criação da câmera, do computador, do cinema. Quando estes inventos chegam a eles, - embora estejam alienados das condições de construí-los-, com eles criam, criam a si, criam os guarani, nos criam, e com sua criatividade também se defendem de outras de nossas criações.

Trata-se de um “mito da desigualdade original” segundo a classificação sugerida por Terence Turner, ela conta a criação simultânea no tempo mítico dos índios e dos brancos, e a forma em que se dão essas criações apontam para as desigualdades contemporâneas desses dois grupos, mas nela também encontramos através desta mesma tipificação elementos de um mito messiânico, neste tipo uma espécie de reversão das posições de desigualdade são apontados, são de vários tipos, como a superação mágico-militar que encontramos na história de seu Eduardo, mas aqui apresentam outro caminho de reversão na apropriação dos meios tecnológicos e da linguagem do cinema como uma espécie de cargo, como definido por Wagner..

Como nos aponta Ferreira (2005), um traço importante destas narrativas míticas é sua ambigüidade, se por um lado há uma criação comum que aponta para desigualdades sociais e materiais, e também um reversão possível através da incorporação destes bens e meios, junto a eles existe há um só tempo a capacidade emancipatória, mas também carregam o risco de contaminação da nossa para eles evidente, deficiência moral, ausência das tecnologias de encantamento, que nos permitam ver como os nossos outros, seja a natureza, sejam os indígenas, o que nos traz a deficiência de comunicação com estas e a conseqüente desarmonia com o nosso meio natural e social. A tecnologia “branca” é potência emancipatória e potência destruidora em um só plano.

E se o são em um só plano, quais signos são operados paralelamente à narrativa principal? É então através dos contextos, e nuances operadas no mito, mas também em seu contraplano que podemos identificar a riqueza e profundidade de suas múltiplas camadas, seu espectro de entendimento em sua ambigüidade, uma das coisas que percebemos de particular nos modos narrativos ameríndios em seus filmes

é uma aceitação do dissenso, do contraditório, talvez elemento típico de uma sociedade baseada no oral, no recontar, e não na literalidade, talvez uma característica de sociedades que se organizam politicamente de forma mais descentrada. O fato é que seu modo narrativo, pela experiência dos filmes e histórias ouvidas parecem espaços confortáveis para a ambiguidade. Podemos pensar que se, na escolha da cruz pelo seu Nhanderu, se encerra todo o conhecimento para a ida para a terra sem mal, a mediação entre seu momento contemporâneo e o seu destino está em sua coletividade, está nas interações e nas inter-relações de suas práticas. É através de seus rituais, seus cânticos sempre coletivos, que reside seu poder transformador, ao passo que é na falha da coletividade, pela dissidência, não individual, mas de um pequeno grupo de quatro deles, que esta tentativa de chegada a terra sem mal, encontra seu insucesso.

Um exemplo forte sobre a importância da sincronicidade nos rituais, se encontra tanto nos rituais de cura, como de batismo, que ocorrem na casa de reza, a casa é fechada e tem a porta vigiada por Xondaros (guerreiros, guardiões), para que o ciclo não seja interrompido, os cantos e danças, funcionam como uma tecnologia de encantamento, busca-se sincronicidade. O sucesso, a doença dependem desta sincronicidade “um pensamento fora, faz alguém cair na roda”, pode fazer fracassar o ritual de cura, o xamã conduz, o xeramoí, mas o sucesso e a cura dependem de cada um, da sincronia coletiva.

Cabe marcar que numa primeira olhada para este contar, notamos na cena que é construída uma oposição binária, tão própria das imagens que habitualmente nossa sociedade constrói em suas análises, nesta oposição temos um bom vislumbre de como Kiki, o diretor desta cena, percebe e propõe criativamente seu povo no mundo. Mas essa cena traz também uma outra construção criativa, para a qual queremos chamar atenção, e está nossa sociedade, através de seus aparatos científicos, artísticos e expressivos tem também habitualmente obscurecido a imagem do que nós, os Juruá, somos para eles, em seus próprios termos. Na própria criação, no tempo mítico, nossos Nhanderú estavam juntos, fomos criados simultaneamente, mas pelas escolhas deles seguimos caminhos opostos. Enquanto nos criamos e criamos deuses à

nossa imagem e semelhança, também criando o outro e para o “outro” deuses à sua imagem e semelhança.

Ao pensarmos sobre o que nos conta Ademilson é importante estarmos atentos ao que bem nos diz o cineasta Ivan Molina: Um bom roteiro tem pelo menos duas histórias, uma evidente e outra cifrada. As vezes esta história se espalha pelo contexto, pelos símbolos que cercam a história principal, e também pelo que ocorre em seu “contracampo”.

Encontramos, nesta cena em que Kiki nos narra esta história, este mito da desigualdade inicial, e atentarmos para as pistas sobre a forma como eles se vêem e se percebem, temos aqui também as pistas de como eles veem o seu “outro”, o não-índio, o branco. Parece-nos a um primeiro olhar que esta história aponta uma das formas pela qual marcam e teorizam a alteridade entre nós, podemos, sobretudo se nos atentarmos ao contexto e ao contracampo, notar que existe também uma outra história contada ali, Kiki conta esta história, para um trabalhador da oficina, um Juruá que chega carregado da tecnologia que temos a capacidade de criar. Ele me conta na oficina em que passamos essas máquinas para eles e que eles por sua vez as carregam de suas rezas, seus cantos e suas histórias. Nós lhes levamos a câmera, nosso computador, nosso cinema até eles é porque nossas câmeras, nosso computador, nosso cinema precisam levar suas rezas e suas histórias.

Nos reencontramos aqui, neste ponto, eles usando e criando com nossas criações, nós criando com suas histórias e rezas, neste choque, nesta intersecção da fronteira entre homens e deuses, nos recriando.

Terceira visão - A câmera e o cinema segundo Miguel Verá

Miguel Verá é um interlocutor de longa data, parceiro de realizações audiovisuais e com quem durante este tempo construí uma relação de amizade também. Conversamos muitas vezes sobre inúmeros assuntos, inclusive cinema. Numa destas em que conversava sobre o que vinha escrevendo, mostrei alguns vídeos de uma oficina que havia feito, a conversa se encaminhou para uma fala, que considerei muito

importante sobre sua concepção de cinema, pedi para gravar no celular, para conversarmos depois sobre isso. O que se segue é a transcrição de sua fala:

“(O fazer cinema é um) presente para mim, principalmente porque me interessa fazer isso, e porque na cabeça você pode mais trabalhar. Eu acho que pra mim a câmera é o segundo, é o terceiro olho. A câmera vai fazendo as coisas enquanto na sua cabeça está trabalhando diferente da imagem, ao mesmo tempo. Por exemplo, a imagem da câmera gravando, você gravando ali, você nem sempre tem preocupação com seu jeito. Eu acho que eu pensei assim a tecnologia serve para completar, a imaginação que já tem na cabeça da pessoa, por exemplo, o próprio indígena já tem na cabeça a imagem de tudo, só que não tem como, quando você vai contar história ou gravar a sua imagem, sempre falta algo né, por exemplo, se vamos falar da cultura, ou realmente o que está acontecendo, mesmo assim sempre falta. Então a tecnologia pra mim eu acho que é importante sim, mas só que não é muito também, porque às vezes você vai pensar: cara, você quer fazer do seu jeito e não tem como fazer do seu jeito porque a tecnologia muito avançado do seu pensamento. Acho que ela só completa o seu trabalho, a tecnologia em si, que existe na aldeia e que o pessoal usa na aldeia, eu acho que importante, é uma ferramenta importante sim, neste momento talvez em que cada tempo que passa a gente vai precisando, a cultura também fica mais desenvolvida com isso.

