



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**Centro de Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

MIGUEL ANGELO CORRÊA

**AUDIOVISUAL AUTORAL DOS
POVOS INDÍGENAS DE MATO GROSSO DO SUL:
mapeamento e análise**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul sob a orientação do Prof. Dr. Álvaro Banducci Júnior.

**Campo Grande - MS
2015**

MIGUEL ANGELO CORRÊA

**AUDIOVISUAL AUTORAL DOS
POVOS INDÍGENAS DE MATO GROSSO DO SUL:
mapeamento e análise**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

Professor Doutor Álvaro Banducci Júnior (Orientador) – UFMS

Professor Doutor Antônio Hilário Aguilera Urquiza - UFMS

Professor Doutor José Francisco Sarmiento Nogueira - UCDB

Professor Doutor Marcelo Vicente Cância Soares (Suplente) - UFMS

Campo Grande, ____ de _____ de _____

DEDICATÓRIA

*Às Mulheres da minha vida,
aos meus Cães,
ao Gabriel Nesta,
e à minha Amoreira,
que me ensinaram muito mais do que sei.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha namorada Mariana, quase coautora; ao orientador Álvaro, sábio farol a iluminar a vastidão dos oceanos acadêmicos; à Maria Angélica Chiang pelo apoio intelectual e afetuoso; a Fabiana Fernandes, Gilmar Galache, Higor Lobo e Nataly Foschaches pela recepção calorosa, não obstante a distância; a todos os professores do departamento de Jornalismo e do Mestrado em Comunicação da UFMS; aos compadres Lino Sanabria e Yara Medeiros pelo incentivo; aos professores Antonio Hilário Aguilera Urquiza (UFMS), Daniela Ota (UFMS), Edson Silva (UFMS), Élcia Esnarriaga Arruda (UFMS), Eliel Benites (UFGD), Geraldo Vicente Martins (PPGMEL-UFMS), Hélio Godoy (UFMS), José Genuíno (Colégio Equipe); Marcelo Cândia (UFMS), Márcio Licerre (UFMS), Maria Ângela Tupiná (CENE-E.F.), Marilena Chauí (FFLCH-USP); Mauro César Silveira (UFSC), Paulo Duarte Paes (DAC-UFMS), Renato Janine Ribeiro (FFLCH-USP) e Vera Penzo (DAC-UFMS), pela perseverança; aos doutores José Luiz Rubio Prosdocimi e Rogério Batalha, pela coerência; à Egon Heck e José Marti, pela coragem; à CAPES pela bolsa; aos povos indígenas ameríndios por terem sobrevivido; aos povos Atikum, Camba, Guarani, Guató, Kaiowá, Kadiwéu, Kinikinau, Terena e Ofaié, por seguirem lutando pelos seus direitos nesse velho Centro-Oeste; e aos meus pais Maria Aparecida e Rubens Sales, por terem-me tido.

Interior de Matto Grosso, 1912*.

Querida Olga, esta carta vai por mão de índio.

Somente agora alcancei o Porto Tibiriçá, a fim de ver se havia chegado algum recurso do Serviço de Proteção ao Índio. Ainda não vi nenhum tostão furado... Maninha, depois que fui admitido no Serviço, a minha vida tem sido uma série ininterrupta de viagens, estou sempre me intrrompendo com os índios no oeste e no sul do Brasil. Estou empenhado neste momento em reunir na reserva Araribá, no interior de São Paulo, as últimas hordas dispersadas dos índios Guarani, estes que são no Leste enaltecidos na literatura nacional e declarados heróis de novela, vêm sendo no Oeste desprezados e maltratados como bicharada miserável. Este é o último momento, a última hora. Consegui, com muito esforço, chamar a atenção do Serviço para os meus irmãos de tribo. Araribá foi, então, convertida em asilo para os Guarani dispersos entre São Paulo, Mato Grosso e Paraná, formando hoje seu centro principal.

Estou na companhia de um deles, Miguel Xiricorá. No meio do caminho para cá nos banhamos num trecho do Rio Paraná, mas erramos a volta na escuridão, de maneira que pousamos num lugarzinho mais ou menos enxuto, mas tenho receio que ambos apanhemos maleita neste pouso. Mas, não se preocupe, já providenciei os remédios e não sou homem de dar muita corda para doenças...Você sabe como gosto desta vida no sertão!

Tenho sempre vivido como um índio entre índios ...

Agora mesmo preparo uma nova viagem, desta vez para um lugar que não existe, pelo menos para os cristãos: A Terra Sem Mal, em outras palavras: o paraíso Guarani. O grupo vem viajando desde o Paraguai. É o que restou de um grupo bem maior que se reduziu no caminho até o litoral paulista. Chegaram a enterrar uma criança ontem. Não falam nada de português e eu não poderia deixá-los entregues à sua própria sorte...

Pedi autorização ao Serviço, peguei meu maracá e resolvi acompanhá-los na travessia à Terra Sem Mal. Atrai-me a ideia de ver de perto este epílogo do grande drama das migrações dos Guarani.

Um saudoso abraço de seu irmão aventureiro,

CURT, agora, NIMUENDAJÚ.

* Trecho do roteiro de filme de Tania Anaya, longa-metragem de animação ora em produção, sobre a vida de Curt Unkel Nimuendajú, com carta recriada a partir de textos originais do indigenista.

[...] mudou algum, mudou várias coisas, mais conhecido, tratou mais bem do que antes de fazer o filme. Mais ... como vou falar, tem mais vários amigos fora, conhecido, essas coisas, pena não tem dinheiro, mas você tem uma coisa que é... nem dinheiro compra, amizade, essas coisas, quando você vai num lugar, não pode até pagar hotel, essas coisas, mas vai dormir na casa dum amigo, isso é legal, vai num lugar você é convidado, essas condições, acho que alguém... não é fácil conseguir essas coisas, isso para mim é já uma vitória! Pelo que eu conquistei, essa, do meu ponto de vista, uma coisa boa [...]

Abrísio da Silva Pedro, realizador e fotógrafo Kaiowá, ator do longa-metragem "Terra Vermelha" de Marcos Bechis, apresentador do Vídeo Índio Brasil 2014.

[...] mas é fim do mundo lá, é um deserto, alto, não tem nada, uma aldeinha, ficamos 50 dias lá, 24h de aula, acordava 7 horas da manhã já aula, filmando, ia dormir meia noite na aula, isso com o Professor Antenor, lá tinha uma coisa, poucas fitas, poucas câmeras, então tinha uma dinâmica para esse tipo de realidade, tinha de trabalhar com pouca fita, tudo improvisado, era formação de guerrilha mesmo, guerrilheiro do audiovisual, não era Workshop do Célio... [risos]

Depoimento colhido sob a condição de anonimato.

LISTA DE SIGLAS

AJI	Ação dos Jovens Indígenas de Dourados
ASCURI	Associação Cultural dos Realizadores Indígenas
CIMI-MS	Conselho Indigenista Missionário de Mato Grosso do Sul
CTI	Centro de Trabalho Indigenista
FAIND	Faculdade Intercultural Indígena
FIDA	Fórum sobre Inclusão Digital nas Aldeias
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
GAPK	Grupo de Apoio aos Povos Kaiowá
GATI	Projeto Gestão Ambiental e Territorial Indígena
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
JIGA	Jovens Indígenas Guarani e Kaiowá em Ação
MEC	Missão Evangélica Caiuá
MS	Mato Grosso do Sul
NEPPI	Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas
ONG	Organização Não Governamental
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
SPI	Serviço de Proteção aos Índios
TCP/IP	Transmission Control Protocol / Internet Protocol
TI	Terra Indígena
UCDB	Universidade Católica Dom Bosco
UEMS	Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFGD	Universidade Federal da Grande Dourados
UFMS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
USP	Universidade de São Paulo
VNA	Vídeo nas Aldeias

LISTA DE ABREVIATURAS

Apen.	Apêndice
Dep.	Depoimento
Par.	Parágrafo

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Divisão do filme “Jaguapiré na luta” em cenas	93
Quadro 2 -	Divisão do filme “ <i>Jepea’yta</i> – A lenha principal” em cenas	172

RESUMO

Este trabalho consiste no mapeamento dos audiovisuais realizados pelos indígenas de Mato Grosso do Sul no século XXI; na localização de seus autores; na busca de informações sobre como e por que eles os realizaram; e na observação de alguns destes filmes. São apresentadas: informações sobre os filmes; entrevistas e depoimentos com alguns dos realizadores, associações e coletivos que os produziram. Também são apresentadas observações e reflexões sobre algumas obras, sobre os depoimentos colhidos, e sobre suas relações com uma revisão bibliográfica a respeito do audiovisual e a respeito da história dos povos indígenas de MS, realizadas previamente. Foi feito um trabalho de campo composto por uma pesquisa exploratória para a localização dos realizadores; seguidas de entrevistas estruturadas e de entrevistas por pautas com os mesmos. Ao longo do trabalho utilizou-se textos e ideias de diversos pensadores, antropólogos, filósofos, cineastas, poetas, críticos jornalistas, historiadores, comunicólogos de perspectivas teóricas distintas e, eventualmente, até mesmo antagônicas, para referenciar as observações e reflexões sobre as obras localizadas e os comentários de seus realizadores, sem que, entretanto, nenhum deles seja tomado como “teoria de fundo”. O trabalho é descritivo e não analítico e não traz um referencial teórico fixo, tratando-se, basicamente, de um mapeamento. São sugeridas, porém, várias reflexões e aprofundamentos, baseados em diversos pesquisadores ou teorias que se mostraram mais pertinentes aos temas abordados pelos filmes ou comentados pelos seus realizadores ao longo do texto. Partiu-se da constatação de que boa parte das informações sobre os índios no senso comum e na mídia de massa são equivocadas. A hipótese é que existe uma produção audiovisual autoral dos povos indígenas de MS que é relevante culturalmente, principalmente pelo fato deles serem pioneiros no povoamento da região, porém é pouco conhecida. O mapeamento tornou evidente sua existência e relevância cultural, possibilitando conhecer quais são os processos envolvidos na sua realização, e quais os discursos articulados por meio do audiovisual por seus criadores, e poderá oferecer informações para melhorar a visibilidade destes povos na sociedade regional.

Palavras chave: Audiovisual; Mato Grosso do Sul; Kaiowá; Guarani; Terena.

ABSTRACT

This work consists in mapping the movies produced by the Indigenous peoples of Mato Grosso do Sul state in the XXI century; in discovering about the location of their authors together with information of why and how they have done them; and in observing some of those movies. Here will be shown: information about the movies together with interviews and facts about some of the authors. Also, there will be observations and reflections about some of those works, about some collected declarations of their authors; this work will also regard the previously produced bibliography about the movies and about the Indian peoples' history in the MS state. It has been done a field work composed by a research to localize the authors of the movies, and a series of structured and theme interviews with them. In this work many researchers, philosophers, movie makers, anthropologists, historians, journalists, poets, from distinct, or, eventually, antagonistic theoretical perspectives, were referred to support the observations and reflections about the movies or about the comments of their authors; however, none of them is used as theoretical paradigm. Here there is a mapping and a descriptive work, not an analytic one; and there is not a fixed theoretical based line to be followed. Nonetheless, some reflections and thinking are offered along this work based upon the researchers' relations of ideas and theories with those found in the movies and the declarations of their authors. It starts by the evidence that almost all information about the Indigenous peoples in the public opinion and in the mass media is mistaken. The hypothesis is that, although unknown, there is a culturally relevant audiovisual work from the Indigenous peoples of MS state that is mainly important because they are the pioneers in the regional colonization. This mapping brings evidence of its existence and cultural relevance, allowing us to know what are the processes involved in its realization, what are its creators' articulated speech seen through the audiovisuals, and may provide information to improve the visibility of these peoples in the society of the region.

Keywords: Audiovisual; Mato Grosso do Sul; Kaiowá; Guarani; Terena.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
O índio de dentro do eixo	11
A questão indígena fora do eixo: o genocídio mora ao lado	12
1 OS INDÍGENAS NO SENSO COMUM, NA MÍDIA DE MASSA E DETRÁS DA CÂMERA	15
1.1 Um <i>mbaraka</i> na mão e uma câmera na cabeça	19
1.2 A perspectiva dos pioneiros	23
1.3 Cinema de índio fora do velho Centro-Oeste	25
1.4 Nada de novo sob(re) a <i>ogapysy</i>	31
1.5 Ajustando o foco	35
2 OS POVOS INDÍGENAS DE MATO GROSSO DO SUL	39
2.1 O povoamento pelos verdadeiros pioneiros	41
2.2 Como os índios chegaram aqui antes dos europeus e dos “pioneiros”	43
2.3 A resistência ameríndia	46
2.4 Os Kaiowá e Guarani: povos que sobrevivem ao etnocídio	53
2.5 Organização social e política dos Kaiowá e Guarani	58
3 O AUDIOVISUAL AUTORAL DOS INDÍGENAS DE MS	62
3.1 As abordagens do audiovisual pela academia: breves apontamentos	62
3.2 Os filmes autorais e os realizadores indígenas de MS: algumas considerações	65
3.2.1 Realizadores, associações e coletivos audiovisuais de Mato Grosso do Sul	67
3.2.1.1 Ação de Jovens Indígenas de Dourados (AJI)	67
3.2.1.2 Jovens Indígenas Guarani-Kaiowá em Ação (JIGA)	71
3.2.1.3 BRÔ MC’s e TV GUATEKA	72
3.2.1.4 Dionedison Cândido	76

3.2.1.5	Sidney de Albuquerque e o Ponto de Cultura Indígena <i>Yokone Kopenoti</i>	79
3.2.1.6	Abrísio da Silva Pedro.....	82
3.2.1.7	Ponto de Cultura <i>Teko Arandu</i>	83
3.2.1.8	Fórum de Discussão Sobre Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA).....	86
3.2.1.9	Página da organização comunitária <i>Aty Guasu</i>	87
3.2.1.10	Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI).....	87
3.2.1.11	Realizadores, associações e coletivos não localizados ou anônimos.....	91
3.2.2	Filmes autorais indígenas de Mato Grosso do Sul: observações preliminares.....	91
3.2.2.1	Observações sobre “Jaguapiré na luta”.....	91
3.2.2.2	Observações sobre “De mão em mão”.....	96
3.2.2.3	Observações sobre “Envenenamento do córrego Ypo’í”.....	97
3.2.2.4	Observações sobre “ <i>Jepea’yta</i> - A lenha principal”.....	99
3.2.3	Considerações e reflexões sobre o audiovisual autoral de MS e sobre os depoimentos de seus realizadores.....	104
3.2.3.1	Hollywood é aqui.....	104
3.2.3.2	Deus e o diabo na terra da soja.....	107
3.2.3.3	O velho (centro) oeste é aqui.....	110
3.2.3.4	O obturador é mais embaixo.....	113
3.2.3.5	Modelo de negócio: <i>Macgyvers</i> do cerrado.....	118
3.2.3.6	Resumo da ópera o Guarani, o Kaiowá, et al.....	120
3.2.3.7	Índio marcado para morrer - 515 anos depois.....	126
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134
	APÊNDICE A – MAPEAMENTO DAS OBRAS	147
	APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO	170
	APÊNDICE C – DIVISÃO EM CENAS: “JEPEA’YTA – A LENHA PRINCIPAL”	172

INTRODUÇÃO

Este trabalho, que consiste no mapeamento preliminar dos audiovisuais¹ realizados pelos índios de Mato Grosso do Sul no século XXI, na busca de informações e reflexões sobre como realizaram estes filmes, e na observação mais detalhada de alguns deles, é consequência de uma mudança física, sensorial e intelectual minha. Nesta introdução, procuro explicitar de forma simples e resumida - simplória, até - o percurso em que ela se deu.

O índio de dentro do eixo

Algumas décadas atrás eu morava na capital paulista. Oriundo de pequena cidade interiorana e com a sorte de ter passado por uma razoável formação técnica e intelectual, que proporcionou uma curiosidade em relação às coisas do mundo, e desenvolveu a capacidade de exercer diversas atividades laborais e intelectuais em áreas distintas, não obstante, estas se encontravam limitadas pela realidade regional. Como típico vivente do chamado “eixo Rio – São Paulo”, tinha uma postura de certa alienação em relação ao restante do país. “De frente para o mar, de costas pro Brasil”², como canta o poeta.

Minha práxis evidenciou que o conhecimento que boa parte dos habitantes do dito eixo tinham sobre os demais estados da federação, via de regra, eram escassos e se limitavam aos obtidos no ensino fundamental, aos fornecidos pela chamada mídia de massa³, e na experiência vivida em eventuais viagens a trabalho ou turismo. A consciência da realidade dos povos indígenas brasileiros era ainda mais problemática, pois, como se verá adiante, em geral, as informações oferecidas pela escola, e reforçadas pela chamada grande imprensa eram – e parecem continuar sendo – ainda mais escassos e equivocados. Nas raras vezes em que a questão indígena surgia na mídia de massa, geralmente se tratavam de *faits divers*, notícias bizarras sobre a descoberta de etnias⁴ ainda não contatadas, na longínqua Amazônia, ou então, de conflitos pela posse de terra em alguma região no interior do país, quase sempre localizada como “lá pro lado do Mato Grosso” – na verdade, tudo que

¹ Neste trabalho uso a definição de Jacques Aumont: “Audiovisual [...] designa as obras que mobilizam, a um só tempo, imagens e sons, seus meios de produção, e as indústrias ou artesanatos que as produzem. O cinema é, por natureza, ‘audiovisual’; ele procede de ‘indústrias do audiovisual’[...]” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 25).

² Trecho de verso da canção “Notícias do Brasil”, escrita pelo cantor e compositor mineiro/carioca Milton Nascimento (em parceria com Fernando Brant), parte do álbum “Caçador de mim” de 1981, de sua autoria.

³ Sobre “mídia de massa” ver Wolf (2005).

⁴ Conforme Stuart Hall etnia é o “termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de ‘lugar’ – que são partilhadas por um povo” (HALL, 2006, p. 45).

havia para além da barranca ocidental do rio Paraná, em minha ignorância era, genericamente, identificado como mato (grosso), cerrado (de Goiás) ou floresta (amazônica).

Assim colocada a situação era simples, estável, e de fácil resolução. Óbvio que bastava deixar os índios⁵ em paz na floresta. Afinal, não haveria nada de interessante para eles em serem contatados, uma vez que a maioria, como diziam os livros de história de outrora, morreria de gripe, e os que eventualmente sobrassem, certamente não se sentiriam bem vivendo na cidade superpovoada e poluída; e, por outro lado, não haveria nada de interessante para “nós” lá na floresta selvagem, exceto uma eventual e rápida viagem de lazer. Já com relação aos conflitos pela posse de terra, era evidente que esta deveria ser devolvida para os índios que restaram, pois os livros diziam que eles moravam aqui antes de nós, e que a maioria sucumbiu ante o progresso da civilização branca. O argumento de alguns posseiros de que, nesse caso se deveria, então, devolver todo o país aos indígenas, inclusive as cidades litorâneas, parecia sem sentido, além de hipócrita, pois “lá no sudeste não havia mais índio” e, portanto, “não havia mais para quem devolver as capitais e as praias!”. Sendo assim, com tanta terra nesse país gigante, por que brigar com os poucos infelizes que restaram com suas flechas e cocares, nus lá nos confins das matas do interior do continente? Deixem as terras com os índios e procurem outras nesse país imenso! Era só uma questão de tempo para as pessoas entenderem isso... “Simples assim”, como se usa dizer atualmente.

Conforme coloquei no início, esta equivocada visão de mundo passaria por importantes mudanças.

A questão indígena fora do eixo: o genocídio mora ao lado.

Dentre outras coisas, em busca de mais qualidade de vida, após alguns anos troquei a capital paulista pelo estado de Mato Grosso do Sul, passando a exercer novas atividades laborais e intelectuais, mantendo, porém, a principal delas: com o diferencial de não mais prestar serviços a uma empresa multinacional, continuei atuando principalmente na área de Tecnologia da Informação, porém cuidando das redes de pequenas e médias empresas, organizações da sociedade civil e profissionais liberais de Campo Grande. Dentre os novos clientes, alguns se diferenciavam por possuir vínculo ou atuação no chamado movimento social, e, em especial, dois deles chamaram a atenção pelo envolvimento com a questão

⁵ A utilização da terminologia e dos conceitos “índio”, “indígena”, “não-indígena”, “povo indígena” será discutida adiante, no capítulo 1.

indígena: o Centro de Defesa dos Direitos Humanos Marçal de Souza Tupã-Y, e o Conselho Indigenista Missionário (CIMI-MS, 2012).

Embora minha função no suporte fosse eminentemente técnica na área de informática, o cotidiano e a convivência com estes clientes, que tinham forte relação com os indígenas do estado - principalmente o segundo deles - provocaram profundas reflexões. As notícias acerca dos conflitos pela terra veiculadas pela mídia local que, como se verá adiante, embora sejam em maior quantidade, são tão ou mais equivocadas do que as da mídia de massa do “eixo”, juntamente com a práxis cotidiana de conviver com alguns indígenas ou seus descendentes, e conhecer “a questão ao vivo”, terminou provocando mudanças num projeto de vida.

Elas despertaram, por um lado, o interesse em exercer, ainda que com limitações, certo ativismo em apoio às causas dos povos indígenas e, por outro lado, provocou um percurso intelectual que levou a uma nova graduação acadêmica, desta vez na área da comunicação/jornalismo, e ao mestrado na mesma área, que, em sua mais recente manifestação, resultou na elaboração deste trabalho. Em última instância se trataria de tentar, de alguma forma, mudar a maneira equivocada com a qual a questão indígena, em pleno século XXI, ainda é apresentada e dar uma contribuição mínima para que os índios sejam ouvidos, talvez dirimindo um pouco a injustiça e o sofrimento a que têm sido submetidos há muito tempo. Ajudá-los a serem ouvidos – e vistos – quando tentam afirmar que estão vivos, que são humanos, e que têm direitos.

Sendo assim, apresento, a seguir, no início do primeiro capítulo alguns dados, fatos e argumentos que evidenciam a forma equivocada como a questão indígena é apresentada e assimilada pela mídia de massa e pelo senso comum, e os motivos que me levaram a mapear e analisar - ainda que de forma preliminar - as obras audiovisuais elaboradas pelos próprios indígenas do estado e a buscar informações sobre como eles as realizaram. Depois disso, apresento rápidas observações de alguns pesquisadores que já se debruçaram sobre questões pertinentes, bem como detalhes a respeito da práxis e os métodos que foram escolhidos para atingir os objetivos do trabalho.

No segundo capítulo faço uma pequena revisão bibliográfica sobre os povos indígenas de Mato Grosso do Sul. Já no capítulo seguinte, teço apontamentos sobre algumas abordagens acadêmicas a respeito do audiovisual; seguidas: dos perfis de alguns dos videastas e coletivos de indígenas de Mato Grosso do Sul que foram localizados na pesquisa de campo até o momento; de pequenas considerações sobre alguns filmes de autoria dos mesmos; seguidos, ainda, de descrições e observações de aspectos destas obras e suas relações com o

universo indígena levantado na revisão bibliográfica, bem como, da forma que se deu sua produção baseadas, principalmente, nos depoimentos obtidos junto a alguns de seus realizadores.

Após as considerações finais da dissertação, apresento: no apêndice A, a lista das obras audiovisuais autorais⁶ dos povos indígenas localizadas na pesquisa, e no apêndice B, os questionários que serviram de base para o levantamento dos dados dos filmes e depoimentos dos realizadores indígenas de Mato Grosso do Sul. Ao longo do trabalho utilizo textos e ideias de diversos pensadores, antropólogos, filósofos, cineastas, poetas, jornalistas, de perspectivas teóricas distintas e, eventualmente, até mesmo antagônicas, para referenciar as observações e reflexões sobre as obras localizadas e os comentários de seus realizadores, sem que, entretanto, nenhum deles seja tomado como “teoria de fundo”. É importante ficar claro que não há, pois, um referencial teórico fixo, e que esta é uma “lacuna consentida” uma vez que o trabalho é descritivo e não analítico: trata-se, basicamente, de um mapeamento. São sugeridas, porém, várias reflexões e aprofundamentos, baseados em diversos pesquisadores ou teorias que se mostraram mais pertinentes aos temas abordados pelos filmes ou comentados pelos seus realizadores ao longo do texto, que poderão vir a ser desenvolvidas com mais vagar e atenção e de forma mais adequada em trabalhos futuros.

Desnecessário lembrar que este mapeamento é preliminar e certamente está repleto de lacunas e longe de esgotar todas as obras existentes⁷, tanto em função da dinâmica cada vez mais acelerada que as mídias e tecnologias oferecem nos dias atuais proporcionando o constante aparecimento de novos filmes, bem como pelas limitações de prazo e condições disponíveis para realização do mesmo. Diferente desta introdução, que narrei em primeira pessoa, os próximos capítulos serão narrados na terceira pessoa⁸.