Porque para a gente como eu falei, quando tem imagem na sua, talvez não só imagem, história, algo que aconteceu, porque quando você fala do petyngua e da câmera filmadora, essas coisas elas são muito diferentes, porque petyngua é uma coisa que você, por exemplo, precisa tomar uma decisão importante pra você. Quando eu mesmo pego o petyngua, não é qualquer hora e qualquer dia é quando eu sinto que eu precise, até pra eu me perguntar o que eu sinto, o que eu tô precisado, porque às vezes os indígenas não sabem, então nós pega o petyngua e ficamos mais tranquilos e pensa que... Pra gente o petyngua é para a paz, a gente pra ficar mais tranquilo, não tem outra coisa. Porque nele vem, por isso pra gente ele é importante, vem a energia de Nhanderu. A energia de Nhanderu passa para Petyngua e dele passa pra pessoa que está usando.

Por isso que tem fogo e fumaça no Petyngua, a pessoa usa quando sopra a fumaça do lado do corpo dele assim, o espírito que estava do lado já sai, fica mais afastado da pessoa, aí fica mais tranqüilo, e já vem também idéia, você pode sonhar, ou você mesmo sem querer, chegar idéia bom, bonita! Bom eu quero isso! Ou Eu tenho que fazer isso! Por exemplo, você só vai estudar, a pessoa normal, a pessoa vai fazer alguma coisa assim para ele mesmo, aí quando você faz uma coisa, fica no meio, e você não sabe como vai terminar, como você vai dar acabamento em alguma coisa, aí você vai pensar assim, eu vou fazer isso, aí com isso parece que você está vendo a imagem, para fazer a coisa que você quer, aí você faz coisa e acontece e consegue o que você quer, o petyngua faz isso.

Porque o petyngua, por um lado, como os mais velhos falam, é o nosso livro, você abre e não tem imagem, simplesmente um petyngua, mas quando você pega com respeito, aí você vai descobrir, não só o indígena, pode ser qualquer pessoa, mas o que não pode é você pegar o petyngua só: porque os índios usa? Porque os índios fuma cachimbo? Não, primeiro você tem que se garantir, você pensa no Nhanderu, aí que a energia vai passar pra você, você vai sentir a mesma coisa que índio”.

Conectamos essa conversa informal, com outra, proferida em um debate realizado na Universidade Federal Fluminense, na Mostra Nosso Olhar, de Cineastas Indígenas. Miguel Verá Mirim faz essa fala em uma mesa composta por realizadores como Ivan Molina, Ademilson Concianza, Gilmar Galache, Eliel Benites e o professor de cinema desta universidade Cezar Migliorin. A fala é dirigida a uma grande plateia, e nos parece importante apontar que era um diálogo com os outros realizadores que já haviam falado, mas que, marcando a diferença de contextos, compõe com sua concepção de cinema, que propomos apresentar aqui:

Meu nome é Miguel sou Mbya aqui do Rio de Janeiro, eu moro em Maricá e vou falar também do meu trabalho e do meu pensamento também. Como vou dizer assim, eu não escrevo também só penso na história que o mais velho conta e pensando assim. Eu brinco quando eu tô criando idéia, como é que eu tenho que fazer?, como é que tem que mostrar para a outra pessoa? Aquela imagem pra entender aquelas coisas, no

filme, ou pode contar também, as vezes pra mim mais fácil de pensar de criar na cabeça, mas quando assim está no meio, pensando, olhando a imagem, só olhando pra lá e pra cá, eu fico quieto e quando a criança me bateu eu falo assim: Oh não bata não, tô pensando, estou criando idéia na minha cabeça, agora eu já perdi, [ri]. Fico brincando assim.

Por isso quando eu vou fazer filme assim, eu levo muito tempo pra fazer porque eu não escrevo, e a minha intenção é usar aquela imagem que eu estou filmando... O filme tem que ficar na minha aldeia, o meu primeiro pensamento é isso, é a primeira coisa, a segunda pode ser depois, pode passar fora, vender, alguma coisa, mas pra mim o que tem mais valor é criança assistir filme em que o mais velho, vou fazer entrevista com ele, ele vai falar, vai cantar, vai contar história... Essa história vai passar na escola e ele vai aprender, então a minha ideia é isso, né. Mas eu já fiz acho que três filmes, assim de 15 minutos, documentários, né. Eu acho que pra mim já é muito, porque eu não tive oportunidade também. Nunca estudei, eu não tenho diploma, mas porque eu mesmo quis isso, desde criança, porque eu via as coisas acontecer na aldeia, mas como eu não ficava em uma só aldeia, eu ficava pra lá e pra cá, eu sempre conhecia outra aldeia, conheço várias aldeias, é porque eu aprendi assim. Eu não vivia com minha família, desde sete ou oito anos, minha mãe com meu pai separou, aí eu tenho que me virar sozinho, e com isso eu aprendi muitas coisas, a viver também, a acompanhar os mais velhos, apesar de não ter o pai, eu acompanhava o mais velho, um tio, alguém que fazia as coisas e para caçar, fazer armadilha para pegar tatu, essas coisas. Mas só que isso já passou quinze anos, isso, não se vê mais isso na aldeia. Cada aldeia é uma aldeia diferente porque a área é diferente, por exemplo, o Mato Grosso do Sul é diferente do Rio de Janeiro, o Rio de Janeiro, aqui, tem mato. Mas só que a mata que tem pra caçar, tem água pra criança tomar banho, já não tem, eu falo não tem, porque a mata que não está poluída, o governo não deixa, ele deixa como se fosse... É como eu falo assim, o governo faz um parque, quando o indígena quer morar no parque ele não deixa, porque é parque, ninguém pode entrar, isso que a gente pensa assim, porque o índio não pode entrar? O rico pode entrar. Eu sempre falo isso, se eu estiver com dinheiro eu posso entrar, porque eu vou pagar aquele pedaço. Por isso que o planeta está fraco, está cada vez mais fraco. Porque se nós tivermos oportunidade

para morar bem, para viver bem, até o pajé vai ter mais força pra fazer a reza, pedir mais, para planeta ficar com mais saúde também, porque senão nós estamos matando o planeta. O rico paga pra morar, mas está destruindo a natureza, ele está fazendo coisa ruim para ele mesmo. Porque o deus quer respeito à natureza, por isso que a gente fala, por isso eu sempre falo do espírito, porque tudo no mundo tem espírito, nós tudo tem. Eu falo isso também porque quando a gente viaja, não é só, ele também, eu conheço várias aldeias em Dourados, eu conheço Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, então é também situação diferente.

Eu vi muita coisa lá em Camboinhas, também tinha não indígena perturbando, porque Camboinhas era um espaço de 5 hectares, é pequeno pra nós, pra morar 10, 15 famílias, pra gente não tinha valor esse... um lugar de praia de frente pra praia, de areia assim, bonito. Mas para a outra pessoa que tem dinheiro já é outra coisa, com isso a gente tinha briga com eles, com empresários, com imobiliárias, então a gente tinha problema também, não chegava a matar ninguém, como vamos dizer assim, só briga, porque eles iam entrando assim com a placa, escrito: Área Particular, telefone, tudo coisa assim. Entrando assim sem falar, como se nós não existisse. Indígena não tem poder, não tem direito, como se fosse, assim, como um fora da lei também. É porque nós índios, todo mundo sabe as leis, os direitos, quando eu falo assim: Eu sou quietinho, mas eu posso morrer por você, eu posso morrer pelo meu povo. Eu não vou morrer por roubar dos outros, eu sempre falo isso. Eu não sou aquele cara que fica falando: não, não, não. Quando tem guerra eu também estou de frente, eu trabalho com cinema e também trabalho como liderança, mas isso não quer dizer, eu não quero ser nenhum professor, eu não quero ser a liderança, eu quero apenas ser da comunidade, eu só quero ser um membro daquela comunidade, como ele falou não quero ser também um diretor de cinema, eu quero ser apenas companheiro, que trabalha também.

Entre as percepções cosmológicas do cinema que notamos ao longo da experiência de campo, a imagem arma, que vemos no relato de seu Eduardo, esse Ta'anga pu²¹,

²¹ Literalmente imagem e som ou barulho é um termo desenvolvido por eles fruto dos esforços em traduzirmos Cinema e audiovisual.

imagem e som que lutam, é uma constante, e não poderíamos nos furtar a ela. Imagem, som e luta, estão intimamente ligadas à construção de redes, entre eles entre nós. Esta imagem é ação, estes são elementos de uma máquina de guerra e de uma, cada vez mais fundamental, estratégia cosmopolítica de resistência indígena.

Defenderemos essa argumentação através da análise de 3 filmes, um realizado por Miguel Verá, da aldeia Tekoa Ka'aguy Hovy Porã, em Maricá-RJ, e outros dois realizados com direção coletiva da Ascuri, sobre retomadas de terra de aldeias do Mato Grosso do Sul, os três abordam a questão da luta por territórios e suas estratégias, em contextos de conflito diferentes.

Vamos nos valer também de depoimentos de Ivan Molina e Eliel Benites, relacionando as análises dos filmes e depoimentos com os conceitos de Oguatá²², de Ywy²³ e da Guerra na cosmologia guarani.

Trouxemos o cinema de Miguel Verá, primeiro pelas suas palavras, façamos o mesmo agora pelas suas imagens. Antes da narrativa fílmica, uma pausa para contextualizar: Esse é um grupo Mbya oriundo da aldeia Itaxim, em Paraty-Mirim, Paraty-RJ, que após ter formado a aldeia e residido por um tempo em Camboinhas, Niterói-RJ, cujo motivo era a tentativa de proteção do cemitério-parque arqueológico de sambaquis da região, por força de inúmeras pressões das elites locais por razão da especulação imobiliária (Camboinhas é uma região de moradias de alto poder aquisitivo), receberam uma proposta da prefeitura do município de Maricá-RJ, para formarem sua aldeia lá, foram propostas três localidades possíveis. Este filme parte da resolução da aldeia por um local e das incertezas do desfecho desta negociação com a prefeitura.

O filme [M'bya Xondaro Rekó](#) - de Miguel Verá Mirim, começa com uma calma e típica música guarani Mbya, os guerreiros se pintam sem pressa, brincam e fazem piadas uns com os outros, o clima é de tranquilidade. A câmera na mão é quase um olhar subjetivo de dentro da cena, mas um dentro daquele grupo que se pinta e prepara, ao

²² Caminhar, caminhada, caminho

²³ Terra, como o próprio elemento, mas também como território

fim desta cena, ouvimos a voz de Tupã, cacique da aldeia: -Mais tarde eu vou me pintar diferente, vou ensanguentar todo o meu rosto!

Segue a cena, em caminhar decidido do grupo. Tupã diz para a câmera que este é o grande dia em que resolverão a questão de sua aldeia na prefeitura. Corta pra uma kombi que leva o grupo, eles se pintam, e se preparam, a pintura é para a guerra. É tudo movimento, câmera na mão viva, da caminhada para o carro; já na cidade, os Xondaros sobem as escadas para encontrar o representante do estado, agora a camera para. Sobre a mesa, quase escondida, o foco da câmera não é o poder público, dele ouvimos a voz. O foco é em Tupã, ele fala; um assessor olha atento ao papel que Tupã coloca sobre a mesa. Tupã golpeia o papel sobre a mesa diversas vezes, se irrita com a ausência do prefeito e a proposta de se negociar com seus representantes. Tupã golpeia o papel, a meu ver, a um só tempo desprezando a palavra escrita, o documento, o instrumento de legitimidade do branco. Ele quer falar com o prefeito: - A gente precisa falar com o prefeito, foi ele que falou com a gente!

A câmera volta para a comunidade, que caminha sobre o que querem que seja sua próxima terra, agora quem lidera o grupo é Dona Lídia, liderança espiritual da aldeia, ela aponta, eles planejam construir as casas ali, sob a pedra de Inoã, onde a terra é porã, boa, bonita. Embora os planos não sejam curtos e nem com muitos cortes, a narrativa transita com extrema velocidade (comparados a um uso comum de transição em nosso cinema) do plano de uma luta política, para as cenas de cotidiano, de uma dimensão de intimidade, de tranquilidade para a dimensão da guerra. Da calma à tempestade, da tempestade à calma o que aqui é constante é o movimento.

Do céu, a um zoom para a nuvem, e daí para a fala do cacique João da aldeia de Araponga. O senhor diz que Nhanderu deu o conhecimento aos juruá (brancos) que é deles, este é um clamor por manter o segredo da casa de reza, da Opy, é ali que se encerra o seu conhecimento, o conhecimento mbya. Tupã, agachado, escuta a tudo com atenção e seriedade, seu João lamenta a adesão a algumas modas dos brancos, homens com brinco, chamando a atenção de Tupã, diz: -Os meninos andam como brancos, reclama, -Meus filhos também são assim, mas escutam o que tenho a dizer na Opy! Me parece que para ele isso é o que mais importa, este depoimento é entrecortado por cenas de cotidiano, por cenas das crianças brincando, ali entre eles,

dentro da comunidade, o que a câmera nos leva a ver, é tudo tranquilidade. Até a preparação para guerra se faz com piadas, a guerra é vida! Neste roteiro o conflito é o estado, é quando a câmera para, é quando cessa a liberdade de movimento. É quando a câmera não está viva que irrompe o conflito, a sociedade envolvente, (que a despeito das revelações nos sonhos de dona Lídia, a despeito do caminhar Mbya), procura encerrá-los a um lugar determinado, a luta é pela terra. Mas, em sua concepção de terra, cada aldeia é um ponto, na grande tessitura de relações do povo guarani Mbya. A luta é por terra, por expandir o território mbya e por dinâmica, liberdade.