⁶ Via de regra, utilizo neste trabalho os termos “autoral” ou “produção audiovisual autoral” em seu sentido literal, ou seja, para se referir a filmes cujos autores sejam indígenas, sobre temas correlatos, com estes majoritariamente na produção e no elenco, realizados e veiculados pelos mesmos (ainda que, eventualmente, em parceria com não-indígenas). Não uso esse termo no sentido de “Cinema Autoral” conforme colocado, dentre outros, por André Bazin (1991), e utilizado, alhures, para definir, a partir de meados do século passado, dentre outras, produções relacionadas ou identificadas com a revista “*Cahiers du cinéma*”, com o movimento “*Nouvelle Vague*”, e posteriores. Eventuais exceções serão identificadas.

⁷ Como exemplo, cabe notar que foram localizados, após a conclusão da pesquisa desta dissertação, novos realizadores e filmes autorais mato-grossenses-do-sul por meio de contatos feitos durante a versão do festival Vídeo Índio Brasil que aconteceu no final de maio de 2015, em Campo Grande, MS, realizada pelo Cine Cultura Liberty Mall de Brasília, DF. Estes filmes, que não foram sequer exibidos no festival, e outros que porventura forem localizados, serão incluídos na próxima publicação do mapeamento, que segue sendo realizado.

⁸ Alerto o leitor que, diferente da tendência que parece ora em voga nos textos acadêmicos, utilizo com bastante frequência, como se pode observar nesta página, o recurso de notas de rodapé. Elas têm a função de oferecer informações adicionais, explicações ou referências que, caso fossem incluídas no corpo do texto, atrapalhariam sua fluência, e que não seriam fundamentais para seu entendimento. A um eventual leitor desejoso de maiores detalhes ou aprofundamentos no tema, elas podem, entretanto, vir a ter alguma serventia. Sua leitura, portanto, é opcional – como, de resto, todo o texto.

1 OS INDÍGENAS NO SENSO COMUM, NA MÍDIA DE MASSA E DETRÁS DA CÂMERA

Existe um postulado nas ciências biológicas, comprovado há mais de duas décadas (CAVALLI-SFORZA, 2003), que diz que somos todos da mesma raça, temos o mesmo conteúdo genético, independente de cor, credo, etnia ou preferência futebolística. Parece que esta afirmação categórica ainda não foi assimilada pelo senso comum nem faz parte do universo de verdades e universalidades com as quais as pessoas pensam e agem em seu cotidiano. Conforme enfatizou Walter Lippmann (2008), desde quase um século atrás, a civilização ocidental ancorou sua teoria democrática numa opinião pública baseada em informações escassas, manipuladas, questionáveis e de origem e conteúdo duvidosas (Lippmann, 2008).

Parece que, no Brasil, essa opinião pública, alimentada pelos meios de comunicação de massa que, via de regra, não cumprem seu papel social de informar a população com isenção e desvinculada de influências econômicas, facilmente manifesta conceitos e opiniões equivocadas, não verdadeiras ou mesmo falaciosas⁹ sobre os índios¹⁰. Os jornalistas, mesmo quando tentam fazer valer seu código de ética e procuram dar voz a todas as partes envolvidas num conflito pela posse da terra, comum neste estado da federação, geralmente cometem o mesmo engano: ouvem “o fazendeiro” e “os índios”, na maioria das vezes sem contextualizar o problema¹¹ e a origem dos envolvidos.

Um exemplo¹² de estudo que evidencia estas afirmações é o desenvolvido pela pesquisadora Nataly Foscaches (2010) que analisou, durante um ano e meio, o discurso jornalístico da imprensa mato-grossense-do-sul sobre as pautas que trataram das retomadas dos territórios tradicionais Kaiowá e Guarani nos periódicos “Correio do Estado”, “O Estado de Mato Grosso do Sul” e “Folha do Povo”. Foscaches (2010) concluiu que as relações de poder vinculadas com os interesses do agronegócio condicionam e interferem na abordagem da questão indígena e nas informações destes jornais.

⁹ Exemplo notório em uma das revistas de maior circulação do país disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/titulo-falso-a-ilusao-de-um-paraiso>>. Acesso em: 02 nov. 2014.

¹⁰ Reação de diversas entidades e organizações esclarecendo equívocos veiculados pela grande imprensa, apontados na nota anterior, disponível em: < <https://ocupasampa.milharal.org/2012/11/14/carta-publica-revista-veja-direito-de-resposta-aos-guarani-kaiowa-ja/> >. Acesso em: 01 dez. 2014.

¹¹ Ver como exemplo a respeito outra conhecida reportagem da revista Veja disponível em: <<http://veja.abril.com.br/050510/farra-antropologia-opportunista-p-154.shtml>>.. Acesso em: 02 nov. 2014.

¹² Para mais exemplos, argumentos e análises detalhadas, ver: Otre (2008, p. 86-90).

O discurso simbólico destes jornais se caracteriza pela ‘desinformação’, determinada pela superficialidade antropológica e histórica que se relaciona com a ambiguidade frente aos objetivos de informar e obter lucro, de acordo com a ideologia e os interesses hegemônicos, que aumentam os preconceitos sobre a sociedade indígena historicamente excluída. [...] Cabe observar que o mesmo fator histórico indica a dependência dos interesses econômicos específicos e direciona a abordagem das notícias pela mídia nacional, como é o caso da revista ‘Veja’. [...] Outra observação importante é a omissão na busca e averiguação das fontes [...], a invisibilidade dos indígenas foi o aspecto principal em quase todas as informações. A conclusão é que os jornais assumiram uma campanha com o objetivo de legitimar as estratégias de boicote desenvolvidas pela elite dominante e, por isso, os jornalistas responsáveis se baseiam em informações descontextualizadas e superficiais, com características de assessoria de imprensa, uma vez que só relatam um ponto de vista¹³ (FOSCACHES, 2010, p. 70-72).

É fácil notar que um dos equívocos veiculados com frequência na mídia em geral, e reverberado no “inconsciente coletivo” de boa parte da população brasileira é o de que “índio é tudo igual”. Ignoram-se as mais de 280 etnias e as quase duzentas línguas que existem ainda hoje no país (IBGE, 2012b). Contrariando o senso comum, existem índios com barba, índios negros, índios de cabelo encaracolado, etc. (POVOS, 2011). Em Mato Grosso do Sul, que atualmente tem a segunda maior população indígena do Brasil, com mais de 73.000¹⁴ índios - atrás apenas do estado do Amazonas (IBGE, 2012, p. 11) - existem atualmente nove etnias: Kaiowá, Guarani (Ñandeva), Terena, Kadiwéu, Guató, Ofaié, Kinikinau, Atikum, Camba (VIEIRA, 2013, p.19). Cada uma delas com suas peculiaridades, seus costumes, seus hábitos alimentares, sua espiritualidade específica, suas técnicas de construção de habitações, seus etnosaberes¹⁵, sua relação com a natureza e mesmo sua constituição física diferenciada. Era de se esperar que, em uma sociedade democrática, a imprensa divulgasse sistematicamente estas informações.

Outra falácia veiculada de forma velada pela mídia em geral e reproduzida pelo senso comum é a de que “índio é atrasado e primitivo” ou que “o índio parou no tempo”. Usando a “civilização branca ocidental” e suas recentes tecnologias como referência, o vulgo parece ter dificuldade em pensar sob outro referencial e não percebe, por exemplo, que o custo ambiental dessa evolução e dessa tecnologia para o planeta é o da extinção da espécie

¹³ Tradução livre do autor.

¹⁴ Segundo a tabela 4 p. 11 do documento “Os indígenas no Censo Demográfico 2010 primeiras considerações com base no quesito cor ou raça” do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2012a) Mato Grosso do Sul tinha população autodeclarada indígena de 73.295 (Cf. <http://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2015); e segundo o verso da tabela “População Indígena, por localização do domicílio e percentual nas Terras Indígenas, segundo as Grandes Regiões e as Unidades da Federação – 2010” do *folder* “O Brasil indígena” (IBGE, 2012b) Mato Grosso do Sul tinha população indígena de 77.025 (Cf. <http://indigenas.ibge.gov.br/images/pdf/indigenas/verso_mapa_web.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2015).

¹⁵ Saberes tradicionais.

num futuro não muito distante (VIVEIROS DE CASTRO, 2013). Não é capaz de imaginar que várias das 283 etnias indígenas que existem no país¹⁶ têm outras tecnologias de uso da natureza, menos nocivas, que talvez possam garantir maior sobrevivência ao planeta e que, sob esse viés, portanto, seriam mais avançadas que a tecnologia da civilização não indígena.

A simples informação de que, diferente do restante da população brasileira, boa parte dos indígenas é poliglota, pois normalmente fala, além do português, a língua de sua etnia (e nas regiões fronteiriças, eventualmente, fala também o espanhol, é recebido com espanto – e eventualmente, com admiração - pelas pessoas, quando são lembradas disso. Novamente, a grande imprensa em geral contribui para desinformação, negando ou negligenciando a divulgação e o reconhecimento da importância da valorização dos saberes tradicionais que, por exemplo, foram apropriados pela medicina ocidental e pela indústria farmacêutica, ao usar as descobertas e invenções originárias dos povos tradicionais¹⁷ (eventualmente de forma ilegal¹⁸, cabe notar). Idem para hábitos simples como o banho diário, ou objetos de design sofisticado, como a prosaica rede de descanso, que foram criados pelos índios e “importados” pelos europeus.

Também é comum a crítica do vulgo aos indígenas que habitam nas cidades usando o raciocínio inverso ao da falácia identificada anteriormente, ou seja, que eles deixaram de ser índios ao usarem e conviverem com as tecnologias urbanas, e que o “índio é passado”. Esse argumento revela uma dificuldade em relativizar a questão por meio de uma reflexão que observe que os costumes de qualquer povo mudam ao longo do tempo e que não existem culturas estáticas¹⁹. Ocorre, porém, que cada ser tem uma essência que o mantém ligado umbilicalmente a uma ancestralidade (POVOS, 2011). Para usar um exemplo regional recorrente²⁰, um “colorado” ou um “gremista”²¹, “chimango” ou “maragato”²², que trocou o frio do Rio Grande pelo calor de Campo Grande, e abandonou o chimarrão em favor do *tereré*²³, não se considera menos gaúcho por conta dessas opções. Sendo assim, da mesma forma que não usamos as mesmas roupas, palavras e ferramentas que nossos bisavós, mas

¹⁶ Cf. dados do IBGE, censo 2010 (apud VIEIRA, op. cit.)

¹⁷ Segundo Manuela Carneiro da Cunha (2009), são grupos que conseguiram, ou lutam, na prática e simbolicamente, para conseguir uma identidade pública conservacionista que inclua o “uso de técnicas ambientais de baixo impacto, formas equitativas de organização social, presença de instituições com legitimidade para fazer cumprir suas leis, liderança local e, por fim, traços culturais que são seletivamente reafirmados e reelaborados” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009).

¹⁸ Ver “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais” In: Carneiro da Cunha (2009).

¹⁹ Sobre o conceito de “cultura” ver Laraia (2009, passim).

²⁰ Esse argumento foi desenvolvido a partir da declaração do indígena Kaiowá Devanildo Ramires, durante a série “Seminários NEPPI: povos indígenas frente às novas mídias”, Campo Grande, MS: UCDB, 24 Mar. 2010, recolhida por Maldonado (2014).

²¹ Torcedores de clubes de futebol tradicionais e rivais no Rio Grande do Sul.

²² Apelidos de facções adversárias em vários conflitos políticos e revoluções armadas ao longo da história do Rio Grande do Sul.

continuamos sendo descendentes de italianos, judeus, germânicos, muçulmanos, espanhóis, portugueses, japoneses, etc., e temos comunhão com algumas características dessas descendências, os “índios urbanos” também “continuam índios”, embora alguns utilizem telefones celulares, estudem em universidades, usem filmadoras HD e manifestem-se através de redes sociais.

Boa parte dos equívocos na avaliação e interpretação das culturas e da história dos povos americanos talvez decorra dela ter sido narrada, tradicionalmente, a partir da visão europeia, impregnada de etnocentrismo²⁴, o que, embora pudesse passar despercebido até o início do século XX, atualmente é, ao menos cientificamente, inadmissível. Parece que o europeu aproximou-se dos nativos encarando-o como ser primitivo e inferior, sem autonomia e sem vínculo de propriedade com a terra que habitava, e até sem considerá-lo como humano – havia dúvida se ele “possuía alma” e deveria ser batizado²⁵. O objetivo principal seria utilizá-lo como mão de obra escrava, por meio de trocas e convencimento, ou da força. Como algumas etnias resistiam e não correspondiam às expectativas, em geral, foram consideradas primitivas, atrasadas, indóceis ou violentas (RIBEIRO, 1995). Provavelmente decorra desse processo outro preconceito com os índios que dura até hoje: como muitos dos que não conseguiam fugir preferiam morrer no cativeiro a trabalhar como escravos, foram tachados de preguiçosos.

É difícil vislumbrar, pelo menos em curto e médio prazo, uma mudança de comportamento da mídia em geral. Uma possível solução para esse problema passa pelas vias do direito e da educação e, desse modo, é de fundamental importância o cumprimento da lei número 11.645, aprovada em 10 de março de 2008, que estabelece a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” no currículo oficial da rede de ensino público e privado no país. O que é veiculado atualmente nos livros didáticos, com raras exceções, são informações vagas, geralmente baseadas no senso comum e, em sua grande maioria, equivocadas (POVOS, 2011), sendo que a implementação efetiva da lei seria uma

²³ Espécies de chás, de origem ameríndia, bebidos através de uma “bomba” (canudo de metal com pequena peneira na ponta) em uma “cuia” ou “guampa” (recipiente abaulado), feitos a partir de ervas semelhantes, nativas da região centro-meridional da América do Sul, misturadas com água quente (chimarrão) ou água gelada (*tereré*).

²⁴ Postura demonstrada por quem situa seu grupo étnico ou cultura num plano mais importante que o de outras culturas ou sociedades. Conforme Rocha (1988) “é uma visão do mundo onde o nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados e sentidos através dos nossos valores, modelos e definições do que é a existência. No plano intelectual pode ser visto como a dificuldade de pensarmos a diferença; no plano afetivo, como sentimentos de estranheza, medo, hostilidade, etc.”. Para uma conceituação mais detalhada ver Lévi-Strauss (1985).

²⁵ Conforme Egon Schaden, duvidava-se que eram homens os naturais do Novo Mundo e o Papa Paulo III, pela bula de 2 de julho de 1537, pôs fim às dúvidas “declarando, oficialmente, serem os índios *veri homines*, (homens verdadeiros), *fidei catholice et sacramentorum capaces* (portadores de alma imortal) e dignos, por isso, de serem recebidos no seio da igreja” (SCHADEN, 1972, p.2).

solução para o problema em longo prazo, a ser observado provavelmente apenas daqui a algumas gerações.

1.1 Um *Mbaraka* na mão e uma câmera na cabeça

Na década de 1970, um líder indígena fez história quando, cansado das promessas não cumpridas pelos “homens brancos” em suas negociações, teve uma boa ideia: resolveu se apropriar das tecnologias criadas pelos próprios brancos e utilizá-las em benefício de seu povo. O então cacique - e depois deputado federal - Mário Juruna passou a carregar a tiracolo um “moderno” gravador de áudio de fita cassete e com ele registrar todos seus contatos e compromissos, para, posteriormente, usar as gravações como prova nas cobranças dos acordos não cumpridos (JURUNA, 1977).

Alguns anos depois, inspirados noutra boa ideia, desta vez do indigenista Vincent Carelli, outros indígenas também passaram a se apropriar de tecnologias a que tiveram acesso, viabilizadas por Vincent a partir de 1986, por meio do então incipiente projeto Vídeo nas Aldeias²⁶ (2014) - parceria entre a Organização Não Governamental (ONG) Centro de Trabalho Indigenista²⁷ (C.T.I.) e a Faculdade de Antropologia da Universidade de São Paulo - e começaram a produzir cultura midiática.

O sucesso da empreita de Carelli teve inúmeras consequências. Uma delas teria sido o surgimento do Vídeo Índio Brasil (2008a), festival que, inicialmente, a partir de Campo Grande, MS e, posteriormente, em boa parte do país, veiculou, dentre outras coisas, produções de temática indígena, várias delas autorais. Também ofereceu, temporariamente, treinamento e equipamento, como câmeras e ilhas de edição a alguns povos indígenas de Mato Grosso do Sul, possibilitando que gerassem sua própria cultura midiática audiovisual. Essas iniciativas, reforçadas pelo barateamento progressivo dos equipamentos e mídias de produção e reprodução, e pela recente popularização da rede mundial de internet no país - bem como sua melhora geral de performance, que possibilita uma veiculação de produções audiovisuais de forma razoável, coisa impensável há poucos anos - parece ter proporcionado certa mudança na vida de alguns indígenas.

A mudança de papel dos povos indígenas frente ao universo audiovisual da cultura midiática, de apenas personagem, objeto de pesquisa, ou coadjuvantes das produções de

²⁶ Oficialmente o Vídeo nas Aldeias (VNA) existe desde 1987. Inicialmente colocava “a câmera como ferramenta de comunicação entre comunidades indígenas e não-indígenas, aos poucos o projeto transformouse em uma escola de cinema para índios” (ARAUJO, 2010, p. 10).

²⁷ ONG com vasto histórico em apoio e defesa da cultura e luta pelos direitos de vários povos indígenas brasileiros. Disponível em < <http://www.trabalhoindigenista.org.br/>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

vídeo, para o de plateia, protagonistas ou realizadores tem se mostrado profícua. Em pouco tempo, uma quantidade respeitável de produções de todos os tipos e de diversas etnias tem surgido em circuitos alternativos, como festivais, mostras, canais de TVs educativos e na Internet.

Nos últimos meses de 2012, um pequeno vídeo²⁸, com a denúncia de um suposto envenenamento proposital do rio Ypó-i, na região de Paranhos, sul do estado de MS, próximo a um acampamento indígena denominado Pyelito-Kue, divulgado inicialmente através das redes sociais na Internet, fez com que a indignação popular tomasse dimensões internacionais. A situação de confinamento²⁹ em que se encontra esta comunidade já havia desencadeado, algumas semanas antes, manifestações populares pacíficas em várias capitais do país, e até no exterior, em consequência da publicação de um manifesto dos Kaiowá e Guarani em resposta a um iminente despejo decretado pela justiça estadual, que foi interpretado inicialmente como um anúncio de suicídio coletivo.

Maldonado (2014) recentemente estudou este episódio e utilizou a Análise de Discurso Francesa para mostrar as discrepâncias entre o discurso das lideranças indígenas de Mato Grosso do Sul por elas publicadas nas redes sociais, e as notícias veiculadas nas mídias *on line* locais e nacionais sobre o conflito. Observou que as formas discursivas veiculadas pelo conselho do *Aty Guasu*³⁰ (principal organização política dos Kaiowá e Guarani) na rede social *Facebook*³¹ são variadas e trazem diversas vozes ao discurso, enquanto que nos textos jornalísticos essa “diversidade é bem menor,[...] evidenciam a falta de compromisso dos veículos com princípios básicos do jornalismo, [...] não se importam com a pluralidade no uso e fontes, [...] nem sequer aderem ao discurso relatado para legitimar a informação que se está transmitindo” (MALDONADO, op.cit., p.87). Principalmente um dos casos estudados, o da revista *Veja* (publicação semanal da Editora Abril S.A. de circulação nacional) que, filiada às formas discursivas da antropologia anti indígena e da não demarcação das terras, “deixa a desejar quanto aos critérios jornalísticos para textos tidos como de interesse público” (Id., *Ibid.*).

²⁸ Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/cidadania/2012/11/policia-federal-vai-investigar-envenenamento-de-agua-em-territorio-indigena>>; e em <<http://www.youtube.com/watch?v=AE2W8MIN1-s&feature=plcp>>. Acesso em: 12/ago./2013.

²⁹ A conceituação do termo “confinamento” (geralmente usado no trato com o gado) para caracterizar a forma como os indígenas foram assentados ao longo do processo de colonização que se iniciou no final do século XIX e perdura até os dias atuais foi realizada por Antônio Brand (1997, p. 91).

³⁰ “Reunião grande”, encontro das lideranças de diversas áreas onde são tratados problemas comuns, com a participação de lideranças, capitães, professores, funcionários indígenas, rezadores, FUNAI e entidades indigenistas (PEREIRA, 2013, p. 231). Também escrito com a grafia *Aty Guassu*. Pronuncia-se “atiguaçú”. Para mais detalhes, ver Pimentel (2012, p. 227 et seq.).

³¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/aty.guasus?fref=ts>>. Acesso em: 05 dez. 2014.

O vídeo do envenenamento proposital do rio Ypó-i ajudou a deixar evidente que a situação havia se tornado insustentável e, somado a outros eventos, terminou provocando uma reação significativa nos três poderes da República, tanto na esfera federal quanto na estadual, fato, talvez, inédito na história da luta por terras e cidadania dessa etnia. Por outro lado, devido à quantidade de informações desconstruídas que passaram a circular na mídia de massa e nas redes sociais sobre o caso, o conselho *Aty Guasu* resolveu se posicionar e realizou outro vídeo³², com a Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), apresentando um depoimento de Apykaa Rendy, liderança de Pyelito-Kue, informando que não pretendiam se suicidar, mas sim, resistir ao despejo até a morte, e que, caso o governo mantivesse a decisão de reintegração de posse, estaria decretando sua morte coletiva. Assim, em suas palavras “seria então melhor mandar um trator e cavar um grande buraco para colocar seus corpos”, pois dali não saíam vivos, esclarecendo, então, o “mal entendido”. Não obstante as manifestações populares e a consequente movimentação de alguns representantes do estado brasileiro a situação desde então pouco se alterou e continua extremamente tensa. Denúncias recentes (abril de 2014) relatam novos atentados de pistoleiros disparando contra o acampamento, gravadas pelos indígenas com câmeras deixadas pela equipe do VNA (2014) que visitou a região pouco antes³³.

Outro caso relativamente recente e significativo aconteceu entre maio e junho de 2013 no município de Sidrolândia, MS. Uma tentativa de cumprimento de um mandado de reintegração de posse por um grande contingente de policiais federais e militares de Mato Grosso do Sul, realizada com violência, resultou no assassinato de um indígena Terena e provocou uma grave crise. Cinegrafista e repórter de uma rede de TV nacional que obteve a informação sigilosa da operação - programada para ser iniciada durante a madrugada, quebrando, assim, o pacto que havia entre as partes em conflito e surpreendendo os indígenas na calada da noite - terminaram ficando na linha de fogo, filmando a ação³⁴, enquanto os indígenas também filmavam o cinegrafista, o assassinato e o cenário de guerra.

A Terra Indígena Buriti (da qual faz parte, dentre outras, a Fazenda Buriti) está situada em área de 17 mil hectares nos municípios de Buriti e Sidrolândia, MS, já reconhecida pelo estado brasileiro como tradicionalmente ocupada por indígenas da etnia Terena, porém sob disputa judicial há mais de uma década - por conta da morosidade da justiça brasileira, e

³² A ASCURI é um dos principais coletivos de realizadores indígenas, com vasta produção desde 2012. Este vídeo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rb4V3Lrn-D0>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

³³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L15H0mt5jho>>. Acesso em: 05 set. 2014.

³⁴ Disponível em: <<http://www.campograndenews.com.br/cidades/interior/cinegrafista-e-ferido-por-bala-de-borracha-e-diz-que-policia-chegou-atirando>>; e em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2013/05/ms-indios-terena-resistem-acao-de-reintegracao-de-posse-de-fazenda.html>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

das chamadas “chicanas jurídicas”³⁵, geralmente inseridas por advogados dos donos das fazendas para retardar o andamento do processo. Dos 17 mil hectares declarados como território tradicionalmente ocupado pelos Terena em 2010 pelo governo federal, apenas 3 mil estavam em posse dos indígenas. Outros 14 mil hectares estão ocupados por 25 fazendas, sendo que os Terena haviam retomado as fazendas Buriti, Cambará, Santa Helena e a sede da fazenda Querência São José, (abandonada há anos) como forma de pressão para acelerar o processo judicial. Os Terena são um dos povos que melhor se adaptou ao convívio com a civilização não indígena. São conhecidos como não violentos, sociáveis, amistosos, pacientes e abertos à negociação, (PEREIRA, 2009, p. 161). A fazenda Buriti é reclamada pelo político e fazendeiro Ricardo Bacha, que, antes do assassinato do indígena, anunciou que ocorreriam novas mortes, em discurso³⁶ na Assembleia Legislativa do Estado de Mato Grosso do Sul no dia 23 de maio de 2013.

Poderia ter havido um massacre de maiores proporções no caso da ausência dos “guerreiros armados com filmadoras” como alguns videastas indígenas se intitulam. Dias antes da ação que resultou no assassinato, um jornalista do CIMI-MS, que acompanhava o anúncio da reintegração pelo oficial da Justiça Federal teve seus equipamentos e computador sequestrados pela Polícia Federal sem justificativa. Um cinegrafista indígena filmou a ação ilegal e disponibilizou-a na internet³⁷ com grande repercussão. Este mesmo indígena gravava a ação da polícia, dias depois, quando ocorreu o confronto que resultou no assassinato. Foi, porém, detido e teve seu equipamento sequestrado e parcialmente destruído sob a justificativa de que havia prejudicado um delegado com a publicação do vídeo nos dias anteriores.

Também nesse episódio houve, posteriormente, mobilização em ambas as esferas de poder, tanto estadual quanto federal, e foram reabertas negociações para tentar uma solução alternativa para o conflito. Não obstante alguns avanços na questão (como a tentativa do governo federal de realizar gestões em busca de uma forma para ressarcir os fazendeiros que tiverem documentação legal) aparentemente não há interesse por parte do governo estadual – que têm vínculos evidentes com os ruralistas³⁸ - em resolver a questão dessa maneira. Até o presente, o impasse continua, e a tensão e a violência na região tornaram-se rotina.

³⁵ Ato pelo qual se usam meios inescrupulosos e condenáveis para prejudicar a parte contrária no processo, dificultando a ação, criando embaraços, montando ardis, tais como a retenção capciosa dos autos, o abuso de direito e citações falsas de leis ou autores.

³⁶ Disponível em <<http://www.campograndenews.com.br/politica/bacha-ganha-prazo-dos-indios-para-retirar-bois-e-preve-mais-mortes>>. Acesso em 15 ago. 2014.

³⁷ Disponível em: <http://www.cimi.org.br/site/pt-br/?system=news&conteudo_id=6884&action=read>; e em <<http://reporterbrasil.org.br/2013/05/delegado-da-pf-respondera-a-inquerito-por-apreender-equipamentos-de-jornalista/>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

³⁸ Conforme é público e notório e se pode confirmar nos cartórios e na justiça eleitoral tanto o anterior quanto o atual governadores são ruralistas.

Esse novo e insólito cenário midiático, capaz de tamanha mobilização social e política, parece importante e, acredita-se, deve ser estudado com atenção pela academia, pois se trata da produção cultural de um dos povos pioneiros nesse estado da federação que, aparentemente, possui uma identidade cultural problemática e conflituosa, para não dizer contraditória. Conforme Banducci Júnior (2009)

[...] no Mato Grosso do Sul, a noção de identidade fundada na idéia de povo original e autêntico – que fundamentará, a princípio, o discurso divisionista da primeira metade do século XX, e, mais tarde, no contexto da criação do estado, o ideal de construção da imagem do mato-grossense-do-sul genuíno – esconde uma perspectiva no mínimo reducionista da identidade regional. Grupos sociais minoritários como negros, índios e migrantes são recusados como protagonistas da história ou assumidos apenas na condição de *bias* democrático, quando associados à imagem de um “nós” fraterno e aberto ao convívio étnico e racial. Por negar a alteridade, o discurso da identidade, tal qual é colocado no centro do debate regional, mascara a existência não só da diversidade, mas das diferenças estruturais que lhe são inerentes (BANDUCCI JÚNIOR, 2009).

A importância de trazer para a academia a discussão sobre a produção audiovisual autoral dos povos indígenas do estado vai, então, mais além da tentativa de esclarecer os equívocos e preconceitos disseminados no senso comum do brasileiro e pouco abordados pela imprensa em geral, conforme notado inicialmente, mas passa também pela tentativa de esclarecer essa questão da identidade originária dos pioneiros na região.

1.2 A perspectiva dos pioneiros

Poder-se-ia questionar qual a razão de se estudar os filmes dos índios e não os dos nipônicos, dos afrodescendentes, dos gaúchos ou de outros grupos, etnias e povos que habitam hoje no estado de MS. O que teriam os filmes dos indígenas de melhor ou de diferente em relação aos demais? Não haveria nesta atitude uma discriminação com os outros povos, ou certa condescendência, ao dar preferência ou tratar os índios como “coitadinhos”? A resposta a estes questionamentos passa pelo fato de que existe outro equívoco com relação aos povos indígenas nativos: em geral, eles não são reconhecidos como pioneiros no povoamento da região. Ao trazer seus filmes para a academia, então, age-se motivado por uma questão histórica, temporal ou cronológica, e não por uma preferência pessoal, por uma “visão de mundo cristã”, por comiseração, por ser solidário com seu sofrimento, ou por achar que os seus filmes são melhores do que os de outros grupos ou povos, pois não pode haver dúvida de que eles são descendentes dos povos que primeiro povoaram o estado e, portanto, os verdadeiros pioneiros, como se verá nos próximos parágrafos.

Parece que desde os mais remotos tempos o ser humano buscou registrar suas ideias, sensações e os acontecimentos de sua vida por meio de imagens. Em Mato Grosso do Sul existem registros de petróglifos como os do “Sítio de Maracaju – 1”, com datação aproximada do ano de 1160 (MARTINS, 2003) que foram realizados por povos que podem ter sido os primeiros a habitarem a região. Tais desenhos ainda não foram totalmente compreendidos pelos estudiosos (MARTINS, op. cit.) e não se pode afirmar que representam imagens estáticas e tentativas de registrar imagens em movimento, como as pinturas da caverna francesa de Montinac-Lascaux, mais antigas e estudadas há mais tempo (CAVALCANTI, 1975).

Não é possível afirmar que os desenhos do “Sítio de Maracaju – 1” foram feitos por antepassados dos indígenas mato-grossenses-do-sul Kaiowá e Guarani (MARTINS, 2003). É inegável, entretanto, que estes indígenas e membros da maioria das outras etnias que ainda existem no estado³⁹ sejam descendentes dos mais antigos habitantes da região (Cf.: NIMUENDAJU, 1987b; MELIÁ, 1981; BRAND, 1997; MARTINS, 2003; BESPALAZ, 2014) que, por sua vez, povoaram-na muito antes dos migrantes gaúchos, mineiros, paranaenses ou paulistas que são comumente apontados como pioneiros pelo senso comum e por parte da historiografia⁴⁰ do estado de Mato Grosso do Sul.

Tudo indica que existe uma produção audiovisual autoral criada pelos indígenas da região que é pouco conhecida e que nunca foi sistematicamente estudada, quantificada ou qualificada. Parece conveniente, então, como colocado anteriormente, que os filmes produzidos por esses povos sejam estudados pela academia, por serem eles resultado do labor artístico e intelectual dos verdadeiros “pioneiros” no povoamento da região, ou seja, fruto do trabalho atual de descendentes dos mais antigos “produtores culturais” do estado.

Essa “novidade midiática” leva a diversas questões acerca da forma e do conteúdo, dos objetivos e dos pressupostos, da contextualização e da realização dessas obras. Uma série de dúvidas poder-se-iam mostrar pertinentes defronte a essas novas obras midiáticas: como,

³⁹ Em MS são conhecidas nove etnias: Kaiowá (descendentes dos índios Itatines, habitantes da região Centro-Sul do continente), Guarani - Nandeva (única das três partes dos Guaranis que assim se autodenomina), Terena (descendentes dos Txané-Guaná, da família linguística Aruak), Kadiwéu (descendentes dos Mbayá-Guaikuru, cavaleiros guerreiros habitantes do chaco paraguaio), Guató (índios canoieiros, habitantes do Pantanal de MS, de filiação linguística ainda incerta), Ofaié (restam cerca de 70 na região de Brasilândia, MS, poucos falantes da língua), Kinikinau (descendentes dos Guaná, linguística Aruak, cerca de 250), Atikum (migrantes de Pernambuco, de cor da pele negra, cerca de 55) e Camba (de Corumbá, ainda não reconhecidos pela FUNAI) (SOUZA, 2013, p. 85; VIEIRA, 2013, passim).

⁴⁰ Cf. Rodrigues (1981); Rodrigues (1989); Corrêa, (1995); MATO GROSSO DO SUL. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Mato_Grosso_do_Sul&oldid=40422798>. Acesso em: 2 nov. 2014; CAMPO GRANDE (MATO GROSSO DO SUL). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Campo_Grande_\(Mato_Grosso_do_Sul\)&oldid=40435665](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Campo_Grande_(Mato_Grosso_do_Sul)&oldid=40435665)>. Acesso em: 2 nov. 2014.

onde, de que forma, com quais dificuldades os indígenas estão produzindo? O que eles estão comunicando? Estão falando, filmando, veiculando para os “brancos”, para eles mesmos, ou para uma sociedade globalizada? Estão denunciando ou reforçando denúncias; documentando rituais ou relatando mitos, histórias passadas e tradições orais? Com que objetivo? Como têm enfrentado as dificuldades técnicas, burocráticas, e financeiras? O fato de alguns indígenas se tornarem cineastas de alguma maneira teve impacto nas suas relações com seus pares e com a comunidade não indígena? Onde e como são realizadas as produções, nas cidades ou nos poucos trechos de vegetação nativa sobreviventes; nos acampamentos, reservas, aldeias, pastos ou “na beira da BR”⁴¹? É um trabalho diferenciado do audiovisual produzido pelos não indígenas? Em suma: índios de Mato Grosso do Sul estariam passando a fazer parte do universo audiovisual da cultura midiática, tornando-se geradores e consumidores de produtos culturais “glocais”⁴² e, em caso afirmativo, como está ocorrendo esse processo?

Para que as questões anteriores e inúmeras outras sejam investigadas parece necessário que se tenha o conhecimento e o acesso a essa produção, que atualmente é precário e difícil. Este trabalho pretende, então, tornar essas obras mais conhecidas e acessíveis ao ambiente acadêmico, contribuindo dessa forma para destinar a atenção adequada e evidenciando, assim, sua importância social, cultural e política para a região.

1.3 Cinema de índio fora do velho Centro-Oeste

Como visto anteriormente Mato Grosso do Sul parece acompanhar as mudanças na comunicação e no jornalismo contemporâneo assistindo um de seus maiores conflitos social/político/cultural – a luta pela retomada de terras tradicionais indígenas das mãos do agronegócio – se tornar “pauta” das redes midiáticas. Já foi lembrado que um webjornalismo de repercussão mundial “explodiu” no movimento em defesa de Pyelito Kue no final de 2012⁴³, e na resistência de Sidrolândia, em maio / junho de 2013⁴⁴, apoiado por obras audiovisuais realizadas por videastas indígenas. A seguir, são apresentadas algumas reflexões

⁴¹ É bastante comum comunidades indígenas estabelecerem durante anos acampamentos precários nas margens das rodovias estaduais e federais do estado quando são expulsos de áreas tradicionais ou enquanto aguardam decisões judiciais sobre os processos de retomada.

⁴² Simultaneamente locais e globais (ROBERTSON, 1999).

⁴³ Exemplos disponíveis em: <<http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/eliane-brum/noticia/2012/10/decretem-nossa-extincao-e-nos-enterrem-aqui.html>>; e em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/celular/noticias/2012/10/121024_indigenas_carta_coletiva_jc.shtml>. Acesso em: 31 out. 2014.

⁴⁴ Disponível em: <<http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2013/05/indio-ferido-em-confronto-com-policia-morre-em-hospital-diz-funai.html>>. Acesso em: 31 out. 2014.

sobre esse fenômeno contemporâneo, porém, recorrente, “glocal” - local e global (ROBERTSON, 1999), onde bordunas “lutam ao lado” de filmadoras HD, apoiadas na convergência digital e na integração midiática, que parece pouco estudado pela academia em Mato Grosso do Sul.

Apenas a suposição que, de alguma forma, seja através de projetos como o VNA (2014) - ou outros similares -, ou mesmo de forma autodidata, os indígenas possam estar passando por um processo que poderíamos, provisoriamente, chamar de “convergência” das formas de disseminação de sua cultura, da “forma oral” para a audiovisual⁴⁵, já bastaria para se tornar foco da atenção da sociedade não indígena e, principalmente, da academia, pois, conforme Zumthor (2005)

não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que determinam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. (ZUMTHOR apud GOLIN, 2005, p. 265)

Observa ainda, Paul Zumthor (2005), em seus estudos sobre a complexidade da relação entre letra e voz, tanto no ocidente medieval, como no extremo oriente, na África, e no nordeste brasileiro, a distinção de três tipos de oralidade, correspondentes a três situações de cultura: uma primária e imediata, que não comporta nenhum contato com a escritura; uma que coexiste com a escritura no seio do grupo social, denominada oralidade mista, onde a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada; e uma oralidade segunda, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário. Ou seja, a “[...] oralidade mista procede da existência de uma cultura 'escrita' (no sentido de 'possuidora de uma escritura'), e a oralidade segunda, de uma cultura 'letrada' (na qual toda expressão é marcada pela presença da escrita)” (ZUMTHOR, 2001).

É claro que essas ponderações de Zumthor (2001) não podem ser tomadas como definitivas ou como referencial para se pensar a produção cultural dos índios em Mato Grosso do Sul, mas podem sugerir pistas para entendê-la. Como a apropriação da cultura audiovisual pelos indígenas ocorre de diversas maneiras (de forma autodidata; através de projetos como VNA (2014); ou várias outras maneiras, como se verá adiante), existe a possibilidade de que estes três tipos de oralidade coexistam simultaneamente nas comunidades dos povos que produzem audiovisual no estado, o que, supõe-se, poderia gerar uma produção diferenciada e original.

⁴⁵ Como, por exemplo, sugere Danieli Alcântara, uma das realizadoras participantes do filme “*Jepea'yta – A lenha principal*” (que será analisado no subcapítulo 3.2.2.1) na cena 33.

Investigações apropriadas poderiam, futuramente, por exemplo, verificar se existem evidências disso. Ou se, ao contrário, a produção audiovisual dos indígenas esteja reproduzindo um modo de fazer cinema e vídeo ocidental, sem levar em conta as peculiaridades e o modo de ser das culturas indígenas, sem se deixar influenciar pelo caráter oral originário, sem vislumbrar alguma particularidade que a distinga da linguagem cinematográfica tradicional.

Diversos pesquisadores já produziram bibliografia a respeito do tema há bastante tempo. Um dos trabalhos relativamente recentes é o da educadora Kelly Russo (2007), que investigou a apropriação e utilização de tecnologias audiovisuais na produção de vídeos como apoio didático e pedagógico na educação comunitária por indígenas da etnia Xavante, do Território Indígena Pimentel Barbosa⁴⁶, localizado no estado do Mato Grosso, pertencente à Amazônia Legal. Russo discute os diferentes usos dos recursos audiovisuais, especialmente os relacionados ao trabalho dos professores indígenas e observa que a “apropriação da tecnologia audiovisual contribuiu para o diálogo intercultural e para o fortalecimento da identidade étnica construída pela população, além de aproximar o espaço escolar à rotina comunitária” (RUSSO, 2007, p.2).

Na mesma época Joseane Zanchi Daher (2007) publicou a análise de dois filmes autorais realizados por Siã Kaxinawá que abordam a Aliança dos Povos da Floresta, movimento de índios e seringueiros que aconteceu no Acre na segunda metade da década de 1980 e início de 1990, que teve a participação, dentre outros, do líder sindicalista, seringueiro e ambientalista Chico Mendes. Elaborou detalhado perfil etnográfico dos Kaxinawá do Rio Jordão (ou Huni Kuin), povo que vive dos dois lados da fronteira do Brasil e Peru. Abordou temas como alteridade, construção de identidade, ritual, cultura, política, história e economia, interessada na “mediação intercultural e na apropriação de meios e técnicas do *outro* para a construção de si mesmo, através da utilização do vídeo pelos povos indígenas buscando a compreensão das imagens com ênfase na perspectiva de seu autor, considerando o contexto histórico em que foram realizadas” (DAHER, 2007).

⁴⁶ Embora Russo (2007) refira-se diversas vezes em seu artigo ao “Território Rio das Mortes”, ele não foi localizado com esse nome no site da Fundação Nacional do Índio - FUNAI (Cf. <<http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas>>. Acesso em: 12 jan. 2015), ou no site do Instituto Sócio Ambiental – ISA (Cf. <<http://ti.socioambiental.org/pt-br/#!/pt-br/terras-indigenas/3821>>; acesso: 12 jan. 2015). Possivelmente os nomes foram alterados e a autora tenha realizado sua pesquisa na Escola Municipal de Educação Básica Etenhiritipá, Aldeia Wederã, Terra Indígena Pimentel Barbosa, município de Canarana, MT, que foi fechada em 2010 (Cf. Resolução Nº 063/2010-CEE/MT - Diário Oficial do Estado do Mato Grosso de 27 ago. 2010, disponível em <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/28217627/pg-18-diario-oficial-do-estado-do-mato-grosso-doemt-de-27-08-2010>>. Acesso em 12 jan. 2015). Consultada a respeito por correspondência eletrônica em 13 jan. 2015, a pesquisadora Kelly Russo confirmou o nome do Território Indígena Pimentel Barbosa no município de Canarana, MT.

Flávia Almeida Imoto (2009) analisou o fenômeno da produção videográfica dos povos indígenas no contexto do VNA (2014) verificando as influências das mídias alternativas na cultura indígena e a sua contribuição para a criação de um espaço de resistência política e cultural. O processo de realização dos filmes pelos indígenas possibilita uma reinterpretação do passado, gerando uma reflexão sobre o seu papel na atualidade. Ela analisou cinco filmes produzidos pelo VNA (2014), visando verificar o olhar diferenciado dos indígenas no processo de construção dos filmes, desde a escolha dos temas abordados até a seleção das imagens. Constatou que a partir da autorrepresentação videográfica em que os próprios índios registram e editam suas imagens, passam de objeto a sujeito do discurso e pode surgir daí uma estética e um discurso indígena no modo de filmar (IMOTO, 2009).

Não menos interessante é a pesquisa da antropóloga Evelyn Schuler (1997) com a etnia Waiãpi, de língua Tupi-Guarani, na fronteira do Amapá com a Guiana Francesa, que, dentre outras questões, narra a experiência da antropóloga Dominique Gallois, uma das pioneiras do VNA (2014) e Kasiripinã, o primeiro videasta deste povo. Schuler (1997, p.4) observa que “[...] o vídeo, que possibilitou novas formas de comunicação entre os Waiãpi e os 'outros' - os 'brancos' e diversos grupos étnicos - relacionou-se diretamente com seus projetos culturais e políticos, como por exemplo, o processo de demarcação de suas terras” (SCHULER, 1997). Conforme Gallois

[...] a maneira pela qual os índios se apropriam da mídia reafirma a sua identidade étnica e demonstra suas diferenças culturais [...] A reprodução e circulação, através do vídeo, de discursos e de posturas deles mesmos e de outros grupos indígenas promoveu uma transformação na 'lógica do saber' tradicional [...]. O vídeo viabiliza por meio de sua linguagem inovadora - com a qual os antropólogos ainda têm muito a aprender - novos mecanismos de seleção de autorrepresentações e “auto-(re)interpretações” de sua memória (GALLOIS apud SHULER, 1997, p.10).

Em Mato Grosso do Sul, Silva Filho (2008) analisou o poder da produção audiovisual como fator de desenvolvimento local na comunidade indígena Terena da aldeia Buriti, localizada em Dois Irmãos do Buriti, MS. Ele capacitou um grupo de acadêmicos indígenas na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) para o uso de câmeras de vídeo, montagem, edição e finalização de audiovisual, e eles fizeram, sem sua participação, filmagens de celebrações, festas e atos religiosos realizados na aldeia e juntamente com membros da comunidade realizaram obras autorais. Baseou-se nas experiências do VNA (2014), com a ideia central da pesquisa alicerçada na apropriação pelos indígenas de um tipo de mídia eletrônica em favor do atendimento a suas necessidades políticas, econômicas e relacionadas à organização social. Concluiu que o audiovisual

como ferramenta para o desenvolvimento endógeno demonstrou ser um importante aliado no processo de fortalecimento da identidade Terena na aldeia Buriti. O reconhecimento e a consciência – por parte dos indígenas – do uso do vídeo como ferramenta para dar visibilidade e voz a eles também foi uma das conclusões alcançadas com a pesquisa. O grupo de acadêmicos indígenas escolhido para produzir o vídeo, assim como suas lideranças, enxergou no trabalho de filmagem um utensílio de múltiplas possibilidades e potencialidades que pode ir além do resgate cultural. O aparelho audiovisual também se mostra bastante eficaz para quem deseja ouvir e ser ouvido, ver e ser visto, reivindicar e trocar experiências e realidades (SILVA FILHO, 2008).

Com o objetivo de “pensar a produção de narrativas midiáticas de autoria indígena como uma forma de objetivação de saberes e de reflexividade cultural, capaz de multiplicar ou atualizar relações eficazes entre pessoas e coletivos”, Tatiane Maíra Klein (2013) utiliza, dentre outros, o conceito reflexivo da noção de cultura com e sem aspas (cultura e “cultura”), desenvolvido por Manuela Carneiro da Cunha (2009), para fazer uma etnografia das práticas midiáticas dos Kaiowá e Guarani de Mato Grosso do Sul, observando como estes se apropriam das tecnologias da comunicação. Grosso modo, cultura, sem aspas, seria o conceito como é entendido antropologicamente; e “cultura”, como o que se diz sobre cultura, ou como o termo que tem sido apropriado por comunidades indígenas e tradicionais. Klein (2013) faz uma análise do filme, “Bicicletas de Nãnderu”⁴⁷, de Patricia Ferreira (Keretxu) e Ariel Duarte Ortega (membros do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema), que sintetiza as ideias sob as quais discorre, e os temas que confrontou nos trabalhos de campo com os Kaiowá e Guarani: “a produção de metadiscursos sobre a cultura; os efeitos da produção de novas formas de aparecer e de fazer aparecer ‘cultura’; e a reflexão sobre a produção de sujeitos ‘tradicionais’ e ‘novos’” (KLEIN, 2013). A autora constata que há uma rede indígena de comunicação constituída e que, por meio dela, os índios falam por si, para múltiplos “auditórios”, e que não importa a questão dessa produção midiática “revelar” ou não especificidades sobre suas culturas.

Nesse rastro teórico encontramos ainda uma outra perspectiva, múltipla e complexa, colocada pela norte-americana Glória Anzaldúa (1987) que, embora nativa da parte setentrional do continente, possui uma ascendência e uma história de vida, de certa forma, semelhantes às dos indígenas de MS: nasceu numa região fronteira dos Estados Unidos que no passado pertenceu ao México, à Espanha e, anteriormente, aos povos pré-colombianos (TORRES, 2005); como boa parte dos povos indígenas de MS, que nasceram em terras que hoje pertencem ao agronegócio brasileiro, mas que outrora foram Paraguai, Espanha e, antes

⁴⁷ Realizado em duas oficinas do VNA na aldeia Koenju, no município de São Miguel das Missões, RS, sob a coordenação de Amandine Goisbault e Tiago Tôres, em 2011 (VNA, 2014)

ainda, Ameríndia, e carregam heranças culturais e biológicas de toda essa mistura. Anzaldúa (1987) era mestiça, com ascendência indígena, negra, espanhola, e desenvolve uma teoria que poderia ajudar a clarear alguns aspectos da maneira como a produção audiovisual Kaiowá e Guaraní tem se manifestado. Trata-se de uma autobiografia construída na fronteira, tanto geográfica quanto étnica, linguística e de gêneros (literários e sexuais) e compreende, simultaneamente, história, autobiografia, jornada mística e manifesto feminista (COSTA, 2005). Escrevia em “*spanglish*”⁴⁸ e, além da mistura de dialetos, realizava uma “mestiçagem” de estilos e linguagens, usando aleatória ou simultaneamente, na mesma obra: poesia, etnologia, autobiografia, prosa poética, historiografia, teoria cultural “chicana”, teoria literária, “*queer theory*”⁴⁹, ficção, mitologia e outros, mixagem semelhante à que também foi observada em vários filmes localizados no mapeamento realizado nesta pesquisa. Anzaldúa (1987) tem ainda em comum com a cultura Kaiowá e Guaraní uma espiritualidade e um lado místico/xamânico bastante intenso, manifestado por experiências extracorpóreas, devoção à divindades Astecas, Orixás, e a animais e chegou a teorizar sobre suas experiências místicas, desenvolvendo conceitos de “ativismo espiritual” para tentar combinar espiritualidade com política (COSTA, 2005).