Volta a música para dentro da Opy as crianças dançam e cantam um coral a Nhanderu, o canto e a dança são de ritmo marcado constante, firme e sereno ecoa.

Corte. Nos voltamos agora para o Mato Grosso do Sul, onde boa parte das oficinas foram realizadas e construídas em parceria com a Ascuri e outras forma realizadas no Rio de Janeiro com a participação e apoio deles, deixemos que Eliel Benites, membro e formador deste grupo nos contextualize, a situação política e social dos indígenas na região:

Uma ideia que foi vivenciada, e hoje se coloca neste espaço pequeno, no caso a nossa região é o cone sul, do mato grosso do sul, cone sul porque a parte sul do mato grosso do sul é semelhante há um cone, é bastante fino no final, a dimensão territorial geográfica. Mas com todo este impacto da política indigenista, a perda do território, a produção de novas gerações, neste contexto, os mais jovens produzido nesta realidade, mesmo assim houve resistência. Isso é fundamental, porque a resistência, vem de quando os mais velhos insistiam em viver do seu modo tradicional, guardando os seus conhecimentos tradicionais, seus valores, a língua, mesmo com todo o impacto, a perda da terra, a sobrepopulação na aldeia, tudo isso houve resistência. A grande questão é que quando se produziu novas gerações o sistema de pensamento de conhecimento, ele teve dificuldade de ter continuidade, porque o sistema de repasse de conhecimento pras novas gerações, neste momento entrou outras instituições de repasse de conhecimento de saberes, por exemplo, as escolas, por exemplo, a demanda de outro tipo de alimento, ou seja, as alternativas foram postas, outras

alternativas que a gente tinha foram mudadas, alternativas de vida para a comunidade, isso teve um impacto muito grande e foi distanciando os mais velhos das novas gerações. Distanciando, é preciso também entender, em muitos outros espaços não houve esse distanciamento também.

E nesse contexto hoje, a partir da década de 70, e inclusive o primeiro líder a ser assassinado foi o Marçal de Souza, no contexto da movimentação política a nível nacional, pelo direito indígena, a luta também pela democracia, também nós os indígenas se organizando, nossos pais se organizando, para poderem também garantir o direito indígena. E esse direito foi a custo de muita luta mesmo, de mortes de lideranças, de inserir o direito de ser indígena na constituição de 88. Ao mesmo tempo a outra frente a organização social, a política indigenista, era preciso a gente entender como a lei do não-indígena funcionava, e também as estratégias políticas Guarani Kaiowá, de a gente retomar as nossas terras, retomar no sentido de retornar a uma aldeia de onde nós fomos retirados, e que pela legislação não está registrada no papel. Esse processo foi muito importante porque também movimentou a forma de nós indígenas se movimentar para um embate político institucional, colocar o nosso direito e isso gerou muitos conflitos.

O pessoal fala conflito, mas na verdade não é conflito, na verdade é o custo de uma luta de organização dos indígenas pelos seus direitos, por exemplo muitas lideranças foram assassinadas, uma delas neste último vídeo que apareceu, aconteceu que o Adir saiu e foi assassinado, outra... Eu sou professor e um dos meus alunos foi assassinado o Denilson, que mostrou no vídeo o cemitério e tudo mais. Então isso são pequenos exemplos de que os Guarani Kaiowá buscam o seu direito, retomam, mas isso tem um custo muito caro, muito forte, porque se constitui e aí vem o papel da mídia neste contexto, que inclusive falou no vídeo também, que você regulamentar uma realidade ou seja institucionalizar uma violência histórica, você coloca que isso é normal. Isso foi dito para nós indígenas historicamente, essas mortes das lideranças, a questão da perda, tudo isso é resultado de uma violência histórica, e a própria política indigenista legítima isso, que deve ser feito isso, que está dentro do próprio indígena. E no momento além disso a própria mídia atua bastante neste processo, de colocar, de dizer para a sociedade que o indígena ele não retoma, que ele invade a terra, esse é o

grande argumento, invasão de terra, e de que o índio não produz. Esse é o grande discurso da mídia em nossa região, os jornais, a televisão, as rádios e isso produz uma idéia, uma opinião pública em relação a isso.

E também vai convencendo os próprios indígenas também, então a mídia oficial da região vai também numa luta contra nós, dizer que isso (a violência contra os indígenas) deve ser feito para proteger o direito à propriedade. O grande embate com o direito tradicional indígena à terra e o direito do invasor que diz ter o direito de propriedade, então é isso o grande embate, e a luta é também em mídia, é em discurso e nas frentes de retomada. São várias frentes, por isso a nossa atuação como cineastas indígenas é atuar neste contexto, mostrar a visão indígena em relação a isto. Porque, na verdade a retomada dos territórios tradicionais não é somente na perspectiva econômica, não é apenas para produzir, é uma outra filosofia que embasa, uma outra forma de pensamento e de relação com a terra, retomando, por isso que chama retomar, retomada, porque você retoma as terras tradicionais, para você retomar também os valores tradicionais perdidos, que foi cortado pela relação com o não-indígena durante todo o processo histórico desse contato. E o que buscamos com isso? Porque a retomada é para nós uma forma de resistir também ao modo de vida não-indígena, é importante o modo de vida não-indígena em vários aspectos, o conhecimento científico, a cidade, colocar, viver em outros espaços... É também importante, mas também é fundamental e isso é importante destacar, que esse modo ocidental de ser, resulta a crise de hoje, esse modo de não-indígena é o que gerou essa crise em que nós todos estamos hoje, em todos os aspectos, então esse modo não tão uma solução para nós, não é tão importante. E o que foi falado historicamente para nós é que temos que deixar de ser indígenas para nos enquadrarmos na sociedade nacional, porque esta é a forma de civilização, esta é a forma correta de ser, mas vemos hoje que não é bem assim, uma sociedade injusta, riqueza para poucos e riqueza para muitos. A riqueza de muitos tem que pagar, principalmente os recursos naturais. E então vendo essa realidade, então a solução do futuro é o nosso jeito de ser com a terra, a forma de viver com o ambiente, de se relacionar, humanizando o território. Então o futuro nosso não é a sociedade não indígena, o futuro nosso é o passado nosso.

É a retomada dos valores tradicionais, é essa ideia que se busca hoje entre os Guarani Kaiowá, o futuro do planeta, da realidade, é a forma de ser indígena também. Isso não só para nós, isso pra toda sociedade também, e isso também o nosso papel como cineastas indígenas, buscar mostrar esses valores para a sociedade, que a forma de viver o Teko dos Guarani Kaiowá é uma solução não só para um indígena, mas para a sociedade viver, que é hoje uma sociedade em crise e que estamos hoje na busca de uma solução geral, hoje se busca solução em todos os espaços. Queremos respostas, queremos que o governo desce respostas, queremos que a universidade, os cientistas, dessem resultados, tudo mais, mas muitas vezes nós esperamos a solução, mas nós não fazemos a solução.

Seguimos aqui para duas contundentes produções audiovisuais da ASCURI, coletivo do qual Eliel Benitesfaz parte:

Imagens de internet, Jair Bolsonaro, é recebido no aeroporto de Campo Grande-MS por uma multidão de fãs, aos gritos de: -A nossa bandeira jamais será vermelha!

Bolsonaro nos ombros de um segurança, com um megafone diz: -Compromisso de campanha. Estamos no estado onde o agronegócio fala alto! Pode ter certeza a partir de 2019 o cartão de visitas do produtor rural para o MST, vai ser um cartucho 764!

A multidão grita e comemora, e segue aos gritos de mito!

Assim começa o filme [Retomada Tey'kue](#), de direção coletiva da Ascuri. Cinco dias depois de sua visita, um indígena foi morto e quatro feridos, dentre eles uma criança de 10 anos, mais de 90 cápsulas de munição foram encontradas, nenhum fazendeiro ferido. Na sinopse o grupo pergunta se seria uma coincidência. Pensemos essa resposta juntos, porque os caminhos para responder a isso apontam para a questão indígena, mas, sem dúvida, para uma questão de todos.

Aos poucos entra o rap *É a Guerra Neguinho*, do MC Marechal, tela preta o som aumenta, cenas de helicóptero da polícia, de caminhonetes com homens armados, fogos e tiros.

Corta para Nardo, rosto coberto por trapos, óculos escuros, ele descreve o ataque, conta do trator usado como arma, dos fogos de artifício para ocultar os tiros, conta que

ali balearam Simão e também a criança. Conta como o disparo que atingiu a criança era para atingi-lo também. Os cortes oscilam entre imagens dos atiradores e o depoimento de Nardo. Descreve os atiradores, uns vem do Paraguai, alguns algozes são conhecidos, são vizinhos. Cenas de motos carbonizadas.

Câmeras de celulares mostram o trator avançando pra cima das motos. O registro oscila entre câmeras de celular urgentes, e câmeras com enquadramento buscando depoimentos, o que se segue é de um indígena que escapa a uma tentativa insistente de execução, corte para câmera de celular, trêmula, acompanha a corrida. Indígenas carregam com dificuldade um companheiro baleado e desacordado. Cenas da aldeia, fumaça indica os incêndios ao redor.

Lideranças indígenas discutem com a polícia, a polícia filma as lideranças em seus celulares. O pleito das lideranças é para velar e enterrar um dos seus na terra em que ele foi morto. Os depoimentos, com rostos distorcidos, falam da violência dos fazendeiros, tiros de borracha e de munição. Ele conta como a mídia noticiou a morte de Clodiode como um atropelamento, conta como viram ele já morto e a criança alvejados. Os fazendeiros queimam suas coisas, a mídia mente nos diz ele.

Mulheres, rostos pintados e ou cobertos com camisas, cocares, socam o milho em seus pilões e lamentam os que se vão e se reafirmam na luta. Darcy: - Estamos na guerra contra os fazendeiros, nós estamos guerreando contra os fazendeiros... Eles derramaram muito sangue, matou meu irmão lá, é por isso que a gente está aqui.

Corta para uma liderança: - Isto aqui é nosso, esta terra também, esta terra é nossa, - fala pegando um pouco de terra no chão, -e tem a cor da minha pele, - enquanto a esfrega em seu braço.

O pilão soca o milho ritmadamente, o que ouvimos é a voz de Darcy: - Fazendeiro entrou em nossa terra, eles roubaram a gente e agora que matou a nossa família, nós retomamos e entramos, nós meninos e meninas. Nós se juntamos de forma unida em um só coração para sermos vitoriosos. Para fazer justiça pra criança que o fazendeiro matou, das cenas do pilão e do preparo da comida em que ouvimos sua fala. Corta para cena em que Darcy fala cercada por crianças e adolescentes, muitas meninas, adultos também, algumas caras pintadas, outras cobertas. Sua fala tem força

impressionante, mobiliza todo o grupo: - Estamos aqui para requerer a nossa terra, nós podemos ir pra lá ou pra cá.

Aqui muitas pessoas foram mortas, porque só os brancos estão fortes. Aqui os brancos vem e atiram... Muitas de nossas crianças se feriram e essa é nossa preocupação. Corta para cena de crianças, um menino rosto todo negro pintado de jenipapo, segura um pequeno arco com suas flechas, aponta como um guerreiro, se porta como um para a câmera que ele percebe. Outros jovens conversam, caras cobertas de bonés e camisas, um arco, um bodoque (essa arma me remete a um forte símbolo de alguns movimentos anarquistas, arma feita pelo povo, esta a atiradeira). Darci segue sua fala: - Eles tem armas e atiram em cima da gente! Eles dizem que nós é que temos armas. Jogam a culpa em nós. E os fazendeiros saem livres. Nós temos somente bordunas, mbaraká e chiru. Esse era o uso dos nossos antepassados e até hoje nós vamos continuar usando para sair vitorioso como Kaiowa e Guarani! Um ritual de dança, se preparam para a guerra, um outro filma tudo, depoimentos de lideranças também, mulheres pedem ajuda de parentes experientes em conflito, cenas da aldeia. Segue a fala de Eliel, que afirma que a luta é pelo jeito de ser guarani.

Outro filme, [Força e luta da retomada da aldeia Pindo Roky](#), de direção coletiva da Ascuri, começa com planos da retomada, pessoas caminham, uma oca em construção, um barracão de plástico negro, uma bandeira vermelha bem no alto trêmula. Corta para uma criança que observa um pedaço de papelão preso a sua cabeça faz um cocar, uma taquara repousa em seu ombro. O som é um canto com sua força gutural, marcado pelo chacoalhar do mbaraka, um canto kaiowa.

Segue para a fala de um sábio: - Yvy(terra) é nossa, o mato é nosso, os pássaros, os peixes..., tudo que existe aqui na terra é nosso. Este é o significado de yvy pra nós. Comumente se traduz por terra, mas fica óbvio que o conceito é bem mas amplo, é o território a própria natureza, que ele reclama a propriedade, porque a sociedade envolvente introduziu o conceito, em sua concepção a terra é de uso livre.

As cenas são das crianças brincando livremente em um rio, a voz que narra diz que estão ali porque amam suas crianças, querem que elas fiquem em seu lugar, mas um deles partiu primeiro do nosso meio. Corte seco, de risos e brincadeiras no rio, para

uma cruz de jazigo. A morte é uma constante, uma criança foi morta, outros são mortos atropelados pelo caminhão, atropelados pelo trator, atropelados pelo agronegócio, pelo progresso.

Eles prometem, na fala de Ernesto, ficar, morrer se for preciso, farão isso pelos filhos. Vão esperar a justiça dos brancos a demarcação, vão ver isso.