Um dos conceitos construídos pela autora, também grosso modo, é o de “*new mestiza*”, uma espécie de “derivação social” de alguns povos que, submetidos por algum tipo de cultura hegemônica, em certas situações resistem e, simultaneamente, se adaptam, terminando por criar um estilo de vida híbrido e novo, que ela supõe, seja melhor resolvido que os que o geraram. Essas exposições de Anzaldúa (1987), em certa medida também adequam-se às que Néstor García Canclini (1997) utiliza para discutir a globalização no campo cultural, que destaca as características híbridas da cultura que surgem como alternativa ao massivo, um mundo de intensas trocas culturais, cosmopolita e transnacional. O processo de hibridação cultural da América Latina nasceria com o processo de colonização, com a absorção de diferentes culturas, diferentes povos miscigenando-se e interferindo no processo de uma identidade forte e única (CANCLINI, 1997).

Deve ficar claro que as ponderações de Klein (2013), Anzaldúa (1987) ou Canclini (1997), não serão tomadas como “teoria de fundo”, ou como “verdades absolutas” a partir das quais se partirá para a análise das obras audiovisuais dos indígenas de Mato Grosso do Sul. São, sim, apenas sugestões de abordagens para as reflexões sobre essa produção, pois existiriam problemas na aplicação sistemática desses teóricos nas análises, como, por

⁴⁸ Uma “mestiçagem” de seis dialetos: duas variações de inglês e quatro de espanhol.

⁴⁹ Teoria que defende que o gênero (sexual) é definido social e não biologicamente.

exemplo, o fato de os Kaiowá e Guarani não se declararem mestiços, ou o fato do hibridismo, nos moldes propostos por Canclini (1997) ser, de certa forma, problemático, pois o resultado do diálogo cultural entre os índios e a cultura mato-grossense-do-sul não indígena talvez não resulte, necessariamente, num terceiro elemento “híbrido”.

Para que reflexões assemelhadas às dos parágrafos anteriores sejam aplicadas com mais frequência e profundidade à realidade regional, a produção audiovisual dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul deve, acredita-se, ser identificada, localizada, quantificada e observada, para que se crie um registro sobre tais obras. O mapeamento deste trabalho, espera-se, é um passo inicial que poderá ser usado, futuramente, em outros, para resolver àquelas questões levantadas anteriormente.

1.4 Nada de novo sob(re) a *ogapysy*⁵⁰

Pode-se pensar, talvez com alguma desatenção, que o movimento de apropriação e popularização de tecnologias de vanguarda por povos chamados periféricos ou excluídos seja algo inédito, uma espécie de “novidade midiática”, inerente às novas tecnologias e à chamada convergência das mídias. Uma reflexão mais atenta, porém, revela que ele não é assim tão novo.

A rigor, a primeira experiência entre ameríndios e as tecnologias audiovisuais teria ocorrido muito antes do surgimento da internet ou da ideia original do cacique Juruna, lembrada anteriormente. A pesquisadora Evelyn Schuler (1997) observa que, bem próximo do nascimento da sétima arte, em pleno ano de 1920, Robert Flaherty realizaria junto com “atores” esquimós o clássico *“Nanook of the North”*, misto de documentário e ficção, inaugurando o filme etnográfico. Outro marco importante seria *“You Are on Indian Land”* produzido pelo *National Film Board of Canada*, criação colaborativa do canadense Mort Ransen com o ativista indígena da etnia Mohawk Mike Mitchell, na década de 1960.

O fenômeno, portanto, não é recente, nem surpreendente. Parece que vários pensadores e pesquisadores, de perspectivas teóricas distintas como McLuhan (1977), Clastres (1978), Manovich (2001), Canavilhas (2007), Arhnhheim (2005), Lévy (2014), já refletiram sobre fenômenos similares, cíclicos e recorrentes, ao longo das evoluções tecnológicas e culturais da civilização humana, como, por exemplo, a invenção da escrita, ou a prensa de Gutenberg. Dentre outros, o físico Fritjof Capra na década de 1960, ao sugerir a

⁵⁰ Casa de reza típica dos Kaiowá e Guarani.

mudança do paradigma cartesiano para o quântico, e observar uma convergência da astrofísica, da física subatômica e da filosofia oriental (CAPRA, 1989); o antropólogo Pierre Clastres na década de 1970 ao estudar a não conversão das sociedades tribais para as sociedades com aparato estatal (CLASTRES, 1978); o filósofo Pierre Lévy, no século XXI ao defender que a primeira grande transformação na ecologia das mídias foi a invenção da escrita, e que a passagem das culturas orais para as culturas da escrita foi tão ou mais radical quanto a passagem desta para o ciberespaço / hipertexto / mídias digitais (LÉVY, 2014).

Rudolf Arnhheim (2005), por exemplo, já o antevia. Ou ao menos, indignava-se com sua ausência, quando vislumbrava, no período entre guerras, o potencial educacional e cultural oferecido pelas novas tecnologias das transmissões radiofônicas e pelas novas possibilidades de comunicação em rede. Nos EUA Arnheim trabalhou no *Office of Radio Research* da Columbia University, de Paul Lazarfeld, e fez análise de conteúdo de radionovelas da época. Como Theodor Adorno - que abandonou tal projeto - Arnheim decepcionou-se com o uso comercial e a competição pela audiência, que nivelou por baixo e vulgarizou o rádio, diferente do originário rádio estatal europeu, que tinha objetivos culturais e educativos. O potencial da comunicação em rede teria sido desperdiçado pela sua apropriação realizada pela economia de mercado ocidental que, ao invés de usá-lo para um possível aprimoramento da civilização, apenas o convertia em mais uma ferramenta destinada ao enriquecimento de algumas elites (ARHNHEIM, 2005).

Marshall McLuhan (1977) também já havia pensado sobre a recorrência desse fenômeno ao longo da história da humanidade. Mormente após a popularização da internet e dos motores de busca de banco de dados, e da “febre” das redes sociais, os conceitos e previsões de McLuhan (1977) como “aldeia global”, telecomunicações como extensão da rede neural humana, “o meio é a mensagem”, e “os meios são extensões do homem” (MCLUHAM, 1977, passim), tornaram-se indispensáveis para se pensar a contemporaneidade, confirmando o destaque que o tem mantido como referência e um dos “gurus” não somente das ciências da comunicação e do jornalismo, mas de boa parte do mundo acadêmico e da mídia em geral. A ideia do rádio como tambor tribal, que fortalece a conexão do homem com o grupo, com a comunidade, que tem o poder de retribalizar (BIANCO, 2005, p.155) se torna fundamental para tentar entender fenômenos recentes desse tipo. Parece clara a substituição do papel exercido pelo “rádio de McLuhan” por programas de computador, aplicativos e redes sociais da internet como *WhatsApp, Facebook, Twitter, etc.*, na viabilização e organização destes e de outros fenômenos sociais similares, como, por

exemplo, a chamada “Primavera Árabe”⁵¹, ou os movimentos que surpreenderam ruas brasileiras a partir de junho de 2013⁵². “Pegando carona” nesses fenômenos, coletivos como o “Mídia Ninja”⁵³ chacoalham jornais e academia, aterrorizam redações e instigam reflexões.

Nos “rastros” de McLuhan (1977) seguem Lev Manovich (2001), Pierre Lévy (2014), ou João Canavilhas (2007), dentre outros, tentando vislumbrar as mudanças paradigmáticas pelas quais passa o jornalismo contemporâneo. A teoria jornalística e da comunicação, ligadas visceralmente ao aparato técnico, desde a prensa de Gutemberg até a pesquisa no *Google*, parecem ter dificuldades para estabelecer critérios e bases para se pensar a comunicação para além da constante mudança. Os teóricos do webjornalismo tentam revolucionar conceitos há pouco estáveis, como a “pirâmide invertida”⁵⁴, deitando-a (CANAVILHAS, 2006) para, a seguir, vê-la rapidamente transformada, nas redes sociais, em algo ainda inominado.

Pierre Lévy (1999) afirma que o fenômeno das convergências midiáticas não deixa margem a dúvidas: “a emergência do ciberespaço acompanha, traduz e favorece uma evolução geral da civilização. Uma técnica é produzida dentro de uma cultura, e uma sociedade encontra-se condicionada por suas técnicas” (LÉVY, 1999). Por outro lado Manovich (2001) é peremptório: falar em interatividade nas novas mídias é uma tautologia,

⁵¹ Nome como ficou conhecida a onda de manifestações e protestos que se iniciou no final de 2010 na Tunísia e se espalhou pelo Oriente Médio e norte da África, caracterizada por compartilhar técnicas de resistência civil, greves, passeatas e comícios, bem como o uso das mídias sociais, como *Facebook*, *Twitter* e *Youtube*, tendo provocado várias quedas de governos, revoluções e guerras civis.

⁵² A repressão policial violenta a uma manifestação pacífica pela redução de tarifas do transporte público na capital paulista em 13 de junho de 2013 desencadeou protestos generalizados por todo o país e até no exterior durante as semanas seguintes. Alguns desses protestos terminaram em depredações e a grande maioria deles foi reprimida com violência pelas polícias, no que ficou conhecido como “Manifestações de Junho” ou “Jornadas de Junho”. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2013/06/21/interna_brasil,372809/quase-2-milhoes-de-brasileiros-participaram-de-manifestacoes-em-438-cidades.shtml>. Acesso em: 31 out. 2014.

⁵³ Acrônimo de “Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação”, grupo de mídia formado em 2011, com atuação conhecida pelo ativismo sociopolítico e pela proposta de ser uma alternativa independente à imprensa tradicional. Ficou conhecido internacionalmente na transmissão dos protestos no Brasil em 2013. Disponível em: <<https://ninja.oximity.com/>>. Acesso em: 31 out. 2014.

⁵⁴ “Pirâmide invertida” é um conceito do jornalismo que existe há várias décadas e se tornou uma técnica de uso geral, sobretudo nas redações. Diferente de outras formas de narração ou descrição anteriores e contemporâneas, a sequência de informações que ele oferece não obedece a uma lógica temporal, espacial, visual, emocional, cronológica, artística, estética, ou outra qualquer, mas, sim, uma lógica econômica: segundo consta, teria sido criado durante a guerra de secessão americana, concomitante com o surgimento do telégrafo, para driblar os altos custos de transmissão das notícias por esta tecnologia. Consiste em apresentar as informações em uma determinada sequência, das mais importantes, para as menos importantes (TRAQUINA, 2005). No primeiro parágrafo se fornece o chamado *lead* que, obrigatoriamente, deve responder a seis perguntas sobre o fato: o quê, quem, onde, como, quando e por quê. Depois, em sequência decrescente, as demais informações, formando, hipoteticamente, um triângulo com a base na parte superior, que se convencionou chamar de “pirâmide invertida”. Não obstante as limitações, as justificativas, e as condições que as geraram terem se modificado ou desaparecido ao longo das décadas e, apesar de terem sido alvo de grandes polêmicas e discussões, o conceito e a técnica sobreviveram, tanto nas redações quanto na academia. Adelmo Genro Filho (1987), por exemplo, realizou, ainda na década de 1980, uma crítica que pretendia “revelar o segredo da pirâmide” (GENRO FILHO, 1987). Outros teóricos e jornalistas continuam, porém, justificando sua utilização ainda hoje, e ela segue sendo ensinada e praticada (TRAQUINA, 2005).

elas são, por definição, interativas (MANOVICH, 2001, p. 71). Assim, o conceito da “pirâmide invertida”, deveria mudar de forma e conteúdo, e uma tentativa nesse sentido foi realizada por João Canavilhas (2007) que, em consonância com o caráter dinâmico e interativo da comunicação e do jornalismo atuais, propõe uma nova e controversa⁵⁵ posição para a pirâmide: deitada. Ele considera a técnica da “pirâmide invertida” limitadora das potencialidades do hipertexto, e que ela “cercea o webjornalismo de uma das suas potencialidades mais interessantes: a adoção de uma arquitetura noticiosa aberta e de livre navegação”⁵⁶ (CANAVILHAS, 2007, p. 30).

A junção das bordunas com as filmadoras, ou seja, a apropriação da tecnologia e o uso das facilidades midiáticas digitais realizadas pelos povos indígenas da região não parecem ser, portanto, recentes. Nem seriam apenas o reflexo de um processo similar que tem ocorrido por todo o planeta, como consequência da informatização e da disseminação da Internet, mas sim, a continuação da saga da resistência dos ameríndios na defesa de seus direitos e seu território, ou o prosseguimento de um longo processo de resistência e adaptação que os nativos realizam há séculos, talvez milênios, no planeta.

A comunicação e o jornalismo brasileiros, ciências com tradição relativamente recentes na academia, talvez pareçam enfrentar algumas dificuldades em se renovar e reciclar constantemente para criar conceitos e teorias consistentes⁵⁷, e estabelecer modelos para esses fenômenos, simultaneamente ancestrais e contemporâneos - possivelmente, em função da evidente dinamicidade de seus objetos de estudo. E, por outro lado, parecem enfrentar também alguns problemas em sua práxis, como se procurou sugerir no início deste trabalho, ao relatar os casos, que parecem ser habituais, em que jornalistas não cumprem seu papel social e terminam realimentando o senso comum do brasileiro e a opinião pública com informações duvidosas acerca das questões indígenas.

Sendo assim, escolheu-se dar a este trabalho, que parece ter um objeto de estudo com características multi e interdisciplinares, uma abordagem mais geral, sem escolher determinado teórico ou teoria de fundo relacionada a alguma disciplina específica para servir de referencial base - exceto no que se refere à metodologia, que será detalhada mais adiante.

⁵⁵ Ver Corrêa (2014, p. 10-14).

⁵⁶ Evoluindo um conceito originado por Robert Danton, Canavilhas realizou um experimento que observou os percursos de navegação de trinta e nove alunos seus, através de uma notícia distribuída em 10 páginas *web* interligadas por *links*, e tentou chegar a um novo paradigma, que propõe uma pirâmide deitada com quatro níveis de leitura (CANAVILHAS, 2007).

⁵⁷ Outro exemplo de um indício de problema teórico na teoria do jornalismo e da comunicação é a aparente utilização equivocada de hipóteses como teoria de fundo e como metodologia, de forma bastante ampla, conforme foi apontado por MAIA, Kênia Beatriz Ferreira; AGNEZ, Luciane Fassarella. **Agenda-setting in Brazil: contradictions between success and the epistemological boundaries**. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós, Brasília, v.13, n.3, set./dez. 2010.

Seguindo o exemplo de pioneiros como Nimuendajú (1987) ou Lippmann (2008), sem, é claro, chegar sequer perto do brilhantismo, da coragem e da perseverança do primeiro, ou da retórica, do estilo e da ousadia de propor novas formas de governo do segundo, procurou-se apenas descrever e comunicar o que se localizou de filmes indígenas e o que se ouviu de seus realizadores. Acrescentou-se ainda pequenas observações sobre alguns destes filmes relacionadas com colocações dos autores que versaram sobre o audiovisual que foram elencados no início do capítulo segundo mas, da mesma forma, sem seguir nenhum deles como guia ou teoria de fundo para tal relacionamento. Estas observações não tem, então, um caráter analítico, servindo apenas de indicações preliminares para que trabalhos futuros possam aprofundar as reflexões acerca das obras, seus autores e as condições e processos que as geraram.

A hipótese sobre o qual versa esse trabalho seria, então, a de que existe uma produção audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul que é relevante culturalmente, porém pouco conhecida. Para visualizar e alterar esse quadro procura-se iniciar um mapeamento dessa produção com sua localização, o que tornará evidente sua existência e relevância cultural, permitindo que ela seja estudada pela academia, que algumas das obras possam vir a ser observadas mais detalhadamente, possibilitando, assim conhecer quais são os processos envolvidos na sua realização, e quais os discursos articulados através do audiovisual por seus criadores.

1.5 Ajustando o foco.

Para evitar a dispersão e conseguir o aprofundamento exigido de uma dissertação acadêmica, o planejamento inicial proposto no anteprojeto e executado durante o período de revisão bibliográfica estava focado em apenas uma etnia. Pretendia-se tomar como objeto de estudo apenas os filmes realizados pelos Kaiowá de Mato Grosso do Sul, a etnia com a maior quantidade de membros no estado, no período da segunda década do século XXI. Ocorreu, porém, que, após o início do trabalho de campo, observou-se que não seria adequado manter esta postura, pois o tipo de produção audiovisual indígena que se buscava inicialmente surgiu miscigenado e dialógico, e provocou uma reflexão que levou a uma alteração na organização da pesquisa. Ao invés de obras exclusivas e unívocas produzidas por membros de uma única etnia sobre temas correlatos, o que se encontrou foram obras realizadas por vários produtores de diferentes origens, proporcionando uma interação entre etnias.

Observou-se, em alguns casos, organizações de realizadores de várias etnias que misturam temas, abordagens e métodos, interação e trocam influências, criam redes e expandem seu espaço de atuação para outros estados da federação e até outras nações do continente, com o audiovisual proporcionando a superação de eventuais divergências que possam ter havido no passado, ou, eventualmente, criando novas rupturas. Esta mescla não poderia ser estudada por não se aproximar dos objetivos do trabalho, porém ela existe, e sendo assim, tampouco os objetivos originais de buscar o quê de essencialmente relacionado à cultura Kaiowá existia nos filmes produzidos exclusivamente por indígenas dessa etnia podiam ser procurados, pois a realidade se mostrava dinâmica e diversa.

Assim sendo houve a necessidade de diminuir os requisitos das obras e realizadores selecionados como objeto de estudo. Mudou-se daquele definido inicialmente, exclusivamente Kaiowá, para o de produções onde os mesmos estivessem inclusos e, finalmente, para o de produções de indígenas das várias etnias de Mato Grosso do Sul, ainda que em parceria com não indígenas. A principal consequência desta correção de foco, já próxima do final do tempo disponível para realização da pesquisa, foi um descompasso que poderá ser observado no capítulo que aborda os povos indígenas de Mato Grosso do Sul. Nele se apresenta mais detalhes das culturas dos povos Kaiowá e Guarani, uma vez que a pesquisa bibliográfica realizada tinha seguido o planejamento inicial e não houve tempo hábil para ampliá-la.

Outra consequência foi que se abriu mão de, como planejado inicialmente, escolher uma obra de ficção e outra de documentário para uma análise detalhada acerca de suas peculiaridades étnicas na produção e no resultado final, análise esta baseada numa abordagem acadêmica do audiovisual específica, que seria selecionada a partir da revisão bibliográfica realizada a respeito. Optou-se, ao invés disso, por fazer observações gerais sobre algumas obras localizadas na pesquisa, escolhidas por questões peculiares a cada uma delas, sem se basear em algum teórico do audiovisual em especial, mas usando referências de vários deles que se mostraram pertinentes em cada caso.

Para comprovar a existência de uma produção audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul foi, então, realizada inicialmente, uma revisão bibliográfica acerca do povoamento da região, especialmente os Kaiowá, os Guarani, e os Terena; foi também realizada uma revisão bibliográfica sobre as diversas abordagens acadêmicas acerca do audiovisual; e, posteriormente, feito um trabalho de campo, composto de uma pesquisa exploratória, através de entrevistas estruturadas com os realizadores indígenas de obras de vídeo/cinematográficas de ficção e documentário, para iniciar a elaboração de um mapeamento da produção cinematográfica autoral no estado de MS no século XXI.

Para esse trabalho de campo foram estabelecidos contatos com lideranças, professores, coletivos e associações indígenas, organizações não governamentais, universidades, pontos de cultura, empresas exibidoras, e outros, na busca de informações que possibilitassem preparar um levantamento dos polos de realizadores e exibidores de cultura midiática indígena em Mato Grosso do Sul. Com esse levantamento, mapeou-se preliminarmente a produção audiovisual autoral indígena realizada anteriormente e em andamento no estado, fazendo uma coleta das obras com dados preliminares sobre seus realizadores, que seria objeto de estudo da fase seguinte desse trabalho.

Com alguns dos contatos, já havia um prévio intercâmbio de informações e atividades, por conta de já terem participado anteriormente do universo de atividades profissionais, acadêmicas, ou de ativismo do autor, como, por exemplo, o já citado CIMI-MS (2012), que desenvolve diversas ações de apoio aos povos indígenas de MS, e com o qual foi realizada a produção e veiculação do documentário “*Semilla de sueños*” (HECK, 2009), que denuncia a violência e o quase genocídio a que estão sistematicamente submetidos os indígenas no estado de Mato Grosso do Sul.

De posse desse levantamento inicial, foram realizadas pesquisas exploratórias com alguns videastas indígenas localizados pelo levantamento. De uma forma geral, a pesquisa buscou descobrir, por um lado, quais são os parâmetros utilizados para a definição dos temas abordados nas obras e quais os critérios técnicos, sociais e culturais envolvidos nessa escolha; quais os principais objetivos os indígenas esperavam obter com cada um dos vídeos, e como avaliam o resultado após a sua realização; como foram resolvidas as dificuldades técnicas e financeiras; como foi a dinâmica para a definição da equipe envolvida na produção; e qual o nível de conhecimento possuíam acerca da cultura audiovisual ocidental, e em que medida esse conhecimento interferiu no trabalho; ou seja, obter informações que auxiliem a entender o que influenciou e como se articulou o discurso audiovisual do indígena.

Os questionários são compostos por entrevistas pessoais, estruturadas a partir de uma relação fixa de perguntas comuns aos entrevistados, para obter os dados técnicos das produções. Os depoimentos obtidos por entrevistas por pauta para contextualizar as produções e seus realizadores, e sua relação com as comunidades indígena e não-indígena.

A pesquisa de campo descritiva foi realizada nos moldes colocados por Gil (2011). Foi feita uma busca de obras e de dados básicos sobre os realizadores indígenas, obtidos através de entrevistas estruturadas e entrevistas por pautas (GIL, 2011), que direcionaram as fases seguintes do trabalho. As entrevistas estruturadas, desenvolvidas “a partir de uma relação fixa de perguntas, cuja ordem e redação é invariável para todos os entrevistados”

(GIL, 2011, p.113) buscaram levantar as fichas técnicas das produções, listando: nome, sexo, idade, escolaridade e experiência do diretor, elenco, autores de roteiro e trilhas; gênero, língua usada, duração, *storyline*, data de início e término da produção; profissionais técnicos envolvidos, locação, equipamento utilizado, custos de produção; bem como a forma de distribuição e exibição/veiculação das produções, o público-alvo pretendido e atingido. Já as entrevistas por pautas buscaram contextualizar as produções e as realidades sociais, culturais econômicas e políticas dos indígenas, para descobrir, por um lado, quais foram os parâmetros utilizados para a definição dos temas abordados nas obras e quais os critérios técnicos, sociais e culturais envolvidos nessa escolha; quais os principais objetivos os indígenas esperavam obter com cada um dos vídeos, e como avaliam o resultado após a sua realização; como foram resolvidas as dificuldades técnicas e financeiras; e como foi a dinâmica para a definição da equipe envolvida na produção. Importante colocar que se tentou conseguir a maior quantidade possível de informações, porém, nem sempre com sucesso. Principalmente os tipos de dados técnicos obtidos variaram bastante entre as produções mapeadas e nem todas as perguntas se aplicavam ou puderam ser respondidas adequadamente pelos entrevistados. Conforme foi colocado anteriormente, o questionário base das entrevistas está disponível no apêndice B.

Apesar das populações indígenas serem consideradas áreas temáticas especiais, este trabalho não é de cunho antropológico, mas comunicacional e as entrevistas tiveram por objetivo contextualizar a produção audiovisual autoral dos indígenas; todos os entrevistados eram portadores de Registro Geral civil, entenderam e aceitaram, após o conhecimento dos objetivos do trabalho, colaborar com a pesquisa, através da leitura, audição e assinatura de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Como os depoimentos recolhidos fazem parte de uma realidade complexa e violenta, porém, paradoxalmente, delicada e frágil, em função da situação histórica das diversas etnias indígenas na região Centro-Oeste e das disputas judiciais e conflitos armados envolvidos - conforme já foi colocado anteriormente e será melhor detalhado no capítulo 2 - preferiu-se garantir o anonimato das fontes e a não identificação de entidades, organizações e similares nas situações onde estas informações pudessem vir a prejudicar os indígenas.

2 OS POVOS INDÍGENAS DE MATO GROSSO DO SUL

Neste capítulo será apresentado um breve painel sobre o surgimento e o povoamento da região Centro-Oeste, incluso apontamentos acerca da gênese dos cineastas indígenas de MS, ou seja, será oferecido um rápido panorama histórico, social, geográfico e cultural dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul, especialmente os Kaiowá e Guarani. Antes, porém, serão tecidas algumas considerações sobre a terminologia utilizada para nomear ou identificar os indígenas, e algumas considerações sobre como se deu o povoamento do continente sul-americano.