Ao que se segue a fala de Chichiry: Essa terra é nossa mesmo. A terra, a água, as frutas e outras coisas... Foi Pai-kuaray²⁴... O sol que fez para nós usarmos. Então Hipólito olhando para nós com uma câmera em um close bem próximo ao seu rosto nos diz o significado de Pindó roky: - É aquela que está brotando, como esta planta - aponta pro solo- vem nascendo...- do o guarani para o português. Tekoha é aonde a gente vive! Porque a gente não tem fronteira!! Tekoha é onde nós indígenas vive! Tekoha Guasu, é aldeia grande! Onde nossos patrícios vivem tem que ser livre! Tem que ser aberto, e tem que ser tranquilo! Então isso significa tekoha Pindo Roky!

Esta terra grande, nós tínhamos esta grande terra! Nós não tínhamos divisa! Antigamente vivíamos livres! Então nós temos esta grande terra! Temos bastante coisas. Essas coisas são nossas, o criador deu presente pra gente. Ywy o significado é o nosso próprio corpo. E também a nossa própria mãe e água.

Desejo de terra, porque a natureza, seus deuses e seu corpo são essa terra, desejo de liberdade. Não é só de uma luta pela terra que se trata a retomada, é também uma luta contra a cerca! Não é apenas um povo destituído, sem suas terras, é um povo cuja cosmologia se volta contra as cercas, contra as fronteiras. É uma retomada de terra, de território e de seus próprios sentidos cosmológicos.

Passemos de uma perspectiva de cinema mais ancorada no contexto da situação de extermínio étnico perpetrada no Mato Grosso do Sul, mas que dialoga coma fala de Ivan Molina, cineasta quéchua, que nos apresenta uma proposição de cinema indígena, cujo cerne das concepções é baseado em valores ameríndios, dialoga com perspectivas apontadas em Sanjinés, mas que orientam fortemente o fazer do grupo da Ascuri e elucidam, aspectos deste cinema reverso, deste Cinema Indígena, com

²⁴*“Irmão maior do mito de criação: herói cultural; Sol. Usado também para denominar o demiurgo.”*
(Montardo, 2009)

elementos de concepção de mundo, propostas de realizações práticas, e busca por estética e conteúdos próprios.

Colocando assim, quadro a quadro, filmes e falas, buscamos, pela narrativa deste realizador, compreender sua reflexão e concepção de um Cinema Indígena. Vamos a ele:

Ivan Molina: *Eu vou lançar algumas coisas, não tenho as respostas, penso que as respostas tem que ser uma construção de todos, mas tenho perguntas para fazer e penso algo que é muito importante é falar: O que é indígena?*

Não tenho a resposta, porque falamos há muito tempo disso e seguimos discutindo, o que é isso, o que é indígena, uns falam que vem de indigente, outros falam que vem de originários. Mas na história, muita gente fez política indigenista, em todos os países da América e do mundo, mas sempre essa política é feita por não-indígenas, por não índios, por não-originários, mas sempre por brancos. Penso que isso é algo que temos que pensar novamente. Então outros defendem os direitos dos indígenas, e do que faço em experiências de cinema feito por indígenas é que esse cinema indígena pode fazer a defesa dos direitos dos indígenas. Uma coisa que também é muito importante, nesta visão de fazer cinema indígena, tem que fazer uma fala: Como o cinema indígena em si e o cinema indígena para si. Me recordo das escolas de sociologia, os marxistas falam que há a classe em si e a classe para si. Só isso, é o cinema para si. É para nós, esta é a construção que estamos fazendo. Outra coisa também, muito importante é que abandonamos a narrativa indígena nós também, fazemos cinema pensando no cinema ocidental, na narrativa de hollywood, dos Estados Unidos, agora da Índia. E como fazemos nós o nosso próprio cinema? Aqui no Brasil houve um rompimento com o cinema novo, que rompeu com o cinema de ontem com uma nova proposta, mas não sei se é melhor ou pior.

Nós todos precisamos pensar se nos permitimos dialogar nossos novos imaginários, como nos vemos também? Porque uma coisa é que você olhe e: Ahh, isso existe! Mas também é como nós olhamos para nós mesmos? Isso é muito real, tem falsidades também? É muito importante também porque nós temos que fazer também, com a confiança de que estamos fazendo o que se vê, o que se vive, o que se faz, é também

uma questão permanente para nós. Outra coisa muito importante também... É que... esse silêncio é bom (ri).

Porque ontem, com a invasão dos portugueses e dos espanhóis nesta terra bendita, gerou um processo também nosso. Há uma frase de um povo indígena do Panamá, os Cuna, que usam esse nome e nós também assumimos isso, que somos o povo de Abya Yala, em Cuna isso significa um povo em seu pleno amadurecimento (em sua plena puberdade), e nesse momento chegou a invasão de Espanha e de Portugal, vocês escutam e pensam em que momento nos invadiram todos eles? Não amadurecemos. E nossa tarefa agora é terminar o que foi interrompido pela força. Algo muito importante neste processo é que nós esquecemos as lendas, os contos, os mitos de nossos povos, e eles tem uma estrutura narrativa que nós tentamos reconstruir. Os contos, as lendas de nossos povos têm um valor de verdade. Quando vocês assistiram O dia em que a Lua menstruou, você pensa que só é fantasia, só imaginação, ou pensa que tem um valor de verdade. Isso é importante. Essa é a diferença também que penso com o outro cinema.

Quando fazemos os ritos no Brasil, na Bolívia, são os ritos que quase sempre são feitos para a saúde, mas não a saúde individual, são os ritos para a saúde coletiva, de toda a comunidade e na cidade quando fazemos isso? É mais importante nós como indivíduos do que a comunidade, esses rituais são muito importantes como o que fez por exemplo o Kiki, para pararmos todos e falar com a mãe terra para fazermos juntos, isso que é algo que esquecemos na cidade e penso que é algo que precisamos pensar outra vez, apenas pensar outra vez...

Há uma relação com o cinema do mundo, não só com o cinema indígena e nada mais, pensamos que temos que falar com todos. E há uma pessoa que faz cinema que vocês devem conhecer, Alejandro Montiel, que fala assim do cinema: - Com o cinema, a humanidade tem uma nova visão sobre todos os universos interiores e exteriores de todos.

Esse cinema que tentamos fazer é apenas um novo olhar, de interiores e exteriores, que tenham os povos indígenas. Nós cremos que pode se conhecer e se criar novas formas de cinema, só isso. Tem uma posição militante de nossa arte, militante dos direitos e da luta e da cultura de nosso povos, mas também se você olhar os filmes

também são relatos de resistência, e não uma resistência de agora, não uma resistência aos fazendeiros de agora é uma resistência de toda a vida dos povos indígenas da América. E também não são somente para defender o território, da terra mesmo onde estamos morando, mas penso que é uma defesa do território audiovisual. Hoje em dia a soberania de nossos povos que sempre falamos: A soberania do povo brasileiro, do povo boliviano (certa ironia).

Ei, já não tem soberania audiovisual, já não tem. As salas de cinema onde fazem a programação? Já não fazem em nossos países, fazem no norte, onde eles marcam o que temos que assistir ou não, é isso que são essas multisalas que temos agora. Então tem uma posição de vida e de sociedade para nós em construção, mas também o nosso olhar, e o nosso caminhar está em ser tudo terreno. É como carro agora 4x4, que podemos fazer cinema em todas as condições, um pouco mais de cinema, um pouco mais disto, um pouco mais daquilo, mas tratamos de fazer isso, pessoas que possam ir a todo o tempo para todo lado e não só nas cidades, ou só nas aldeias, mas também em outros tempos em outros espaços, também temos que ter muita paciência. Porque pensamos que é só um olhar, mas temos também que ter a capacidade de olhar o outro, de escutar o outro, e na cidade, em outras cidades e nas outras aldeias, mas também conscientes de que o que fazemos é irrepetível, não se repetirá mais, então fazemos uma construção que contribua a uma nova história que vamos escrevendo todos os dias, não tem outra retomada para fazer em Teykue, só tem essa. E só teremos uma oportunidade para contar, porque é irrepetível. Mas também é irrecusável, porque se não fazemos nós, ninguém o fará. E também tentamos fazer o cinema insurgente, insurgente nesta dimensão, de que não vamos nos calar, eu tenho de falar através do cinema o que estou vendo, o que estão passando nossos povos, então se convertem em relatos de resistência, mas também tem um novo modelo de produção cinematográfica, esse novo modelo não tem direção, não tem um roteirista. - Ei ele é o diretor, ele sabe o que faz! Não todos sabemos o que temos que fazer, porque é um trabalho coletivo, e a propriedade não é de alguém ela é de toda uma comunidade e de toda uma aldeia. Então tem modelo de produção, e você pensa quanto custou esse documentário, quanto custou aquele outro? Não custou nada, bem custou, mas todos deram um pouquinho, em meu povo quechua isso se chama Aini e o

Aino, o Aini é a dinâmica de trabalho da reciprocidade, hoje faço eu, amanhã outro e vamos todos circulando. Isso vem também da aprendizagem com os nossos povos da produção também de uma cinematografia, então tudo se move com reciprocidade e com o coletivo e rotativo.

Considerações Finais

Esse trabalho se constrói em seu caminhar, é nômade, o campo são as conexões de uma rede rizomática dos povos guaranis principalmente, mas dialoga tangencialmente com outros. O seu próprio fazer é provocado por fluxos de um ponto ao outro, muitas aldeias em uma aldeia, muitas etnias em uma aldeia: Mbyá, Kaiowá, Nhandevas e também não-índios.

Discorremos sobre a questão das relações entre cinema e alteridade, através das reflexões escritas de cineastas, cineastas-antropólogos e outros autores e de suas obras fílmicas, afim de acompanhar os debates deste campo de ideias, deste cinema ainda feito pelo mundo branco quando este se deparava com o seu “outro” de ocasião. Optamos por autores com forte perspectiva crítica e que a transformaram em realização fílmica e teórica consistente e de grande contribuição. Fazemos isso para prepararmos a nós e aos leitores de forma a ampliar nossa atenção e sentidos e tomarmos consciência deste corpo que devemos levar inteiro a campo. Com câmera ou sem, é nesta condição de abertura que devemos ir, vulneráveis, disponíveis a sermos afetados e conscientes de nossos efeitos.

As Oficinas de vídeo são episódicas, um happening, um evento aglutinador, tem roteiro (aberto é verdade), mas seu começo e fim são marcados pelo ritualismo, se encerram em ciclo, mas apontam continuidade. Nelas aprendemos o que, ao poderem narrar a si, como o fazem. Me encanta e apavora a dimensão e amplidão dos temas a que tivemos acesso, é um trabalho para uma vida, porque é a expressão criativa de muitas vidas, de muitos mundos.

Os grupos voltam para suas aldeias, as ideias estão com eles, por vezes sem câmeras, por vezes sem computadores, seja momentaneamente ou até indefinidamente, mas há uma realização. Os que voltam para as suas aldeias são realizadores audiovisuais indígenas, cinema se faz de ideias.

Mas para além de um cinema feito por indígenas e que tem em suas narrativas desses povos e de seus mundos, a questão que me foi colocada durante minha experiência em campo, e que tentamos demonstrar aqui, é como eles vêem o mundo de que

venho, como é em seus termos cosmologicamente entendida a câmera que eu trago e afinal o que é cinema para eles e como ele se compõe criativamente com as anteriores tecnologias de imaginação. Nesta mudança de ponto de vista, também há uma virada do campo para o extracampo, a câmera que se aponta pra ver algo, também se expõe e é vista por esse algo e tem seu significado cosmológico aos poucos transmitido para o pesquisador em campo, é isso que narramos. Perguntaram uma vez a Ivan Molina, quando ele considerava que o cinema indígena tinha começado? *Desde que os indígenas surgiram há símbolo, se afeta, se tem movimento, uma cerâmica é cinema, o cinema já é....*

Retomando os argumentos dos capítulos 2 e 3, sobre uma visualidade para além da ideia ocidental de representação. O cinema como espaço de criação, de quem faz e de quem vê, e, em específico este audiovisual indígena que abordamos aqui, que surge dos encontros e desencontros entre formas diferentes de ver e contar, feito com uma particular percepção de tempo, em que o cotidiano, o ritual, o tempo antigo e mesmo o tempo antes do tempo, o mítico, são sincrônicos e se perpassam, são não lineares, como a ilha de edição o tempo também o é.

Uma perspectiva de mundo onde homens, animais, espíritos e deuses coexistem, não pode oferecer senão uma narrativa que rompa, ou, ao menos, problematize as noções clássicas de narrativa. É um audiovisual em que as transições entre cotidiano e mito se fazem com fluidez a todo e qualquer momento. Deste ponto imagem é potência, faz ser, como na história da árvore que multiplica a imagem de Xondaros.

É num processo em que a máquina precisa ser preenchida, como quando a câmera precisa do canto reza, foi assim que Kiki Kaiowá me ensinou o porquê de brancos irem fazer oficinas. Como a *nhe'é*, a alma-palavra guarani, na câmera, o mito ancestral na fala do *Xeramoí*, atualizado aqui e agora, vaga para além de onde e quando proferiu sua história, para além inclusive de sua permanência no mundo, agora é imagem-som, é *Tanga'a Pu*. Esse cinema é deles, senão mais, tanto quanto poderia ser nosso.

Esse contar/ser, este contar que é ele mesmo a própria matéria que constrói e reconstrói a *anheté*, esta performance que também é ação, atualização, é re-viver, é ação que dá a ver aquilo que das perspectivas mais cotidianas seria impossível,

técnica ritual, técnica de ver e de dar a ver. Como quando seu Miguel fala da casa de reza sendo construída ali atrás dele, no momento em que ele fala, e não há outra forma de contar essa história senão como o começo do mundo.

Este é um cinema que também luta por território pelo que mostra, mas também porque ele mesmo é: movimento de retomada, retomada dos corpos, retomada do imaginário, retomada da criatividade, retomada da vontades, retomada dos desejos, retomada de projeção para o futuro.