A questão da escolha de uma palavra para qualificar uma pessoa ou um grupo de pessoas, embora, para o senso comum possa parecer simples e insignificante, na verdade parece complexa e importante e, principalmente, sujeita a alterações e correções com o passar do tempo e as mudanças das civilizações e do conhecimento humano.

Por exemplo, quando, Affonso d'Escragnolle Taunay escreveu o relato a seguir, em 1924, vivia-se numa sociedade que se poderia localizar como influenciada pela geopolítica colonialista (HALL, 2006) e, embora talvez bem intencionado, Taunay provavelmente criou uma grafia específica para vários grupos:

[...] A ideia de que as terras de oeste pertenciam a Castela repudiaram-na os paulistas desde o século XVI, pretexto provável para a legitimação de suas incursões pelo sertão espanhol à busca de índios. Desta pertinácia nasceu a incorporação ao patrimônio do Brasil dos seus três estados meridionais. Não fora ela e nossa fronteira sulina seria o Paranapanema, num maior Paraguai estendido até o Atlântico. [...] A região do atual oeste paranaense era então vasto viveiro de índios. Quais seriam os autóctones do planalto piratiningano na vertente parananiana e do vale do Paraíba? O quadro etnográfico de São Paulo assim o desenhou Capistrano de Abreu: guaianases no interior das terras até o Espírito Santo com inserção de goitacases, de posição desconhecida, tupiniquins e tupinambás vindos posteriormente e ainda carijós ou guaranis. Pelo sertão comunicavam-se os tupiniquins com os homônimos de Ilhéus e Porto Seguro. Supõe o mestre que os representantes últimos do grupo venham a ser os puris desaparecidos do vale do Paraíba no decorrer do século XIX. A oeste, nas terras afastadas de São Paulo dominavam os ubirajaras e bilreiros, que Capistrano identifica como caiapós. Em suma, os autóctones, entre os quais surgiu a colonização Planaltina, eram índios de língua geral assaz numerosos embora seja imprevisível o seu número. (TAUNAY, 1975, v.1 p. 24)

A linguagem e a terminologia usadas por Taunay (1975) quando discorreu sobre os indígenas, talvez “batizando” alguns grupos que habitaram a região de origem do autor desta dissertação é datada e sujeita a possíveis equívocos, porém, este não é o único possível problema a respeito na nomenclatura usada para nomear os povos pré-colombianos: não

existe apenas a questão da língua e da linguagem, que são dinâmicas, e se alteram ao longo das gerações dentro de uma mesma sociedade. Elas se alteram ainda que a sociedade, hipoteticamente, fale um único idioma (ORLANDI, 2001), o que explicaria as diversas variações nas grafias⁵⁸ e pronúncias de um nome, como, por exemplo: “kaiova”, “caiová”, “caioá”, “kaiovaa”, “kayowa”, “kaiowáá”, “kayoa”, etc. Mas há outras implicações, talvez mais importantes, envolvidas. Existe um problema com o uso da terminologia índio ou indígena, que é o fato dele ser polissêmico e ambíguo. Estabelecer, porém, uma nova terminologia pode gerar um problema ainda maior, uma vez que os próprios indígenas a utilizam. Conforme Mussi e Calderoni

a categoria genérica de “índio” hoje também tem sido apropriada pelos próprios indígenas brasileiros enquanto instrumento de lutas, e reivindicações de seus territórios. Já povos indígenas refere-se a uma denominação política discutida, eleita e referendada pela Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), de 07 de julho de 1989. No Brasil, os termos desta Convenção foram regulamentados no Decreto nº 5.051 de abril de 2004, e referindo a este decreto, passando a observar as disposições que dela advêm sobre os Povos Indígenas no Brasil (MUSSI; CALDERONI, 2014, p. 12).

Consoante então com as ponderações mais recentes acerca da questão das opções para se nomear ou identificar os habitantes do continente americano antes da chegada dos europeus, oferecidas por antropólogos e historiadores, utiliza-se, nesse trabalho, a expressão índio ou indígena para referir-se aos indivíduos dos vários grupos étnicos “nativos” brasileiros. Conforme Mussi e Calderoni (2014), atualmente, tentar substituí-las implicaria numa outra invenção, embora afirmem que, conforme reconhece Terezinha Oliveira, “é uma denominação comprometida com determinado olhar e que cada grupo dessa etnia tem características culturais próprias, como cada um de seus membros tem especificidades individuais” (OLIVEIRA, 2003, p. 27). É fundamental, entretanto, que se tenha a percepção do caráter problemático, e antes de tudo, inflado de estereótipos⁵⁹ do uso dessa nomenclatura. Ela é equivocada na origem, pois os europeus deram o nome de “índios” aos nativos presumindo que tinham chegado ao continente asiático; pode-se dizer que é autoritário por ter sido imposto pelo colonizador; e é inflado de estereótipos porque leva a discriminação ao seu objeto (MUSSI; CALDERONI, 2014), como acontece quando, por exemplo, essa

⁵⁸ Embora a primeira Reunião Brasileira de Antropologia tenha estabelecido uma “Convenção para grafia dos nomes tribais”, que foi publicada em 1954 na Revista de Antropologia (vol. 2, n. 2, São Paulo, p. 150-152), parece ser bastante comum que pesquisadores não sigam à risca essa e outras convenções, estabelecendo exceções conforme requeiram seus objetos de estudo.

⁵⁹ No sentido inaugurado por Lippmann (2008).

nomenclatura nos “lembra” que índios são preguiçosos, atrasados, sem raízes, etc., e induz a um suposto “índio genérico” de tanga e cocar, “adorador do deus tupã”.

2.1 O povoamento pelos verdadeiros pioneiros

Quando aportaram em embarcações sofisticadas e de alto custo os europeus buscavam riquezas que justificassem o investimento - como metais preciosos, especiarias raras, madeiras de lei e terras férteis - e foi o que encontraram no continente americano, em alguns lugares mais rapidamente e de forma mais fácil que em outros. Encontraram também os povos pré-colombianos, descendentes dos povoadores do continente, que tinham uma cultura material e imaterial vasta e complexa (como, por exemplo, a Marajoara); os Incas, os Maias, os Astecas, com sofisticados sistemas de comunicação, militarização, comércio, arquitetura, etc.; povos que viviam em “tribos confederadas”, em guerra entre si, como os tupi; ou ainda grupos nômades. Para retirar as riquezas da natureza os europeus precisavam de mão de obra e para saquear os impérios precisavam de soldados. Tentaram aliciar ou subjugar os nativos para isso, inicialmente através de escambo e depois através da força, escravizando-os (RIBEIRO, 1995). Ao longo dos séculos houve resistência e fuga por toda a América, o processo de colonização foi marcado por muita luta, sendo que o período que sucede a ocupação e delimitação de territórios está associado a invasões, massacres, guerras, miséria, sofrimento e derramamento de sangue (BALDUS, 1954, *passim*; TAUNAY, 1975, *passim*). A resistência indígena foi grande e fez os colonizadores buscarem outra fonte de mão de obra, importando escravos negros da África. A ocupação do território brasileiro e do Mato Grosso do Sul não foi exceção, e se deu a custo de expropriação de terras, lutas, guerras e genocídios. A história dos povos que sobreviveram é de opressão, violência, expropriação, em várias diásporas ao longo dos séculos para fugir ou se adaptar ao processo de construção da nação brasileira, e do povoamento do Centro-Oeste (NIMUENDAJÚ, 1987a, *passim*).

Em MS, como já foi observado, existem atualmente nove etnias: Kaiowá (descendentes dos índios Itatines, tradicionais habitantes do sul de MS), Guarani - Ñandeva (única das três partes dos Guaranis que assim se autodenomina), Terena (descendentes dos Txané-Guaná, da família linguística Aruak), Kadiwéu (descendentes dos Mbayá-Guaikuru, cavaleiros guerreiros habitantes do chaco paraguaio, que resistiram a portugueses e espanhóis), Guató (índios canoieiros, tradicionais habitantes do Pantanal e MS, de filiação linguística ainda incerta, 175 pessoas na ilha Ínsua), Ofaié (restam cerca de 70 na região de

Brasilândia, poucos falantes da língua), Kinikinau (descendentes dos Guaná, linguística Aruak, cerca de 250), Atikum (migrantes de Pernambuco, de cor da pele negra, cerca de 55) e Camba (de Corumbá, ainda não reconhecidos pela Fundação Nacional do Índio - FUNAI) (SOUZA, 2013, p. 85; VIEIRA, 2013, *passim*).

A partir do Censo de 2010 o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) passou a apontar o pertencimento étnico, sendo “etnia” a comunidade definida por afinidades linguísticas, culturais e sociais. Foram então encontradas quase 300 etnias, falantes de mais de 180 línguas. São os restantes das cerca de 1.000 a 1.400 etnias que, estima-se, havia quando da chegada dos europeus, que, supõe-se, baseado em estudo científico a partir de manuscritos de jesuítas do século XVI, falavam mais de 1.200 línguas (RODRIGUES, 1993, *apud* SOUZA, 2013, p. 77). Os números de línguas e etnias não são exatos e a própria definição de etnicidade comporta essa inexatidão:

Os membros de um grupo étnico compartilham certas crenças, valores, hábitos, costumes e normas, devido a seu substrato comum. Se definem a si mesmos como diferentes e especiais devido às características culturais. Etnicidade significa identificar-se com, e sentir-se parte de um grupo étnico e exclusão de outros devido a esta filiação. Normalmente os indivíduos costumam ter mais de uma identidade grupal. (AGUILERA URQUIZA; PEREIRA; PRADO, 2014, p. 41)

As variações de quantidade de indígenas, línguas e etnias são também explicadas pelas metodologias das referências utilizadas e pela própria dinâmica das sociedades. Estima-se, porém, que haviam entre 2 a 5 milhões de indígenas em 1.500 d.C., e atualmente cerca de 800.000. Essa perda de vários milhões de pessoas e a extinção de mais de 1.000 etnias e línguas sugere o genocídio e/ou etnocídio⁶⁰ aos quais esses povos foram submetidos. Os censos demográficos alteram suas configurações e perguntas ao longo do tempo. Por exemplo, usando a metodologia da “autodeclaração”, a partir de 1991 foi incluída a categoria “indígena” no quesito cor ou raça (além de: branco, preto, pardo, amarelo) e isso foi repetido no censo de 2.000; já no censo 2010 houve nova alteração, com a investigação do pertencimento étnico (etnia ou povo ao qual o indígena pertencia e qual a língua falada) e local de residência, se em terras indígenas ou fora delas (IBGE, 2012a).

Além desses critérios, a disposição dos nativos em “aparecer” e dar visibilidade a sua existência depende de muitos fatores. Ao contrário do que sugere um “antropólogo”⁶¹ quando ironiza, em suas declarações, o fato de pessoas passarem a se assumir como indígenas

⁶⁰ Destruição dos traços culturais de uma etnia imposta por outro grupo étnico (CLASTRES, 1982, p. 54 - 62).

⁶¹ Cujo nome não será listado aqui. Embora possua mestrado pela UNB, esse pesquisador teve seu registro cassado na Associação Brasileira de Antropologia. Para mais detalhes ver: <<https://www.facebook.com/ABA.antropologia/posts/575399322480930>>. Acesso em: <16 set. 2014>.

conforme lhes é conveniente, para ter acesso a programas ou benesses públicas, tal procedimento, embora, a princípio, para o leigo ou desinformado possa parecer antiético, na verdade é um comportamento compreensível e razoável e deve ser relativizado. Basta lembrar que não se questiona, por exemplo, a lisura ou a ética dos judeus que se esconderam, disfarçaram ou negaram sua ascendência para sobreviver às perseguições nazistas antes e durante a segunda grande guerra, ou o mesmo comportamento de outras etnias perseguidas em situações semelhantes. O mesmo ocorre com a filha de um Kinikinau que explica a vergonha que tinha de sua origem, narrando a história de seu pai que, quando percebeu que não conseguia emprego nas fazendas pantaneiras ao se identificar como indígena, passou a se apresentar como boliviano para conseguir trabalho. Terminou, porém, preso por quatro anos pela polícia florestal ao ser flagrado consumindo um jacaré que havia caçado para consumo próprio - uma atitude proibida aos não indígenas que realizam a caça predatória e comercial, mas tolerada caso tenha sido realizada para subsistência de um nativo. Como pouco falava a língua portuguesa e entendia menos ainda de legislação, não teve como se justificar. Apenas recentemente, após estudar e entender a opressão a que sua família e seu povo foram submetidos, a filha teve coragem para se autodeclarar indígena e passar a lutar por seus direitos⁶².

2.2 Como os índios chegaram aqui antes dos europeus e dos “pioneiros”.

Como já foi dito, o senso comum do mato-grossense-do-sul e parte da historiografia tradicional eventualmente atribui a migrantes paulistas, mineiros e/ou gaúchos em meados do século XIX o povoamento da parte sul da região Centro-Oeste, clamando-os e homenageando-os como pioneiros⁶³. Via de regra fazem pouca ou nenhuma menção aos povos indígenas que antes dessa época já habitavam a região. Faz-se mister, portanto - ainda que não seja o objetivo desse trabalho - explicitar, ao menos de forma resumida, a formação histórica e geográfica da região, para que não reste dúvida acerca de quem são os descendentes de seus mais antigos habitantes.

A origem do povoamento do continente americano ainda é cientificamente controvertida, e não existe consenso entre as diversas ciências que investigam o problema

⁶² Relato de uma indígena Kinikinau ouvido pelo autor durante aula presencial do curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Culturas e História dos Povos Indígenas da EAD/UFMS em 26 jul. 2014.

⁶³ Cf. Rodrigues (1981); Rodrigues (1989); Corrêa, (1995); MATO GROSSO DO SUL. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Mato_Grosso_do_Sul&oldid=40422798>. Acesso em: 2 nov. 2014; CAMPO GRANDE (MATO GROSSO DO SUL). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Campo_Grande_\(Mato_Grosso_do_Sul\)&oldid=40435665](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Campo_Grande_(Mato_Grosso_do_Sul)&oldid=40435665)>. Acesso em: 2 nov. 2014.

como a arqueologia, a antropologia física, a paleontologia, a etnologia, a geologia e outras tantas. Como o ser humano teria surgido na África após os continentes se separarem, existiriam três formas dele chegar até a América: por terra, através de “pontes terrestres”; por mar, partindo das ilhas melanésias; ou então subindo da Antártida. Apenas a primeira hipótese já foi comprovada: durante a última era glacial, no estreito de Bering, havia uma ligação por terra entre a Sibéria (Ásia) e o Alaska (América do Norte) chamada Beríngia e, por lá, pelo menos três “levas” de humanóides povoaram as Américas. Conforme são descobertos novos fósseis, essas teorias evoluem e são atualizadas. Como existem no continente americano indígenas de aparência muito diferentes entre si (por exemplo: mongóis, negróides e outros), é possível que tenha havido povoamento também pelas outras vias (PRESS, F.; SIEVER, R.; GROTZINGER, J.; JORDAN, T.H., 2006; DEFLEUR; BALL-ROKEACH, 1993; SANTOS; NETO, 2009).

Em função dessa origem complexa e da imensidão do continente americano, com características geográficas e climáticas as mais diferentes possíveis, que influenciaram na evolução dos nativos, a diversidade da cultura material e imaterial dos indígenas e dos povos pré-colombianos é vasta (RIBEIRO, 1995). Existe no Brasil, por exemplo, uma das cerâmicas mais antigas do mundo – a Amazônica / Marajoara, com mais de sete mil anos; as estradas Incas, nos Andes, são consideradas as melhores do mundo no século XV e seguem até hoje funcionando; e os ideogramas Maias ou a escrita incaica - que dispensava papiro, madeira ou outros suportes, registrando a língua *quechua*, através de nós em cordões coloridos. Entretanto, embora estas centenas - talvez milhares - de povos tenham vivido em tempo, clima e espaços diversos, com diferentes contextos históricos, sociais, culturais e econômicos, eles são, via de regra, representados como culturas e povos assemelhados e contemporâneos entre si (MUSSI, 2014).

Egon Schaden (1972) publicou, em 1953, no quinto volume da “Revista de História” da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) uma comunicação com um apanhado do que havia sido escrito até então sobre os povos nativos do Brasil desde os tempos mais remotos. Aluno de Lévi-Strauss, em “O estudo do índio brasileiro - ontem e hoje” Schaden (1972) faz um relatório do que se conhecia sobre etnologia indígena desde o descobrimento. Divide em quatro fases os estudos sobre o índio brasileiro: 1) relatórios e descrições do período colonial, “principalmente o século XVI, com seus relatos pré-científicos e de cunho empírico, mas em parte valiosos, que, despertando a atenção dos intelectuais da França, são aproveitados para fundamentar doutrinas de filosofia social e da cultura” (SCHADEN, 1972), onde se incluem a carta de Pero Vaz de Caminha, os

relatos dos jesuítas, os cronistas franceses e portugueses, os relatos de Hans Staden, Simão de Vasconcelos, Yves d'Evreux, Claude d'Abbeville, Martin Debrizheffer, Sanches Labrador, André Thevet, dentre outros; 2) o início da investigação científica das culturas indígenas na primeira metade do séc. XIX, “com a obra pioneira de Von Martius, dando a primeira sistematização ao material existente, e indicando rumo à pesquisa subsequente” (SCHADEN, 1972); 3) “as grandes expedições ao interior do Brasil, de 1884 até o início da primeira guerra mundial, [...] o período áureo dos estudos indianistas, com a preocupação fundamental de se obter, através da etnologia, uma visão mais clara das condições primordiais do gênero humano” (SCHADEN, 1972), onde se incluem trabalhos de Karl von den Steinen, Paul Ehrenreich Hermann Meyer, Max Schmidt, Theodor Koch – Grünberg, Fritz Krauze, e outros; e 4) “os estudos indianistas do período atual e sua ligação com problemas práticos”, em que

primeiro, se procura a ligação entre teoria e prática; segundo, se abandonam teorias unilaterais em favor da conjugação de vários princípios explicativos e, em terceiro, se adota um universalismo material, atendendo a todas as esferas da cultura, e encarando a vida tribal em sua totalidade, para compreender os aspectos dinâmicos e, sobretudo, os processos de transformação (SCHADEN, 1972, p. 28),

e inclui trabalhos de Candido Mariano da Silva Rondon, Roquette-Pinto, Darcy Ribeiro, Curt Unkel Nimuendaju, Charles Wagley, Herbert Baldus, Claude Lévy-Strauss, Jules Henry, Eduardo Galvão, dentre outros. Essa obra serve de ponto de partida para se buscar referências que permitam vislumbrar um painel de como se deram as relações entre os povos nativos e os europeus ao longo dos séculos.

Por volta da chegada dos Europeus no continente no século XV haviam: impérios como os Astecas, Maias ou Incas, com sistemas complexos de comunicação, militarização, comércio, arquitetura, etc.; povos que viviam em “tribos confederadas”, em guerra entre si, como os tupi; ou ainda grupos nômades que não domesticavam animais nem dominavam a agricultura. Entretanto, a não domesticação de animais não seria, necessariamente, um demérito ou sinal de atraso pois sociedades como os Nucaques, embora não usem animais em cativeiro para produzir alimentos ou outros bens, os incorporam em seu convívio de maneira simbólica e espiritual (FUNARI apud MUSSI, 2014, p. 15).

Diferentemente da visão generalizada de que sociedades caçadoras e coletoras dividiam as tarefas por sexo, com superioridade masculina, a questão do gênero também varia bastante. Existem estudos que mostram grupos indígenas em que a posição da mulher é significativamente relevante, exercendo papéis políticos e sociais importantes; outros grupos

têm linhagem materna tanto em relação à descendência como à herança cultural, ou com divindades predominantemente femininas (FUNARI apud MUSSI, 2014, p. 16).

2.3 A resistência ameríndia

Do lado dos indígenas a presença do branco europeu teria sido um enigma a ser desvendado, eventualmente aparecendo como ser especial dotado de poderes divinos ou simplesmente como homens comuns, mas com dons de “encantar”. Lévi-Strauss (1985) lembra uma anedota “barroca e trágica” sobre esse relativismo cultural: enquanto nas Antilhas

os espanhóis enviavam comissões de investigação para indagar se os indígenas possuíam ou não alma, estes últimos dedicavam-se a afogar os brancos feitos prisioneiros para verificarem através de uma vigilância prolongada se o cadáver daqueles estava ou não sujeito à putrefação (STRAUSS, 1985, p.54).

Exemplos do mistério que envolveu o surgimento do não indígena no universo dos nativos se pode observar a partir da mitologia de algumas etnias como os Timbiras, que viviam no sul do Maranhão e Norte de Goiás, e acreditavam que os “civilizados” surgiram da transformação de um menino chamado “Aukê”. Ou dos Tupinambá que chamavam os franceses que estiveram no Rio de Janeiro de “maíra”, ou “encantado”, terminologia que, na visão indígena, representava o herói civilizador. Já os Kadiwéu, que habitam o Mato Grosso do Sul (da família dos índios Guaykuru, que aprenderam a usar o cavalo e tiveram a hegemonia na região, mantendo índios de outros grupos e até mesmo espanhóis e portugueses em cativeiro), contam a lenda de que eles foram tirados pelo herói *Go-noêno-hôdi* de dentro de um buraco; enquanto outros povos receberam do herói terras e outros dons, os Kadiwéu não receberam nada, ficando somente com o privilégio de lutar contra os outros, tomando-lhes seus bens (MUSSI, 2014, p. 19).

Após a “descoberta” do continente e o reconhecimento do território, os europeus tornaram-se caçadores de escravos e ávidos por ouro, ou outras especiarias, que eram bens para serem vendidos ou trocados na Europa por finas mercadorias. Os indígenas, entretanto, apesar de considerados bens de uso e troca, tinham vontade própria e “resistência a quem lhes feria o corpo e a alma”. Existem relatos de servidão e resistência indígena por toda a América. (SHADEN, 1972, passim). Mesmo instituições religiosas como a dos jesuítas que, em tese, aprenderiam os idiomas indígenas para catequizá-los e “salvá-los”, na verdade exploraram essa mão de obra gratuita e domesticada indiscriminadamente, criando até verdadeiros

impérios, como os Sete Povos das Missões no atual Rio Grande do Sul (NIMUENDAJÚ, 1987a). As chamadas reduções indígenas na verdade seriam espécies de campos de concentração, que proporcionavam vigilância e controle de seus moradores que tinham “bárbaras formas de sobrevivência material e espiritual” e deveriam ser “civilizados” (MUSSI, 2014).

A colonização do continente americano foi um processo de luta praticamente constante durante vários séculos, com imensurável sofrimento, miséria, invasões, guerras e massacres (SHADEN, 1954, *passim*). A delimitação dos territórios foi, conforme afirmou Visconde de Taunay, um processo denominado de “expansões de dor”, com uma quantidade grande de populações indígenas submetidas a um regime de opressão e sofrimento que culminou com a extinção de incontáveis etnias e a deprimente redução das populações que sobreviveram a esses genocídios (TAUNAY, 1975).

Dentre os fatos que vitimaram esses povos e extinguiram outros temos as Entradas, Bandeiras e Monções, expedições armadas ao interior do continente por via terrestre ou pluvial entre os séculos XVI-XVIII, em busca de riquezas, captura ou extermínio de indígenas ou escravos (TAUNAY, 1975). Outras foram, também, as disputas armadas entre espanhóis e portugueses pelo território, além da Guerra do Paraguai, o maior conflito bélico do continente, nos quais os Guaicuru foram praticamente extintos e os Guarani e Terena usados por ambos os lados como “bucha de canhão”, ou seja, soldados que iam na linha de frente das batalhas sendo mortos em grande número no confronto.

Outros fatos foram a construção das linhas telegráficas ligando o litoral aos limites ocidentais do país e a construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil que usou mão de obra de várias etnias. Em todos esses processos de “construção” do país, a participação dos indígenas de inúmeras etnias foi fundamental, embora nem sempre explicitada, sendo que, da mesma forma como ocorreu com as expedições em busca de ouro, eles foram envolvidos, na grande maioria das vezes, coercitivamente, virando a principal força de trabalho utilizada na realização dessas obras, e uma força militar importante na conquista da vitória na chamada Guerra da Tríplice Aliança (BRAND, 1997).

Depois da guerra, em paralelo com a instalação das linhas telegráficas e a construção das estradas de ferro, outro fenômeno sócio/político/econômico sucedeu-se na região Centro-Oeste: o ciclo da erva-mate. Os ervais nativos da região, que já eram então explorados, porém, não de forma extensiva, ficaram conhecidos. Durante o processo de demarcação da nova fronteira, no qual o Paraguai perdeu uma boa parte de seu território, um dos membros da equipe que percorreu a região - Thomaz Larangeira, que era o empresário responsável pelo

fornecimento dos suprimentos - percebeu o potencial da região. Com sócio e capital argentino e em acordos políticos e econômicos com a elite de Cuiabá, montou a Cia. Matte-Larangeira e recebeu, ao longo das décadas, concessões de enormes quantidades de terra, tornando-se o maior empresário do ramo no continente (LAMBERTI; MARTINS, 2010). Chegou a gerar mais receita que o estado de Mato Grosso, e provocou temores no governo brasileiro em relação à autonomia da região, visto que a maioria do capital era estrangeiro. Explorou durante décadas, através de semiescravidão, a mão de obra indígena, principalmente das etnias Kaiowá e Guarani.

Eva Maria Ferreira (2007) observa que o uso da mão de obra Kaiowá e Guarani pela Cia. Matte-Larangeira foi negligenciada ou passou despercebida por historiadores tradicionais e até mesmo por parte dos migrantes que começavam a se espalhar pela região. Esse “esquecimento” se deu, possivelmente, devido ao fato dessa etnia falar guarani, a mesma língua dos paraguaios que sobraram pela região após a guerra, e que também foram usados pela Cia., sendo confundidos uns com os outros. Há também a possibilidade de que os indígenas teriam interesse em se passarem por paraguaios para sofrerem menos discriminação. Entretanto, muitos depoimentos e documentos da época, principalmente do Serviço de Proteção ao Índio e Localização de Trabalhadores Nacionais (S.P.I.L.T.N.)⁶⁴, comprovam claramente a ampla utilização dos indígenas no trabalho pesado dos ervais. Tais documentos mostram, num primeiro momento, alguns de seus servidores denunciando a exploração dos índios pela Cia. ou por intermediários em seu nome e, num segundo momento, seus próprios servidores negociando a exploração da mão de obra indígena ou de ervais que porventura estivessem localizados dentro das reservas, com a Matte-Larangeira (FERREIRA, 2007).

O regime de semiescravidão que vigorou durante décadas na região sul do Mato Grosso (além do nordeste do Paraguai e norte da Argentina) sob o rígido controle da Cia. Matte Larangeira que, formalmente, manteve o monopólio da exploração da erva e, informalmente, tinha inclusive o poder de polícia, perseguindo e eliminando trabalhadores que tentavam fugir, foi narrado por Hernâni Donato (1959) na obra “Selva Trágica⁶⁵”. Embora ficcional, ela narra o cotidiano dos ervais vivenciado pelo escritor durante o período que habitou a região, e recria com riqueza de detalhes as caçadas aos indígenas e paraguaios que arriscavam deixar os ranchos da Cia. Em seu primeiro livro Curt Nimuendajú (1987a) conta, no final do capítulo sobre os Apapocúva, que quase foi ao desespero ao encontrar uma família

⁶⁴ Posteriormente conhecido apenas por Serviço de Proteção ao Índio – SPI.

⁶⁵ Livro que serviu de base para o roteiro de filme homônimo lançado em 1963 dirigido por Roberto Farias e produzido por Herbert Richers S.A.

guarani, maltrapilha e assustada, acampada próxima à capital paulista e disposta a atravessá-la em direção ao litoral. Tentou dissuadi-los sem sucesso:

Eram autênticos índios da floresta, com lábio inferior perfurado e arcos e flechas, sem conhecimento do português falando apenas algumas palavras de espanhol [...] queriam atravessar o mar em direção ao leste [...] não se podia falar outro assunto com eles [...]. Em vão citei-lhes todos os exemplos que conhecia, de pajés que tinham sido obrigados a desistir de plano semelhante [...] tampouco ajudou explicar-lhes que, no caso de prosseguirem viagem, seriam certamente presos pela polícia como vagabundos; a polícia brasileira não os impressionava absolutamente. Ela não atira em ninguém e não perturba – era preciso ver a polícia paraguaia! Não dava para argumentar com eles [...] (NIMUENDAJÚ, 1987a, p. 105).

E Nimuendajú (1987a) segue a narração, acompanhando a família em seu infortúnio, tentando minimizá-lo. Embora não se possa afirmar, também não parece inverossímil especular se esses guaranis encontrados por Nimuendajú (1987a), ao descreverem a “polícia paraguaia”, na verdade, não se referiam aos temidos capatazes da Cia. Matte Larangeira.

Mais recentemente, a chamada “Marcha para oeste”, movimento de migração interna incentivado pelos governos, facilitando a cessão e documentação de terras para colonos e grileiros e confinando indígenas restantes em pequenas reservas, também colaborou para a situação que encontramos hoje, onde a maioria dos indígenas sobrevive em estado miserável.

Boa parte das centenas - quiçá milhares – de povos indígenas que sobrevivem atualmente e que existiram desde antes da chegada dos europeus ao continente esteve envolvida nas guerras e conflitos ocorridos na América Latina, ao longo dos séculos. É bem possível que vários desses povos tenham participado dos conflitos espontaneamente, de própria vontade. O antropólogo Pierre Clastres afirmou que não se pode pensar o que ele chama de sociedade primitiva sem pensar, ao mesmo tempo, a guerra, que elas “são sociedades violentas, seu ser social é um ‘ser para a guerra’” (CLASTRES, 1980 p.171). Os relatos de muitos cronistas e viajantes da época do descobrimento do continente subsidiam essa afirmação. Conforme a historiadora Vanderléia Mussi na América do Sul havia então povos que viviam em “tribos confederadas”, em guerra entre si, como os tupi; “uma das ilhas do Caribe, chamada de La Española, era chefiada por Caonabo, conhecido como o senhor de Maguana e dotado de natural talento para a guerra” (MUSSI, 2014, p.24). O antropólogo Darci Ribeiro lembra, inclusive, que essas guerras eram, de certa forma, aceitas e esperadas socialmente, que havia uma espécie de ética nela. Os tupinambás, povo que entrou em contato mais direto com os europeus, eram “brasis” que se dedicavam antes de mais nada à guerra e à festa:

a mais honrada atividade dos tupinambás era a guerra; entre eles a convivência era pacífica e amigável, com seus inimigos eram implacáveis. Havia uma ética na guerra, se um inimigo caía nas mãos de alguém, aquele que o aprisionava batia-lhe no ombro dizendo, ‘faço-te meu escravo’; fugir, nem pensar, o prisioneiro tupinambá está preparado para ser devorado fisicamente, mas não moralmente pelo estigma da covardia (O POVO BRASILEIRO, 2014).

Clastres chega a afirmar que as guerras evitariam a superpopulação do continente (CLASTRES, op.cit.). A chegada do europeu ao continente exacerbou os conflitos em uma proporção imensurável e provocou, ao longo dos séculos seguintes, verdadeiro genocídio generalizado com quase todas as etnias então existentes. Inserido nesse contexto, o processo de ocupação do território brasileiro não foi diferente e se deu a custa de muita expropriação de terras, de lutas, massacres, guerras e genocídios, principalmente, contra as populações indígenas.

Affonso de Taunay (1975) traz relatos com riqueza de detalhes, de suas pesquisas sobre o caráter mercantil dessas aventuras, e os massacres pavorosos provocados pelos “pioneiros” - e também por eles sofridos, pois várias expedições não retornavam e eram dizimadas pelos indígenas ou pelas doenças tropicais e pela fome. Estas incontáveis incursões em direção ao ouro de Goiás, de Cuiabá, e em direção a Corumbá e ao chaco, provocaram a extinção de inúmeras etnias, e a movimentação de várias outras, que se afastavam fugindo dos invasores, mais bem armados, resultando numa espécie de diáspora de vários povos ao longo dos séculos da colonização, após a chegada do europeu. Curt Nimuendajú (1987b) elaborou, no início do século XX, três exemplares de um grande mapa manuscrito onde assinalou, detalhadamente, além da localização das aldeias existentes e abandonadas, dos nomes das etnias, da filiação linguística, e dos autores que relataram esses dados até então, ainda identificou as movimentações realizadas pelos indígenas ao longo do tempo (NIMUENDAJÚ, 1987b, passim). Parte desses povos era aliciada ou tornada escrava e participava como mão de obra nas tarefas mais pesadas dessa “construção da nação”.

No período de ocupação das terras mato-grossenses-do-sul, boa parte do contingente humano que entrou em defesa do território era composto de indígenas, tanto os que se encontravam em área *chaquena*, quanto os que já estavam em terras brasileiras. Mesmo os Terena que se adaptavam aos meios mais diversos, de acordo com suas necessidades, visando sempre locais favoráveis e alianças amistosas, possuindo uma característica de desenvolver relações políticas, procurando se integrar em troca de melhores condições, também foram obrigados a se envolver em guerras e conflitos violentos. Tornaram-se, inclusive (como foi relatado no início do trabalho), recentemente, conhecidos nacional e mundialmente pela

reação dramática ao tentar resistir a mais uma ordem judicial de despejo na região de Sidrolândia, MS, cumprida com violência pelas polícias do Estado brasileiro, que culminou com o assassinato de mais um de seus membros praticamente “ao vivo” em cobertura nacional pela TV.

Os Terena, mesmo antes de haverem contatado os colonizadores já desenvolviam mecanismos próprios de reprodução e expansão de sua cultura, não só através da absorção de elementos adotados por outros grupos como em mestiçagens ocorridas por meio de sucessivos contatos interétnicos, como, por exemplo, as alianças matrimoniais sucedidas com os Mbyá. As informações sobre o tamanho e quantidade de aldeias da população Terena variam bastante, conforme as diversas fontes como Affonso de Taunay, Cândido Rondon, Fernando Altenfender Silva e outros, mas, assume-se que os deslocamentos dos Terena não ocorreram de forma isolada, porém dentro de um contexto maior, ligados à expansão e integração de sua família de origem, a Aruak, sendo os principais fatores o processo de colonização, que ocorreu primeiramente no Paraguai e depois no estado de Mato Grosso do Sul, gerando disputas pela terra, e os deslocamentos dos Mbyá (VARGAS, 2011).

Brand (1997) observa que o próprio responsável por grande parte do processo de delimitação e ocupação da região Centro-Oeste entre o final do séc. XIX e começo do XX, Cândido Rondon, através da sua saga da instalação das linhas telegráficas em pontos estratégicos na selva no meio do continente durante décadas, é enfático ao afirmar, inúmeras vezes, que o processo de ocupação e povoamento do Brasil teve participação fundamental do contingente indígena. Realizaram a maior parte da formação e construção do Estado Nacional e da região, executando as tarefas mais árduas, que iam de levantamento de postes à colocação dos trilhos das estradas de ferro, sem contar a defesa do Estado, nos campos de batalha em que lutaram para garantir as fronteiras. Tanto no plano econômico (mão de obra indígena) quanto no plano político (defesa e consolidação dos Estados, realizada, por exemplo, pelos Guaicuru que garantiram a delimitação geográfica do Estado de MS frente às invasões espanholas do rio Apa) pouco ou nada se reconhece. Essa contribuição fundamental é esquecida pela historiografia oficial, que, solenemente, ignora a participação desse agente na construção do país (MUSSI, 2014).

A política indigenista brasileira, conforme apura Brand (1997), até o final do séc. XIX preocupava-se com o processo de pacificação e aliciamento dos indígenas para as lutas que travavam com os espanhóis, através de Fortes como Coimbra, Miranda e Albuquerque, além do estímulo ao trabalho missionário que visava “melhorar” a índole do indígena. Cândido Rondon, porém, enquanto realizava suas incursões pelos sertões do continente

sensibilizou-se com o drama desses povos que, quando sobreviviam, terminavam, na prática, se tornando escravos dos “fazendeiros pioneiros” na exploração da criação extensiva de gado. Dessa forma ele foi um dos articuladores de uma mudança de enfoque do estado através da criação do Serviço de Proteção ao Índio e Localização de Trabalhadores Nacionais, em 1910 (BRAND, 1997). Embora tivesse um feitiço paternalista e, ao longo das décadas, tenha desenvolvido incontáveis vícios e problemas, por outro lado garantiu a alguns povos (como, por exemplo, os Terena), a sobrevivência e a não extinção através da criação de algumas reservas e outras ações (MUSSI, 2014).

Recentemente, em 2013, veio a público o chamado “Relatório Figueiredo”⁶⁶, onde se pode observar a versão oficial do estado brasileiro sobre o uso da mão de obra indígena em regime de escravidão em plena década de 1960, e relatos detalhados sobre a matança de tribos inteiras, torturas e toda sorte de crueldades realizadas por latifundiários em parceria com funcionários do SPI ao longo do século XX. Em mais de 7.000 páginas foi apresentado o resultado de uma investigação realizada pelo governo federal brasileiro, coordenada pelo então procurador Jader de Figueiredo Correia, sobre a atuação do SPI, que iniciou em 1962 e terminou somente em 1967, em plena ditadura militar, e que, supostamente, havia desaparecido em um incêndio no Ministério da Agricultura, pouco antes da decretação do Ato Institucional número 5 (AI5). Trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, porém, localizaram uma cópia do relatório no Museu do Índio em 2013. O relatório é resultado de uma expedição que percorreu mais de 16 mil quilômetros e visitou mais de 130 Postos Indígenas pelo país e constatou milhares de crimes e violações aos direitos humanos, inclusive de povos de MS como os Terena e Kadiwéu.

O governo militar ignorou pedido do Relatório Figueiredo para demitir 33 agentes públicos e suspender 17, e tratou de acobertá-lo, e minimizar a repercussão internacional que teve logo de sua primeira divulgação. Por outro lado, extinguiu o SPI, colocando em seu lugar a FUNAI, que seguiu realizando ações racistas, genocidas e de extermínio éticos com muitos povos indígenas até bem recentemente, já na década de 1990, conforme afirma o procurador da república Marco Antônio Delfino de Almeida em entrevista⁶⁷ no início de 2015. Segundo

⁶⁶ Disponível em: < <https://drive.google.com/folderview?id=0BwQXewGzjcAyZlItcC1oUkdDVTQ&usp=sharing>; e em < <http://pt.scribd.com/doc/142787746/Relatorio-Figueiredo>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

⁶⁷ Ver: ALMEIDA, Marco Antônio Delfino de. **Clima de terrorismo impede demarcação de terras indígenas**. Entrevista concedida a João Vitor Santos e Ricardo Machado do site IHU On-Line. Disponível em: < <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/539385-o-comodismo-estatal-frente-ao-etnocidio-indigena-entrevista-especial-com-marco-antonio-delfino-de-almeida%C2%A0> >; e em: < amazonia.org.br/2015/01/clima-de-terrorismo-impede-demarcacao-de-terras-indigenas-entrevista-especial-com-marco-antonio-delfino-de-almeida/ >. Acesso em 03 jun. 2015.

este procurador, o clima de guerra civil que se constata atualmente no estado de MS, é gravíssimo, envolve milícias, assassinatos, convivência e até participação explícita de autoridades civis e militares de várias esferas governamentais, do judiciário e do legislativo, e é reflexo da situação de extermínio, de limpeza étnica etc. que é estudado pela academia e documentado extensamente pelo próprio governo, que não pode, de forma alguma, alegar desconhecimento.

2.4 Os Kaiowá e Guarani: povos que sobrevivem ao etnocídio.

Conforme relato de jesuítas o povo Guarani habitava extensa região de florestas tropicais das colônias ibéricas da América do Sul e compunha um dos maiores grupos étnicos da região (CUNHA, apud VIEIRA, 2013, p. 22). Atualmente encontram-se espalhados em vários grupos pelo continente, que falam a mesma língua (em alguns casos com pequenas variações), têm cultura parecida, mas se autodenominam de formas diferentes, conforme a região e o ramo familiar, a saber: Pãi-Tavyterã ou Kaiowá, Mbyá, Aché ou Guayakí, Avá Katu, Avá Guarani ou Ñandeva, Chiripá, Kaingúá, Montesés, Baticola, Apyteré, Tembokuá, Guananis Ocidentais do Chaco e Gwarayu, mas a denominação com que se designam a si mesmos é *Avá*, que significa, em guarani, “pessoa” (GRÜNBERG; CARLOS, 2008, p. 6). Conforme Brand e Colman (2009)

os Guarani seguem presentes em cinco países do MERCOSUL, com uma população estimada em 225 mil pessoas e, apesar das crescentes imposições jurídico/estatais, seguem mantendo suas dinâmicas de definição e redefinição das fronteiras culturais, persistindo as redes sociais, com intensas e variadas trocas entre parentes, que residem nos diversos países. [...] O povo guarani encontra-se, hoje, distribuído pela Bolívia, Paraguai, Uruguai, Brasil e Argentina, sendo que o idioma guarani, em suas diversas variedades dialetais, é o único falado nesses países. Por essa razão, a língua guarani pode ser considerada como a “língua histórica” do MERCOSUL. No Brasil, a população guarani é de aproximadamente 52 mil índios, subdivididos em três grupos linguísticos: Nhandeva, Kaiowá e Mbyá. Vivem, hoje, em dezenas de aldeias espalhadas por mais de 100 municípios brasileiros, em dez estados. Na Argentina, em 1998, estimava-se que havia 27.680 Chiriguano, 2.325 Chané guaranizados e 3.500 Mbya. No Uruguai calcula-se uma população Guarani Mbya de 600 indivíduos, enquanto que no Paraguai, no mesmo ano, os Chiriguano foram estimados em 3.000 indivíduos, os Chiripá, em 6.500, os Pai/Kayová, em 11.000 e os Mbya em 2460 (BRAND; COLMAN, 2010, p. 2).

Dos três subgrupos que existem no Brasil, Ñandeva (ou Nhandeva), Mbya e Kaiowá, com cerca de 50.000 pessoas, boa parte está em Mato Grosso do Sul, sendo que os Ñandeva são os únicos que se autodenominam Guarani (BRAND, 1997; VIETTA, 1998 apud VIEIRA, 2013, p. 22) e são assim tratados. Têm uma profunda religiosidade e espiritualidade, que se

manifesta, dentre outras formas, através de canto e danças rituais realizados coletivamente. Como ocupavam um amplo território anteriormente às definições das fronteiras atuais dos estados nacionais, e estiveram alheios às essas definições, essas fronteiras lhe são estranhas e sem sentido e dificultam sua comunicação e seu modo de vida (NIMUENDAJÚ, 1987a; MELIÀ, 1981). Não são considerados povos nômades, embora, eventualmente, migrassem em busca de refúgio em matas não habitadas, quando se sentiam ameaçados, quando o manejo agroflorestal das roças indicava a necessidade de novas terras, quando havia conflitos entre as famílias extensas ou aumento demográfico, ou ainda, quando havia um imperativo espiritual e religioso que os empurrava em busca da “terra sem mal⁶⁸” (BRAND, 1997; MELIÀ, 1981).

Levi Pereira (1999) informa que os Kaiowá e Guarani são mais conhecidos como “povos da mata” por preferirem construir suas aldeias próximas a regiões de mata ou matas ciliares, e ocupavam desde o período colonial amplo território em ambos os lados da futura fronteira do Brasil com o Paraguai. Maria Elizabeth Brêa Monteiro (2003) afirma que, em guarani, a palavra kaiowá vem de “*caaguá*” que significa “habitante da mata”, denominação que explica o fato desses índios, “ao tentarem fugir do confronto com o ‘civilizado’, quer na figura dos jesuítas quer dos primeiros colonizadores, terem se embrenhado pelo interior das matas. Por isso, alguns autores referem-se aos Kaiowá como os ‘guarani primitivos’ e ‘monteses’ – que significa habitantes da floresta” (MONTEIRO, 2003, p. 18).

Como já foi observado anteriormente, seriam descendentes dos índios Itatines ou Guarani-Itatines, grupo indígena que se localizava na região do Itatim⁶⁹, atual Mato Grosso do Sul (VIEIRA, 2013, p. 22). São denominados *Pai-Tavyterã* no Paraguai e foram descobertos pelo mundo colonial por ocasião da execução do Tratado de Madrid entre 1750 e 1760. Seu território se estendia desde o rio Apa até o rio Miranda, tendo ao leste a serra de Amambai e, a oeste, o rio Paraguai (MELIÀ, G. GRÜNBERG, F. GRÜNBERG, 1976 apud FERREIRA, 2007, p. 23). A partir de 1882 o governo brasileiro arrendou essa região para a empresa Cia. Matte Laranjeira, que passou a explorar a mão de obra dos Kaiowá e Guarani (e de outras

⁶⁸ O mito da “terra sem males” (*Yvy Marã e’y*) é um ideal recorrente na cultura dos Guarani, segundo o qual buscariam um lugar anunciado pelos ancestrais onde não haveria dor nem sofrimento; Nimuendajú (1978a) e Schaden (1963) discorrem longamente sobre o mito. Antonio Brand refere-se ao fenômeno do *oguata* (caminhar ou peregrinar) dentro do território quando se torna indesejável permanecer devido mal-estar, ou *doença* dos homens ou da terra. “O deslocamento espacial parece ter sido uma importante estratégia guarani e Kaiowá para a superação de conflitos e tensões” (BRAND, 2004, p. 8). Melià (1981) afirma, grosso modo, que a tradução de *yvy maraney* para “terra sem males” é controversa e que o termo pode significar “solo virgem” ou “terra ainda não derrubada para plantar”, ou algo parecido e que, migrar em busca da *Yvy Marane’-y*, nem sempre tem, necessariamente, relação com religiosidade ou misticismo como Nimuendajú (1978a) ou Clastres (1975) afirmaram.

⁶⁹ Inúmeros autores fazem referência à região do Itatim a partir do século XVI e, em alguns casos, estendem sua área para além do atual Mato Grosso do Sul, abrangendo trechos de Mato Grosso, Paraguai, Bolívia e norte da Argentina.

etnias, além de paraguaios e argentinos), geralmente em regime de semiescravidão. Após 1915 o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) demarca pequenas reservas para usufruto dos Kaiowá e Guarani e passa sistematicamente a forçá-los a viver nelas, num processo denominado por Antônio Brand como “confinamento”, que seria a transferência sistemática e forçada da população das diversas aldeias Kaiowá e Guarani tradicionais para dentro das reservas (BRAND, 1993, 1997), processo que ocorreu com outros povos indígenas em situação similar no país:

Por confinamento entende-se o processo histórico que se seguiu à demarcação das reservas pelo SPI, de ocupação do território por frentes não-indígenas, forçando a transferência dessa população para dentro dos espaços definidos pelo Estado para a posse indígena. Indica, portanto o processo de progressiva passagem de um território indígena amplo, fundamental para a viabilização da sua organização social, para espaços exíguos, demarcados a partir de referenciais externos, definidos tendo como perspectiva a integração dessa população, prevendo-se sua progressiva transformação em pequenos produtores ou assalariados a serviço dos empreendimentos econômicos regionais (BRAND, 1997).

Esta política governamental objetivava colocar os indígenas sob a tutela do estado, impedindo-os de exercerem seus direitos humanos de cidadania para “protegê-los” através do SPI e da FUNAI de forma a “integrá-los” na sociedade nacional. Além da perda do território, instalam-se nas comunidades indígenas escolas e igrejas evangélicas a partir de 1913 (MOURA, 2009), católicas, Missão Kaiowá entre os Kaiowá e Guarani a partir de 1928, neopentecostais a partir da década de 1970, que negavam os saberes historicamente construídos pelos indígenas, considerando-os supérfluos e imprestáveis. (AGUILERA URQUIZA; 2013, p. 186).

A criação da Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND) pelo governo de Getúlio Vargas em 1943 complica ainda mais a situação dos Kaiowá e Guarani, pois foi instalada dentro de reservas demarcadas pelo SPI e provocou novas expulsões e transferências para outras reservas. O processo de ocupação e colonização da região provocou o desmatamento para a criação de pastagens e lavouras em grandes latifúndios, causou a desorganização interna, a fragmentação e comprometimento das formas tradicionais de organização social e política dos Kaiowá e Guarani. Causou a destruição de aldeias e a desarticulação das famílias extensas e a perda do território tradicional, o *Tekohá* (BRAND, 1997), que é a forma como estes povos nomeiam sua terra tradicional. Este termo refere-se, porém, não somente ao espaço físico, mas para além dele, ao local onde se produz a cultura Guarani. O conceito de propriedade é diferente do da sociedade envolvente e inclui a religiosidade e cosmologia próprias da etnia. “A palavra *Teko* significa: modo de ser, modo de

estar, sistema, lei, cultura, norma, comportamento, hábito, costume. Assim, é no *Tekoha* que os Guaraní realizam seu modo de ser” (POVO GUARANI, 2007, p. 8).