Esse futuro passa também fortemente pelo uso do audiovisual, constatamos isso ao longo desta pesquisa. A câmera foi guaranizada, não um “foi” de tempo acabado de coisa feita, mas de processo em fluxo contínuo, iniciado e quase irreversível como um rio (embora saibamos que por vezes forças de Estado e mercado consigam reverter rios). O Audiovisual, o cinema, o *Kino*, estes que, como já vimos, estavam lá entre eles transmutados em formas outras, agora pretende em desejo e potência ser *Ta'anga Pu*.



Figura 8 Exibição na aldeia de filmes realizados por eles



Bibliografia

ALMEIDA, Paulo Ricardo de. O sangue do Condor. Contracampo 63. Niterói.

Link: <http://www.contracampo.com.br/63/osanguedocondor.htm>

BERNARDET, Jean Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____. Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade.

Link: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>

CUNHA, Manuela Carneiro da. "Etnicidade: da cultura residual mais irreductível." Antropologia do Brasil. Mito, História e Etnicidade. São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1986.

_____. Cultura com aspas. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

CLIFFORD, James. A Experiência Etnográfica – Antropologia e Literatura no século XX.

CRAPANZANO, V. "A cena, lançando sombra sobre o real". Mana 11(2). Rio de Janeiro, PPGAS Museu Nacional/UFRJ, 2005.

DAWSEY, John Cowart. "A casa de Joana D'Arc. Drama e montagem". Mana 18(1). Rio de Janeiro, 2012: 91-119.

DOMENECH, Paulo. A nomadologia de Deleuze-Guattari. LUGAR COMUM N°23-24, pp.147-161.

FAVRET-SAADA, Jeanne. "Ser afetado". Cadernos de Campo, PPGAS/USP, 2005.

FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo. A experiência da duração no cinema de Jean Rouch. Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário (UBI;UNICAMP), Lisboa; São Paulo, v. 8, p. 80-112, 2010.

FERREIRA, Pedro. Mito e Tecnologia: Desencontros e reencontros entre índios e brancos. R@U. Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCAR, 1.1. 2009. pp.46-70.

GARCIA, Estevão. "O vôo do condor" Contracampo. Revista de Cinema, 50. 2006.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Orgs.). Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 308 p.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana": o cinema moderno da América Latina e as letras. Tese de Doutorado em meios e processos Visuais. ECA/USP, 2014.

KLEIN, Tatiane Maíra. Práticas midiáticas e redes de relações entre os Kaiowá e Guaranis em Mato Grosso do Sul. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social.PPGAS/USP, 2013.

LEIRIS, Michel de. África fantasma. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

LIMA, Tania Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. Mana [online]. 1996, vol.2, n.2, pp.21-47.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200002

MACDOUGALL, David. The Visual in Anthropology. In Rethinking Visual Anthropology. Banks, M. e Morphy, H (ed.). Yale University Press, 1997. Pp: 276-295.

MINH-HA, Trinh. When the moon waxes red. New York, Routledge, 1991.

PISSOLATO, Elizabeth. Mobilidade, multilocalidade, organização social e cosmologia: a experiência de grupos Mbya-Guarani no sudeste brasileiro. Tellus, ano 4, n. 6, abr. 2004.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. "Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias". <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=20>

SANJINÉS, Jorge. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo, Grupo Ukamau, México, Siglo XXI, 1979.

SKLAIR, Jessie. A quarta dimensão no trabalho de Trinh T. Minh-ha: desafios para a antropologia ou aprendendo a falar perto - Cadernos de Campo (São Paulo, 1991).

SORANZ, G. Aproximação a um objeto de estudo ou o que há em Trinh T. Minh-Ha para além de *Reassemblage*. Cultura Audiovisual. Transformações estéticas, autorais e representacionais em Multimeios. Paiva, C.; Araújo, J. e Barreto, R. Unicamp, Instituto de Artes, 2013.

SZTUTMAN, Renato. Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. Cadernos de campo 13. PPGAS/USP, 2005. Pp. 115-124.

TURNER, Victor. "Os símbolos no ritual Ndembu". Floresta de símbolos. Niterói, EdUFF, 2005.

WAGNER, R. A invenção da cultura. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

_____. "A pessoa fractal". In Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia. Strathern, M. e Godelier, M. (orgs.). Cambridge University Press, 1991.

Filmografia

MINH-HA, T. T. REASSEMBLAGE (1982). EUA cores/40.

ROUCH, J. JAGUAR (1967). França cores/72 min.

_____. MOI UN NOIR - Eu, um negro (França 1959). cores/73 min.

SANJINÉS, J. Para Recibir el Canto de los Pájaros (1995) Bolívia cores/97min

_____. UKAMAU (1966). Bolívia PB/75min.

_____. YAWAR MALLKU - Sangue de Condor (1969). Bolívia PB/70min.

VERTOV. Um Homem com uma Câmera (1929). Rússia PB/80 mim

ASCURI. Retomada Tey'kue. Caarapó, (2016) cores/16 mim.

_____. Força e luta da retomada da aldeia Pindó Roky. (2013) Dourados, cores/6min.

KUIKURO, Takumã. O dia em que a lua menstruou. (2004) Video nas Aldeias, cores/28min.

VERÁ MIRIM, M. Xondaro Reko. (2014). cores/15min Programa Vídeo e Transmissão de Conhecimento entre Povos Guarani, Mbyá e Kaiowá. PROEXT/MEC. Niterói/UFF.

OMAR, Arthur. Folia no Morro. (2007) Rio de Janeiro cor/26 min.

Vídeos realizados nos Projetos:

Oficinas do Programa de Extensão Universitária Vídeo e Transmissão de Conhecimento entre os Povos Guarani, Mbyá e Kaiowá (PROEXT/MEC/UFF)

Oficina de Dourados:

Ongusu Porahei ha Kotyhu

Kanhy Nhande Hegwi Nhanderu

Avati Moroti ha Mboraei

Kaiowá Reko Ete

Kaiowá ha Guarani Rekombo'e

Oficina de Dourados (2014) e Oficina de Maricá (2014)

Mbya Xondaro Reko

Jerosy Puku

Nhandeva Rembi'u Tee

Jeroky Hape

Mboraei Katu Guarani

Os Moleques da Pisadinha

Toiko Meme Mboraihu

Oficina de Pirajuí (2014):

Kokue-Ymã ha Ko'anga-gua

Y Nhangarekoha

Mbohao Pyahu Avamba'e

Ta'anga Pu Apoha

Pohan Nhande Mba'eva

Tekorã

Mita Kunhã Arandu

Xeramoi

Oficina de Maricá/Mbya (2015)

Nhaneramoí Arandu

Ywýra Reko Porã/Madeira Viva

Oficina do Programa de Extensão Comunicação: saberes e fazeres do nosso cotidiano na educação escolar indígena, PROEXT/MEC/UFGD(2015)

Aldeia de Maricá/RJ

Yhovy

Petyngua

Pirá Jopoi

Oga Jejapo

Oficinas do projeto Prospecção e Capacitação em Territórios Criativos MinC/UFF

Aldeia Itaxin - Paraty Mirim/RJ (2016)

Nhanderekoa'rã

A casa de reza.