Nas décadas mais recentes o processo se tornou ainda mais nocivo e o *boom* do chamado “agronegócio”, com as monoculturas da soja e da cana-de-açúcar, devasta áreas cada vez maiores, demandando mão de obra indígena em regime de semiescravidão. Provoca graves crises envolvendo problemas de alcoolismo, desnutrição infantil, prostituição, tuberculose, suicídio⁷⁰, violência interna, sobreposição de lideranças, reordenação da organização familiar, substituição de práticas religiosas tradicionais pelas crenças neopentecostais, que praticamente inviabiliza a sobrevivência desse povo da forma como se encontram atualmente e os empurra a lutar pela retomada de seus territórios tradicionais (BRAND, 2004; VIEIRA, 2013, p. 26).

Segundo Benites (2012) várias etnias indígenas do centro-oeste observaram que as práticas de educação escolar inseridas inicialmente pelos missionários da Missão Evangélica Caiuá (MEC), e depois “assumidas” pelos governos - através do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e Prefeituras envolvidas -, de forma autoritária e compulsória, tinham por objetivo evangelizar e “civilizar” os índios homogênea e sistematicamente. Isso foi feito com uma perspectiva etnocêntrica e discriminante, como resultado de uma política de estado que pretendia integrar os indígenas à sociedade brasileira de maneira uniforme, não levando em conta as peculiaridades de cada etnia, induzindo-os a abandonarem suas terras e crenças, culturas e modo de ser e ver o mundo. Dessa forma, pretendia-se impedir que eles dificultassem o processo de colonização e “civilização” do interior do país, conhecido como “marcha para o oeste”. O antropólogo Tônico Benites, possivelmente o primeiro Kaiowá a obter o título de mestre e doutor em antropologia, passou por essa alfabetização coercitiva em sua infância e, posteriormente, estudou a forma como ela se deu em diversas “famílias extensas”⁷¹. Observou que ela terminou frustrando os desejos de aprender a ler e escrever dos indígenas (Benites, 2012) e afirmou que essa política educacional buscava, além de evangelizar e “civilizar” os índios, sobretudo, integrá-los à

⁷⁰ Já em 1997 Antonio Brand alertava que, além dos números dos suicídios entre os Kaiowá e Guaraní atingirem índices epidêmicos, existe uma quantidade ainda maior de tentativas não consumadas, que praticamente duplica esses números, tornando a situação ainda mais dramática (BRAND, 1997, p. 136).

⁷¹ Famílias extensas são pequenas comunidades fundadas nas relações de parentesco e na vida doméstica com papéis individuais diversificados, que tornam as interações muito mais complexas do que comumente lhes é atribuído. Constituem-se “de forma específica e diferenciada, sobretudo a partir de variáveis graus de relação interétnica, em conformidade com o espaço territorial e a situação presente em que vive”, e estabelecem, estrategicamente, relações e compactuações políticas com agentes das instituições externas (BENITES, 2012, p. 19).

sociedade nacional, tentando, dessa forma, extinguir a sua identidade étnica (BENITES, 2012, p. 73).

Conforme Benites, a expectativa que havia de entender “a palavra do papel”, em desvendar as formas de transmitir conhecimento dos não indígenas era historicamente justificada, pois com o

[...] contato frequente com os saberes escritos (*kuatia arandu*), algumas famílias entenderam que aprender a ler e escrever seria importante porque viam a relevância do papel. Durante a relação de trabalho (*changa*) nos ervais e na derrubada de mato, era comum ver os padrões ervateiros utilizando sempre papel e caneta para anotar as mercadorias e o dinheiro dados aos trabalhadores kaiowá e paraguaios. Ao entrar em contato com outros não-índios (*karai*), como missionários, pastores e agentes do SPI/FUNAI, (entre outros), observavam também todos usando papel. A utilização do papel era frequente em frente ao kaiowá. Essas pessoas faziam o papel falar (*moñe'ê kuatia*) (BENITES, 2012, p. 79).

Mesmo antes do confinamento compulsório dos índios nas minúsculas reservas e da imposição da escola ocidental evangelizadora, os indígenas já procuravam dominar a palavra escrita, “individualmente com os padrões ‘paraguaios’, [...] durante a derrubada de mato, estes, em diversas ocasiões, lhes ensinavam a medição de extensão de terra: ‘*kívica*’, mais leitura, escrita e contabilização” (BENITES, 2012, p. 76).

Tal expectativa foi, entretanto, frustrada devido à maneira como foi imposta. Suas consequências foram nefastas para a cultura e o modo de ser do índio e se arrastam até os dias atuais (BENITES, 2012 p. 83). As escolas da Missão Evangélica eram distantes, e dificultavam o tradicional controle familiar que os indígenas mantinham sobre suas crianças e jovens. Estes passaram a conviver cotidianamente com crianças e jovens de outras famílias, coisa que antes só acontecia nos rituais sagrados ou profanos. Eram também forçados a misturarem-se com não índios, e como apresentavam maior dificuldade para o aprendizado eram estigmatizados por isso. Eram obrigados a participar de ritos religiosos do professor missionário, orando e cantando hinos evangélicos, sofrendo punições rigorosas caso desviassem dos preceitos morais dos missionários. A grande maioria dessas práticas ia contra a lógica educativa básica e as regras morais das famílias indígenas, fato que terminou gerando evasão escolar, reforçando o estigma dos não índios contra todas as etnias. Por outro lado algumas famílias não enviavam os filhos para a escola, pois a viam como prejudicial, causadora da modificação dos costumes das crianças com valores imorais e negativos. “Essas práticas etnocêntricas [...] frustraram o desejo das famílias de verem os filhos alfabetizados ou ‘fazer falar o papel’” (BENITES, 2012 p.80).

2.5 Organização social e política dos Kaiowá e Guarani

Os Kaiowá e Guarani tem uma organização social e política que aparenta a um observador desatento, confusão e desestruturação, mas que, na realidade, se mostra bastante complexa e intrincada ao ser estudada com atenção. Levi Marques Pereira (1999) desenvolveu uma profunda análise e observou complexas inter-relações entre séries sociológicas e séries cosmológicas no território e na organização social Kaiowá. Inicialmente Pereira (1999) caracteriza e localiza a população Kaiowá como: tradicionalmente caçadores e agricultores de floresta tropical, (tendo como atividades secundárias: pesca e coleta); cerca de 25 mil distribuídos em 22 áreas numa faixa de 150 km da fronteira com o Paraguai; tentando recuperar terras tradicionais donde foram expulsos há algumas décadas. Passaram por transformações sociais no século XX devido: perda de território; imposição de formas de produção; alterações demográficas e na relação entre gêneros; ocasionados pela interação compulsória com a sociedade nacional. Levi Marques Pereira reconhece (mas não discute nesses trabalhos) a violência desse processo, porém observa que ele impõe a redefinição da noção de território, com os índios ilhados pelas propriedades que demarcam o *tekoha* (e não mais a natureza, como dantes), sendo que os Kaiowá tentam entendê-lo (PEREIRA, 2013).

Pereira (2013) descreve e analisa os módulos organizacionais ligados ao tempo e espaço social para mostrar como a parentela (grupos locais de parentesco – também conhecida por família extensa) se distribui, e delinear os princípios da estrutura social. Faz um percurso concêntrico, dos menos abrangentes para os de maior amplitude, buscando entender a lógica que ordena o sistema. A diferenciação interna desses módulos é socialmente determinada e permite os vários graus de importância política, cerimonial ou econômica; sua descrição serve para identificar um modelo (ideal, lógico ou estrutural), além de compreender os mecanismos que determinam as posições na sociedade (PEREIRA, 2013).

O grupo de parentes próximos ao redor do fogo doméstico para se alimentar chama-se *che ypy kuera* (termo que denota proximidade, intimidade e fraternidade, ponto focal da descendência e ascendência; próximo à noção de família nuclear dos antropólogos). É uma unidade sociológica dentro da parentela (composta por vários fogos ligados por consanguinidade, afinidade ou aliança política) e pertencer a um deles é condição de existência na sociedade Kaiowá (ele aquece, “alimenta” e reúne pessoas). Importante para a sanidade mental e social do Kaiowá, ele é a unidade mínima fundamental, ordenando as relações sociais. Idealmente comporta um homem, esposa e filha(o)s solteir(a)os; na prática parentes consanguíneos, *guachos* (filhos adotivos), genros podem agregar, sendo também

comum casais de velhos com filhos casados adotarem netos e sobrinhos. Dessa maneira o fogo reúne três tipos de relações: descendência, aliança e pseudoparentesco. Os fogos são dinâmicos, com grande circulação de pessoas entre eles, e a solidez de seus laços varia bastante, mas quando alguém rompe com um fogo imediatamente busca vínculo a outro (válido inclusive a visitantes). O tipo de inserção e adesão ao fogo varia conforme a idade, jovens casadoiros tendem a se afastar (PEREIRA, 2013).

Os fogos têm autonomia produtiva, mas é comum se associarem na produção e no consumo, formando núcleos chamados *jehuvy*, articulados por ideologia e reciprocidade (composto por sogro/genro, pai/filho, irmãos, etc.). Essas associações criam módulos intermediários entre o fogo e a parentela. Eles podem romper politicamente e constituir uma nova parentela.

A *parentela-te'yi* é chamada alternadamente de *Che ñemoñá*, *che jehuvy* ou *che re'yi kuera*, expressando consanguinidade, convivência, solidariedade, ou companheirismo. Tem como núcleo parentes cognáticos e possuem variável número de fogos domésticos, eventualmente em casas separadas e, às vezes, não é percebida nem por observadores próximos. O centro político (nem sempre geográfico) é a residência do *hi'u* (geralmente um idoso fértil) que é a raiz, o tronco da casa - referindo-se a uma antiga única grande casa comunal (*óg puhu*, *ogajekutu* ou *agapysy*). A *parentela -te'yi* pode ser um grupo de: a) residência; b) atuação econômica; c) atuação política. O modelo ideológico estabelece o ideal de correspondência entre a *parentela-te'yi*, o grupo de co-residência *-hogaypype*, e de cooperação *-che jehuvy*, que deveriam morar juntos, com várias reciprocidades, porém isso nem sempre acontece devido a dinamicidade da atuação da parentela, de problemas políticos e outros (PEREIRA, 2013).

O *tekoha* é a comunidade semiautônoma dos *pāi*, a unidade básica da organização social. A associação entre fogos de diferentes parentelas que criam redes de relações baseadas no parentesco cognático e alianças circunstanciais (que perpassam as parentelas e até os *tekoha*) geram uma grande complexidade nas relações, que aparentam um caos social sem lógica, que serviria apenas a interesses imediatos. Querelas e falatórios são frequentes e recorrentes (com raros momentos de concórdia - rituais religiosos e festas), aparentando ser um ingrediente básico da dinâmica social (PEREIRA, 2013).

Essa variabilidade social e política da parentela e do *tekoha* sugere módulos concêntricos de socialidade, com um centro cooperado e marcado pelo parentesco e pela economia no interior da parentela, uma esfera intermediária influenciada pela política e um círculo mais amplo, apoiado nas atividades religiosas. Para clarear o modelo Levi Marques

Pereira identifica princípios metafísicos fundamentais para entender a operacionalidade do sistema: o princípio *ore* e o princípio *pavêm* (PEREIRA, 2013).

Oreva e *ñandeva* são categorias relacionais que separam grupos sociais com a lógica segmentária. *Oreva* significa 'nós exclusivo'; diferente de *ñandeva*, 'nós inclusivo' e 'gente'. Levi Marques Pereira propõe os princípios de cooperação (descritos por Grümberg, 1975, apud PEREIRA, 2013): *ore* e *pavêm*:

O princípio *ore* se refere a uma força centrífuga que intensifica as relações próximas em detrimento das relações mais distantes. O princípio *ore* teria como característica principal a forte ênfase na exclusividade das relações entre pessoas que se consideram parentes próximas e compõem módulos com profunda identidade social, cuja expressão máxima seria o fogo doméstico. A sobrevalorização das relações sociais próximas tem como implicação direta o afrouxamento das relações mais distantes. O princípio *ore* atua como uma força centrífuga que em seu movimento exclui a exterioridade, ou seja, enfatiza ou condensa a interioridade que se expressa nas formas de convivência livre das disputas e tensões sociais que caracterizam a vida social fora do círculo de mutualidade cuja forma mais pura é representada pelo Fogo. Entretanto, é impossível viver exclusivamente no fogo e sua abertura para a exterioridade é forçada pela ação de uma força centrípeta, que aqui se denomina princípio *pavêm*. O princípio *pavêm* busca quebrar a hegemonia da exclusividade das formas de mutualidade restrita a um pequeno número de pessoas ou fogos. Para isto cria mecanismos que permitem reunir um número maior de fogos e parentelas relacionadas como parceiras políticas e cerimoniais. A despeito do empenho no estabelecimento dessa associação ampla, ela parece ter sempre um caráter instável, sempre à mercê de situações conjunturais que envolvem as estratégias de confronto ou alianças entre lideranças políticas e religiosas potencialmente rivais. De qualquer forma, o princípio *pavêm* aciona valores religiosos que procuram romper com os interesses exclusivistas que prevalecem nos módulos organizacionais menores, procurando ampliar os horizontes da convivência social. A emergência do *tekoha* depende diretamente da proeminência do princípio *pavêm* e da existência de líderes religiosos e políticos com reconhecida habilidade e carisma para convencer as pessoas das vantagens da abertura para a relação com outros fogos muitas vezes em detrimento de seus sentimentos exclusivistas (PEREIRA, 2013, p. 56).

Para criar esse princípio estrutural Pereira (2013) inspirou-se num xamã que lhe explicou que os *tekoha* atuais são imperfeitos e que antigamente viviam nos *tekoha pavêm*, exemplificando o significado de *pavêm* com um gesto, conhecido de ambos, colocando os dedos indicadores das duas mãos justapostos e indistintos. O autor localiza nessa relação *ore* – *pavêm* o princípio diádico sugerido por Maybury-Lewis (1984 apud PEREIRA, 2013), e o argumento principal é que a compreensão e descrição desses princípios ajudarão a compreender as regras, ideias e ações das sociedades Kaiowá (PEREIRA, 2013).

Embora as categorias da organização social sejam relacionais e polissêmicas, apresentam três níveis concêntricos de significação permeáveis: 1) parentesco próximo (*ypykykuera*, *ñemoñá* e *te'yi*); 2) político-religiosos (*tekoha* e *tekoha pavêm*); 3) fronteira étnica (*tetã*). Levi afirma que a organização Kaiowá combina elementos de parentesco, alianças políticas e intercâmbio religioso em módulos enraizados em categorias de

pensamento próprias e logicamente coerentes e que, a dialética entre os princípios *ore* e *pavêm* modela módulos organizacionais que tendem para conjunção / disjunção, e subjazem tanto à ordem morfológica como cosmológica sendo que, aparentemente, é a partir da oposição desses dois princípios que a sociedade Kaiowá organiza e estrutura a relação entre a parte e o todo, os interesses individuais e as determinações da sociedade (PEREIRA, 2013).

Essas características da organização social e política dos Kaiowá e Guarani, juntamente com outros aspectos das culturas dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul observados até aqui, certamente se interpõem no objeto de pesquisa desse trabalho e, assim, servirão de referência para melhor investigá-lo, conforme será visto no capítulo seguinte, que trata dos filmes realizados por esses povos localizados pelo trabalho de campo.

3 O AUDIOVISUAL AUTORAL DOS INDÍGENAS DE MATO GROSSO DO SUL

Nesse capítulo será apresentada, inicialmente, sucinta revisão bibliográfica de algumas das abordagens acadêmicas a respeito do audiovisual; a seguir, um perfil dos videastas e coletivos indígenas localizados na pesquisa de campo até o momento; observações preliminares sobre alguns de seus filmes, bem como sobre como se deu sua realização, a guisa de provocar reflexões sobre como vem se desenvolvendo este processo.

3.1 As abordagens do audiovisual pela academia: breves apontamentos

Vários pesquisadores, críticos, cineastas e teóricos que discorrem sobre o cinema e o audiovisual apontam como um dos principais fatos para sua evolução até os dias atuais o surgimento da fotografia, próximo ao início do século XIX, atribuído ao francês Niépce, e o posterior desenvolvimento de uma linguagem fotográfica, da qual a linguagem cinematográfica herdou inúmeros elementos. A tecnologia que permitia a apresentação de imagens em movimento teria sido inventada pelos irmãos Lumière com o cinematógrafo, que teria obtido mais sucesso que seu contemporâneo quinetoscópio inventado pelo americano Thomas Edison. Posteriormente, dentre outros, Georges Méliés deu atenção à cenografia e aos atores, David H. Griffith e Sergei Eisenstein à câmera e à montagem, criando soluções que possibilitariam o desenvolvimento de uma narrativa e linguagem próprias ao incipiente cinema (Cf.: BAZIN, 1991; AUMONT, 1993; COSTA, 1995, MOURA, 2001; DANCYGER, 2003; ALVES, 2012; KUBOTA, 2012).

Flávia Cesarino Costa (1995) alerta que as obras produzidas no período inicial, que ela chama de “primeiro cinema”, embora atualmente tendam a ser percebidas como ingênuas primitivas ou precárias, na verdade, em vários casos, possuem uma linguagem própria, sofisticada e complexa. Esta linguagem teria sido, devido a vários fatores, simplificada e “domesticada” para resultar no cinema narrativo clássico que se tornou hegemônico posteriormente. A autora lembra também que vários filmes produzidos entre 1894 e 1900 “eram feitos para serem exibidos não em projeções em salas públicas (pelo menos não exclusivamente), mas também em quinetoscópios⁷² e mutoscópios” (op. cit., p. 10).

Cristian Metz (1980) observa que a linguagem que foi desenvolvida ao longo da história do cinema possui conjuntos de códigos: fotografia, movimentos de câmera,

⁷² Aparelhos que permitiam assistir individualmente curtos trechos de imagens em movimento, geralmente inserindo moedas como pagamento.

montagem, estrutura narrativa, sistema de gêneros, etc. Eles se dividem em: **códigos cinematográficos não específicos**, que seriam encontrados em outras linguagens como o desenho, a pintura, o teatro, a literatura, etc.; **códigos cinematográficos específicos**, que pertencem ao cinematográfico, como movimentos de câmera, montagem, estrutura narrativa, sistema de gêneros, mas que têm particularidades conforme o tipo de filme; e **códigos extracinematográficos** como a gestualidade, o vestuário, o linguístico, o arquitetônico, o paisagístico, o comportamental.

A **fotografia** está visceralmente atrelada ao equipamento técnico - lentes, velocidade de captação, iluminação, capacidade de armazenamento, etc. Refere-se aos possíveis enquadramentos das imagens: grande plano geral, plano geral, plano de conjunto, plano americano, plano médio, plano próximo, *close up* e *super close*; ao ponto de vista da câmera em relação ao personagem: normal, de cima para baixo (*plongée*), de baixo para cima (*contra-plongée*); ao tipo de objetiva e ângulo de abertura: normal (50 mm), grande angular (menos de 25 mm), teleobjetiva (acima de 75 mm); ao tipo, força e direção da iluminação utilizada. Os **movimentos de câmera** possuem funções descritivas (acompanhamento de personagem ou objeto, ilusão de movimento, descrição de espaço ou ação) e dramáticas (relação entre personagens, realce de personagem ou objeto, espectador no lugar da câmera – subjetiva), e os mais comuns são: panorâmica, *travelling*, *dolly* ou grua, câmera na mão, *steadycam* e cada um deles pode apresentar um ou mais tipos específicos de funções narrativas; a profundidade de campo (quantidade de objetos sob foco) está ligada ao tipo de lente mas também pode ser considerada um movimento de câmera ao incluir ou excluir elementos na cena (Cf.: AUMONT, 1993; FIELD, 2001; MOURA, 2001; EISENSTEIN, 2002; DANCYGER, 2003; MARTIN, 2005; ALVES, 2012; KUBOTA, 2012).

A **montagem** pode ter motivações estéticas ou ideológicas, e pode ser expressiva ou narrativa (linear, invertida, alternada ou paralela) devendo, em acordo com o processo narrativo, preservar o eixo da ação e manter (ou subverter) uma continuidade espacial e temporal. O **som** constitui no agenciamento de vários eixos (ruídos, falas, músicas e silêncio) atuando em diversos níveis e pode atribuir (ou retirar) autenticidade à imagem. A **estrutura narrativa** é onde todas as instâncias anteriores se juntam, compondo uma história e pode ser abordada de forma analítica (semiótica narrativa, estudos literários e estruturalistas) ou dramática (encontrada nos manuais de roteiro, baseada no conceito de tempo, espaço e ação, da poética aristotélica). De acordo com esta última, um roteiro descreve como imagens contam uma história em três atos que compõem a ação, personagens, cenas, sequências, incidentes, eventos, música e locações (Cf.: AUMONT, 1993; FIELD, 2001; EISENSTEIN,

2002; DACYNGER, 2003; MARTIN, 2005; MOURA, 2001; XAVIER, 2008; ALVES, 2012; KUBOTA, 2012).

Marcel Martin (2005) afirma que, ainda que se possa, por conveniência, estabelecer alguns paralelismos entre a linguagem verbal e a linguagem fílmica, esta última possui uma originalidade absoluta, que vem “do seu poder total, figurativo e evocador, da sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível, de visualizar o pensamento ao mesmo tempo que o vivido, de conseguir a fusão do sonho e do real, da volatilidade imaginativa e da evidência documental [...]” (op. cit., p. 26). Os elementos que constituem essa linguagem se articulam numa relação de complexidade em que os elementos fotográficos, em combinação com os movimentos (das imagens e da câmera), somam-se ao som na montagem e formam uma estrutura narrativa.

Syd Field (2001), seguindo uma linha que remonta à Poética de Aristóteles (1966), afirma que a forma escrita de um projeto audiovisual, ou seja, o **roteiro** que suporta esta estrutura narrativa, via de regra, deve seguir certa lógica rígida, que comportaria um início, um meio, e um final, ainda que nem sempre nessa ordem, com, respectivamente: a apresentação e contextualização dos personagens e da história; as confrontações; e a resolução dos conflitos. Field (2001) defende que, entre uma parte e outra, o roteiro deve ter *plot points* (pontos de virada da trama), que seriam eventos e incidentes que ligariam as partes entre si. Nesta mesma linha, Doc Comparato (1983) coloca que a estrutura deva ser tal que siga num crescendo de tensão dramática para segurar a atenção da audiência até o desenlace do enredo. Quase todos os autores concordam que este tipo de abordagem parece ter dominado o mercado cinematográfico mundial e se tornado predominante na maioria das produções audiovisuais realizadas a partir da década de 1940 do século passado.

Com relação à interpretação e análise dos filmes não existe consenso semelhante. Tanto as observações de uma audiência de amadores ou de cinéfilos, quanto a reportagem ou a crítica do tipo jornalístico, ou ainda, as análises e estudos acadêmicos em toda sua variedade, parecem ser algo controversos entre si e primarem pelo não rigor em relação a uma metodologia, seja ela científica ou não (GOMES, 2015). Parece haver apenas certa concordância num tipo de procedimento de análise fílmica que deve “desconstruir” o filme, decompondo-o e isolando os elementos que constituem o todo, para, de alguma forma, tentar entender as relações entre eles e como se articulam na produção de significado ou de sentido da obra (Cf.: GOMES, 2015; KUBOTA, 2012; PENAFRIA, 2009).

Conforme afirma Jacques Aumont, “não existe teoria do cinema unificada que cubra todos os aspectos do fenômeno cinematográfico e seja universalmente aceita [mas, sim]

muitos trabalhos teóricos cuja extensão e coerência são variáveis, e com preocupações muito diversas” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 289). Desta forma, considerou-se que, por um lado, mesmo que houvesse um padrão consolidado para a análise fílmica na academia ou alhures, ele possivelmente seria tributário de uma herança vinculada à chamada “tradição cultural ocidental” que, como se pode observar na revisão bibliográfica do capítulo dois, e em vários depoimentos colhidos, difere bastante dos princípios sociais, políticos e culturais dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul. Estes últimos, via de regra, não parecem seguir preceitos aristotélicos ou platônicos, nem possuir uma mitologia assemelhada à cristã, judia, anglo-saxônica etc., e acredita-se, portanto, ser problemático utilizar, para avaliar a produção cultural gerada por estes povos, um padrão de análise fílmica embasada em conhecimentos e critérios que lhe são estranhos, alheios e externos. Por outro lado, conforme colocado inicialmente, o principal intento deste trabalho é o início da localização e mapeamento da incipiente filmografia autoral dos indígenas de Mato Grosso do Sul e a observação de como tem se dado esta produção, como tem sido o processo sociocultural/político/midiático que a gera, e não, a análise sistemática de suas obras. Sendo assim, optou-se por não utilizar nenhuma das inúmeras teorias ou técnicas de análise fílmica existentes para uma análise rigorosa dos filmes. Ao invés disso, seguem-se: perfis de alguns dos videastas e coletivos de audiovisual localizados até o presente; considerações sobre algumas das obras encontradas durante o trabalho de campo e sobre as entrevistas colhidas junto a alguns de seus realizadores. Seguem-se também descrições e observações de alguns aspectos destas obras e suas relações com o universo indígena levantado na revisão bibliográfica, bem como, da forma como se deu sua produção baseadas, principalmente, nos depoimentos obtidos de seus realizadores e, eventualmente, quando se mostrar pertinente, apoiadas em algumas das técnicas e teorias aludidas neste subcapítulo.

3.2 Os filmes autorais e os realizadores indígenas de MS: algumas considerações

Conforme pesquisadores e entidades têm colocado⁷³ e alguns indígenas entrevistados no trabalho de campo afirmaram, vários dos conceitos, teorias e técnicas que foram resumidos nos parágrafos anteriores, juntamente de outros pertinentes à produção audiovisual e de oficinas práticas para a realização de filmes têm sido esporadicamente disponibilizados a diversos povos indígenas no país a partir do final da década de 1970 através de projetos, eventualmente oferecidos ou patrocinados por organizações não governamentais, geralmente

⁷³ Cf.: Gallois; Carelli, 1995; Caiuby Novaes, 2000; Pellegrino, 2003; Silva Filho, 2008; Ava Marandu, 2010; Vídeo Índio Brasil, 2008b; Vídeo Índio Brasil, 2009; Vídeo Índio Brasil, 2010; Otre, 2008.

com a parceria de empresas ou órgãos pertencentes ao governo brasileiro. O projeto “Vídeo nas Aldeias⁷⁴”, parceria entre o C.T.I. e a USP em 1986 foi um dos pioneiros. Em Mato Grosso do Sul aconteceram, dentre outros: em 2009 a Oficina Itinerante de Vídeo Tela Brasil⁷⁵ em Campo Grande; os festivais de cinema Vídeo Índio Brasil⁷⁶, com quatro edições⁷⁷ a partir de 2008, em vários municípios e terras indígenas no estado e algumas cidades do país (VÍDEO ÍNDIO BRASIL, 2008; id., 2009; id., 2010; id. 2014a); e o projeto Avá Marandu – Os Guarani convidam⁷⁸ (2010) no período de janeiro a junho de 2010. Este último, uma “proposta de realização de uma ação cultural ampla voltada para os Guarani e os não índios” (AVA MARANDU, 2010) resultou, dentre outras atividades, na produção de dez curta metragens por diversos indígenas, em sua maioria Kaiowá e Guarani.

Além dos anteriormente citados, outros projetos de universidades de vários estados e do exterior, organizações não governamentais, empresas ligadas ao governo federal, sociedades vinculadas a embaixadas de outros países ou à Organização das Nações Unidas (ONU) e, até mesmo filmes de temática indígena, rodados em MS por diretores e produtoras não indígenas de outros estados, também serviram de instigadores ou “porta de entrada” ao mundo do audiovisual para alguns videastas e realizadores indígenas mato-grossenses-do-sul.

Na ficção, existem, dentre outros: a produção ítalo-brasileira “Terra Vermelha”⁷⁹, de 2008, dirigida pelo chileno/italiano Marco Bechis, na região de Dourados, MS, que teve a participação de atores e figurantes das etnias Kaiowá e Guarani; e em 2000 a carioca Lúcia Murat dirigiu “Brava Gente Brasileira”⁸⁰, na região de Corumbá, MS, com atores e figurantes Kadiwéu. No século passado, os pioneiros podem ter sido: Libero Luxardo, que rodou “Alma do Brasil”⁸¹ em 1932, nas regiões de Nioaque, Jardim, Bela Vista e Campo Grande, MS,

⁷⁴ Disponível em: < <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>>. Acesso em 09 fev. 2015.

⁷⁵ Disponível em: < <http://www.telabr.com.br/oficinas-itinerantes/2009/06/06/campo-grande-mt/>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

⁷⁶ Disponível em: < <http://videoindiobrasil.blogspot.com.br/>>. Acesso em 01 jun. 2013.

⁷⁷ Estas edições do Vídeo Índio Brasil foram realizadas pelo antigo cinema CineCultura de Campo Grande, MS (fechado em 2010), ou pela Associação de Amigos do CineCultura, ou ainda pelo Pontão de Cultura Guaicuru, em parceria com outras organizações. Não foi possível confirmar a informação dada por alguns entrevistados de que na sequência, em 2011 teria havido uma quarta edição restrita do festival; ainda não houve retorno de consulta através de correspondência eletrônica enviada aos sites dos cinemas, da associação e do pontão de cultura. Em 27-31 mai. 2015 houve no Armazém Cultural Helena Meireles, na Esplanada Ferroviária em Campo Grande, MS, uma edição reduzida do Vídeo Índio Brasil 2014 que, por sua vez, teve sua edição completa em dezembro de 2014 na capital federal realizado pelo cinema CineCultura Liberty Mall de Brasília, DF (em parceria com outras organizações).

⁷⁸ Realizado pelo Pontão de Cultura Guaicuru, Campo Grande, MS. Disponível em: <www.pontaodeculturaguaicuru.org.br/avamarandu>. Acesso em: 09 fev. 2015.

⁷⁹ Disponível em <<http://www.birdwatchers.pandorafilm.de/der-film.html>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

⁸⁰ Disponível em <<http://www.taigafilmes.com/bravagente/>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

⁸¹ Disponível em: < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000105&format=detailed.pft>>; e em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m-f6k1dlzwl>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

ficção/documentário sobre o episódio da Guerra do Paraguai Retirada da Laguna; ou Reginaldo Farias que, em 1963, rodou “Selva Trágica”⁸² na região de Ponta Porã, baseado no romance homônimo de Hernani Donato (1959), produzido por Herbert Richers S.A., com a possibilidade da participação de indígenas na produção ou figuração. Houve também alguns trabalhos de cunho documentário, como: o registro fotográfico realizado pelo fotógrafo das expedições do Marechal Rondon, Tenente Thomaz Luiz Reis, em “Os sertões do Mato Grosso”⁸³ de 1915; “Terra dos índios”⁸⁴, dirigido e produzido em 1979 pelo cearense Zelito Viana em vários estados e que tem depoimentos de indígenas Guarani e Kadiwéu; e, ainda em fase de produção, “Martírio”⁸⁵, anunciado filme de Vincent Carelli pelo VNA, com imagens de arquivo do CTI e do VNA de indígenas mato-grossenses-do-sul nas décadas de 1980 e 1990⁸⁶.

3.2.1 Realizadores, associações e coletivos audiovisuais de Mato Grosso do Sul

A seguir será traçado um rápido perfil de alguns dos videastas, coletivos, ONGs, associações, OCIPs, pontos de cultura, etc., produtores de audiovisual localizados até o presente pelo mapeamento. Mais uma vez, entretanto, é conveniente lembrar que se trata de um levantamento incompleto e em andamento, sujeito a falhas, omissões e enganos.

3.2.1.1 Ação de Jovens Indígenas de Dourados (AJI)

Um dos grupos mais antigos envolvidos com o audiovisual em Mato Grosso do sul parece ser a Ação de Jovens Indígenas de Dourados⁸⁷, MS (AJI, 2012), que tem produzido

⁸² Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>; e em: <<https://www.youtube.com/watch?v=haXEIfEnjUg>>. Acesso em 09 fev. 2015.

⁸³ Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 09 fev. 2015. Ver também: Tacca, Fernando Cury. **A Imagética da Comissão Rondon: Etnografias Filmicas Estratégicas**. Campinas: Papirus, 2001.

⁸⁴ Neste filme está registrado discurso histórico de uma das mais famosas lideranças indígenas brasileiras, o Guarani Nandeva Marçal de Souza Tupã-Y, assassinado no município de Antônio João, MS, em 1983. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zeeTx6kQl9s>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

⁸⁵ Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/noticias.php?c=72>>. Acesso: 10 fev. 2014.

⁸⁶ O VNA implantou videoteca e/ou centro de produção de vídeo entre os povos Terena e Guarani em MS. Cf.: GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, V. **Vídeo e Diálogo cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias**. p.62 nota 2. In: Horizontes Antropológicos – Antropologia Visual. Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 49-67, 1995. Em entrevista ao autor, o Kaiowá Abrísio da Silva Pedro, membro da ASCURI, informou que Vincent Carelli tem no arquivo do VNA imagens inéditas, de várias décadas atrás, de cerimônias como o *Kunumi pepi* (cerimônia de perfuração do lábio dos meninos colocando o *tembetá*) e que lhe disponibilizou trechos editados delas, sendo que Abrísio aguarda o envio das imagens completas.

⁸⁷ Em algumas publicações da AJI encontra-se também a grafia: “Associação dos Jovens Indígenas de Dourados”.

filmes com alguma frequência e já levou o audiovisual autoral indígena mato-grossense-do-sul até outros países como México e Argentina. O site da associação⁸⁸ informa que é

uma organização indígena de jovens financiada com capital privado. Fundada em 2001 pela antropóloga Maria de Lourdes Beldi de Alcântara junto com jovens Guarani-Kaiowá e Aruak [família linguística à qual pertence a etnia Terena]. Um dos objetivos da AJI é fortalecer a socialização entre essas três etnias que compõem a Reserva Indígena de Dourados, tida como a mais populosa do país: são aproximadamente 15 mil indígenas confinados em 3,5 mil hectares, entre as cidades de Dourados e Itaporã. A sede da AJI está localizada na cidade de Dourados, a quatro quilômetros da Reserva Indígena. (AJI, 2012, aba “Quem somos”)

No site aparecem os nomes de: Renata Carmi Armel (coordenadora local), Diana Davilã da Silva (presidente), Ana Claudia de Sousa (vice-presidente), Indianara Ramires Machado (tesoureira), Jaqueline Gonçalves Porto (secretária). Conforme Maria Alice Otre (2008) a associação produz audiovisuais, fotografias, *blog*⁸⁹, *fotolog*, um jornal impresso (AJIndo⁹⁰), alguns programas de rádio digitais publicados no site⁹¹, com o apoio de oficinas de cinema, redação, informática, fotografia, etc., oferecidas pelo Grupo de Apoio aos Povos Kaiowá (GAPK)⁹². A sede da AJI ficava numa ampla casa em Dourados⁹³, onde havia um pequeno estúdio de gravação do programa de rádio, uma ilha de edição de vídeo digital e uma sala de computadores, em que os jovens trabalhavam recebendo uma bolsa como remuneração (KLEIN, 2013, p. 93).

Na Reserva de Dourados (criada pelo SPI em 1917 como “Posto Indígena Francisco Horta Barbosa”, com 3.574 ha.) existem duas aldeias: Jaguapiru (com maioria da etnia Terena) e Bororó (com Guaranis Kaiowá e Ñandeva). Elas, porém, em quase nada lembram uma aldeia, pois estão contíguas à área urbana de Dourados e em vários trechos têm aparência

⁸⁸ Disponível em: <<http://www.jovensindigenas.org.br/quem-somos>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

⁸⁹ Disponível em: <<http://ajindo.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

⁹⁰ A última edição em formato digital .pdf na internet é a 31ª. de setembro/outubro de 2012, disponível em: <<http://www.jovensindigenas.org.br/jornal-ajindo/ajindo-31-edicao>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

⁹¹ Conforme Indianara Ramires Machado, o programa de rádio *Ore Reko* (Nosso jeito), foi criado por jovens indígenas em 2010, colocado no ar em 2011 e ficou até 2012 na rádio 92.1 Grande FM de Dourados, MS. Existe uma página na rede social *Facebook* do programa com postagens entre 30 abr. 2012 e 01 nov. 2013, disponível em: <<https://www.facebook.com/ProgramaOreReko>>; acesso em: 01 jul. 2015. Existem seis programas de uma hora de duração publicados na aba “comunicação / programas de rádio” do site da AJI na internet. Disponível em: <<http://www.jovensindigenas.org.br/comunicacao/programas-de-radio>>. Acesso em: 24 jun. 2015.

⁹² Esta ONG atua em Dourados, MS, “ligada ao Labi-Nime (Laboratório de Estudos do Imaginário / Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória) do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. A GAPK oferece oficinas para a AJI e a partir delas os indígenas desenvolvem os meios de comunicação alternativa (jornal e *blog*) e produzem vídeos e fotografias” (OTRE, 2008, p. 16). Outra organização que apoia a AJI é a International Work Group of Indigenous Affairs (IWGIA), disponível em: <<http://www.iwgia.org/>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

⁹³ Segunda maior cidade de MS, com cerca de 200.000 habitantes, situada na região centro-sul do estado, na faixa de fronteira, distante 220 km da capital Campo Grande, e 120 km da divisa com o Paraguai.

semelhante às favelas dos grandes centros urbanos. Na Aldeia Bororó já houve uma rádio comunitária, a FM 107,1 *Awaete Mbarete*, que funcionou de setembro de 2002 a agosto de 2004, porém sem vínculo com a AJI. Otre (2008) informa que aconteceram conflitos entre as etnias desde a formação da reserva por motivos diversos (como sobreposição de lideranças e aldeias, imposição de capitães aliados ao governo, transformação dos meios de produção econômica das famílias e grupos indígenas que foram transferidos para lá compulsoriamente, etc.), mas que, na AJI existem jovens membros das três etnias e lá eles procuram esclarecer os conflitos e estimular a união para a resolução dos problemas comuns (OTRE, 2008).

Segundo a autora, os jovens indígenas urbanos em geral, e os membros da associação em especial, sofrem diversos tipos de preconceitos e discriminação, tanto por parte dos não índios, como também dos índios. Da sociedade não indígena douradense sofrem a discriminação, o preconceito e o racismo velados, bastante comuns no Brasil e, em Dourados, especialmente exacerbados⁹⁴, possivelmente em razão do longo histórico de conflitos pela posse da terra na região. E, na reserva, sofrem: por serem “jovens solteiros” (um tipo de categoria social inexistente na organização tradicional indígena, já que não são mais crianças, mas também não se tornaram adultos pelo casamento, como era comum); por terem acesso à educação e contato direto com a sociedade não indígena; e, ainda, por terem “voz ativa”, influenciando e reivindicando espaço através dos meios de comunicação, entrando, assim, em conflito com lideranças mais velhas das aldeias que não mais eram consideradas sábias e que se sentiram desprestigiadas, e ainda, com caciques e capitães que sentiram a associação como uma ameaça ao seu domínio político. Porém, a autora afirma ter observado que, não obstante estes conflitos, a mudança foi positiva e que os jovens têm uma melhora na autoestima, se sentem valorizados e recompensados ao desenvolver os projetos midiáticos e que seus processos internalizados de inferioridade e exclusão são minimizados (OTRE, 2008, p. 92, 107, 134, et seq.).

Oficinas ministradas por profissionais trazidos pela responsável do GAPK, como as de fotografia, pelo italiano Andréa Ruggeri, que resultaram na publicação de um livro⁹⁵ de fotos, e as de cinema, realizadas em 2006 (por um italiano (sic) que terminou com problemas

⁹⁴ Higor Lobo Vieira (2013, p. 138) descreve, por exemplo, caso recente de racismo na rede social *Facebook* que gerou grande polêmica praticado por jovens douradenses a respeito do sucesso da apresentação do grupo de *rap* BRÔ MC's (composto por jovens Kaiowá da Reserva de Dourados) no programa “TV Xuxa”, veiculado pela emissora de televisão Rede Globo em 2012. Durante a exibição do programa a adolescente de classe média Lizzi Donizete postou frases racistas e preconceituosas a respeito dos músicos Kaiowá estarem difamando a imagem da cidade na TV e foram acompanhados, inicialmente por “likes” e outros “posts” de apoio, também preconceituosos e racistas e, posteriormente, por protestos defendendo o grupo. Em entrevista Higor Lobo informa que a consequência foi um debate que repercutiu o suficiente para a adolescente sofrer ação no Ministério Público.

⁹⁵ Ver: < <http://ajindo.blogspot.com.br/2009/08/noticia-aji.html>>. Acesso em 04 mai. 2015

de direitos autorais) e, em 2007, pelo uruguaio Alejandro Ferrari, ofereceram treinamento prático no audiovisual, câmera, som, montagem, roteiro, trabalho com ficção, linguagens e formatos estéticos que os jovens desconheciam. Até então tinham trabalhado somente com o estilo reportagem e as oficinas resultaram em diversos vídeos de documentários, reportagens e ficção. Alguns tiveram repercussão como: “Saúde e terra”, que participou do Vídeo Índio Brasil 2008; “De mão em mão”, e “Universitário indígena” que participaram do Vídeo Índio Brasil 2009; “Que país é este”, que participou do Vídeo Índio Brasil 2008 e do 17º. Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo edição Kinoforum “Formação do Olhar”; e “*Ore Reko*” vídeo apresentado no II Seminário Latino Americano de Comunicadores Indígenas⁹⁶ no México em 2007 (OTRE, 2008, p. 102-109).

Indianara Ramires Machado - cujo nome Kaiowá é Kunha Rory Poty Hendi’y – uma das mais antigas participantes da AJI, é graduada em enfermagem pela UEMS e trabalha na unidade de saúde da aldeia Bororo I. Ela afirma que a maioria dos jovens que participaram da construção dos vídeos estão trabalhando e alguns ainda permaneceram na AJI e corrobora Maria Alice Campagnoli Otre:

[...] Nosso grupo iniciou os trabalhos com audiovisual em 2000 [sic], tivemos as primeiras oficinas em como manusear uma câmera, coisas técnicas, luz, som. Depois de empoderados sobre as partes técnicas fomos para edição e roteiro, isso levou alguns anos. Logo no início não tínhamos espaço nas nossas comunidades, éramos discriminados dentro da nossa própria comunidade, por sermos jovens, gostarmos de óculos, bonés, festas, celulares, ‘os que não valorizam a tradição’, etc., com isso os mais velhos não viam nós com ‘bons olhos’, diziam que éramos os baderneiros da aldeia, nessa época não tinha tanta violência entre os próprios jovens como agora mas, a questão do suicídio era a nossa preocupação. Agora o suicídio entre os jovens ainda ocorre, mas nossa preocupação é a questão da violência entre os próprios jovens da comunidade. Além, é claro, da discriminação fora da aldeia! Nessa época ninguém queria trabalhar com os jovens, nem se falava nisso [...] Os mais velhos nunca deram voz aos jovens indígenas em qualquer reunião, os jovens não falavam só ouviam, após nossos vídeos isso foi mudando. Passaram a nos ver diferente, como pessoas que podem contribuir, antes disso éramos muito julgados. O grande erro das pesquisas é que toda vez que existe, uma crise, por exemplo, na época o suicídio, eles sempre buscavam a causa com os mais velhos, e os mais velhos davam a versão deles, nessa época nenhum pesquisador dialogou com os jovens porque eles se suicidavam, sendo que eram os principais que eles deveriam ouvir. A entrada do audiovisual entre os jovens indígenas nas comunidades no Mato Grosso Sul, grande parte se deu por conta dos jovens da AJI, isso é fato! Principalmente no cone sul. Antes disso ninguém se interessava por jovens indígenas e meios de comunicação [...]. Depois que os jovens começaram a ‘aparecer’, os mais velhos passaram a nos ouvir, e ainda com muita resistência, dialogar, depois disso, consequentemente, choveu de agências ligadas a ONU, com recursos para trabalhar com os jovens indígenas. Os meios de comunicação só tem a contribuir com os povos indígenas, principalmente para os jovens indígenas.[...] Em geral encaminhamos os trabalhos para as ONGs internacionais que trabalham em defesa dos direitos dos povos indígenas, para terem conhecimento e somar a nossa causa, não participamos de festivais, um ou outro, mas é difícil, as denúncias feitas no

⁹⁶ Organizado pelo IWGIA, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e Servicio de Información Indígena (SERVINDI).

Brasil ficam no Brasil, quando se trata de direitos é mais eficaz as denúncias internacionais.⁹⁷

Segundo Indianara, que já esteve na Organização das Nações Unidas (ONU) participando do Fórum Permanente sobre Assuntos Indígenas em 2011⁹⁸, a AJI tem atuado junto ao Centro de Referência de Assistência Social (CRAS), mas encontra-se com suas atividades temporariamente suspensas enquanto aguarda o término da nova sede que está sendo construída na aldeia Bororó.

3.2.1.2 Jovens Indígenas Guarani-Kaiowá em Ação (JIGA)

Outro grupo de indígenas envolvido com o audiovisual em MS é o Jovens Indígenas Guarani-Kaiowá em Ação⁹⁹ (JIGA), organização da sociedade civil de interesse público (OSCIP) sediada em Amambai¹⁰⁰, MS. Seu principal mentor é o professor Kaiowá Ismael Morel, além de três graduandos em história, três em ciências sociais, e os demais, estudantes do ensino médio e fundamental da aldeia, num total de doze membros na diretoria, e com cerca de setenta adolescentes envolvidos no trabalho. Conforme Ismael o grupo é mais ligado à dança e esportes, edita um jornal impresso, organiza campeonatos esportivos e tem um filme postado na rede social *Facebook*, além de vários depoimentos curtos, que ele não considera como filmes.

Ismael, graduado em educação física e, atualmente, mestrando em história pela UFGD, recebeu em 2006 o prêmio “Professor nota 10” por ter promovido a revitalização da dança, e foi um dos debatedores da edição de Campo Grande do Vídeo Índio Brasil 2014¹⁰¹ que aconteceu em maio de 2015 no Armazém Cultural Helena Meireles em Campo Grande, MS. Iniciou-se no audiovisual no Ava Marandu (2010), participou também dos encontros e

⁹⁷ Entrevista ao autor.

⁹⁸ Apresentou informe sobre estudo que foi produzido em conjunto por pesquisadores do Peru, Brasil e da Colômbia, coordenado por Alejandro Parellada, (representante do Grupo Internacional de Trabalho sobre Assuntos Indígenas (IWGIA) e do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), sobre o suicídio indígena no Brasil, Peru e Colômbia, resultado de uma investigação conduzida conjuntamente com o povo Guarani de MS, o povo Awajun do Peru e o povo Embera da Colômbia, com o objetivo de entender o mal-estar dos jovens indígenas dentro e fora de suas comunidades, especialmente no que diz respeito à incidência de suicídio continuado. Disponível em: <http://servindi.org/actualidad/45337?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A+Servindi+%28Servicio+de+Informaci%C3%B3n+Indigena%29>. Acesso em: 01 jun. 2015.

⁹⁹ Página na rede social *Facebook* do JIGA disponível em: <<https://www.facebook.com/jiga.amambai>>. Acesso em 01 jun. 2015.

¹⁰⁰ Cidade com cerca de 35.000 habitantes, situada na região centro-sul do estado, na faixa de fronteira, distante 360 km da capital Campo Grande, e 50 km da divisa com o Paraguai.

¹⁰¹ Em 27-31 mai. 2015 houve no Armazém Cultural Helena Meireles, na Esplanada Ferroviária em Campo Grande, MS, uma edição reduzida do Vídeo Índio Brasil 2014 que, por sua vez, teve sua edição completa em dezembro de 2014 na capital federal realizado pelo cinema CineCultura Liberty Mall de Brasília, DF (em parceria com outras organizações).

das oficinas do Fórum sobre Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA) com a Associação dos Realizadores Indígenas (ASCURI). Mais recentemente, Ismael participou do projeto “Memórias do Futuro”, realizado pelo Espaço Imaginário¹⁰² e pelo Pontão de Cultura Guaicuru¹⁰³ (2013), que, conforme a página do projeto na internet “pesquisa a cultura da infância do Brasil através de um processo de sensibilização do olhar investigativo e criativo de jovens, educadores e crianças”, através do qual jovens e crianças indígenas realizaram dezenas de pequenos vídeos disponibilizados na rede social *Facebook*. Em função das suas atividades como professor, e de seu envolvimento com a dança, o esporte e o audiovisual ele terminou, involuntariamente, transformando-se numa espécie de referência em sua comunidade, embora inicialmente não tivesse este objetivo, e percebe que seu trabalho se tornou importante tanto para pessoas de dentro como de fora de sua aldeia. Esta observação de Ismael confirma a colocação de Klein (2013) sobre o surgimento de um novo tipo de liderança que têm emergido e conseguido espaço em várias comunidades indígenas de MS nas últimas décadas, ao lado dos capitães, caciques e rezadores tradicionais, com a formação de novos professores e a demanda por aprofundar sua formação no ensino superior (KLEIN, 2013, p. 54). As atividades que resultaram no JIGA começaram em 2005 com o grupo de dança “Arandu”, e em 2009 foi oficializada a associação cuja sede é a casa de Ismael. Também foi montado um cineclube na aldeia e toda noite de sábado são exibidas as gravações do grupo e produções de temática indígena de outros povos e estados.

3.2.1.3 BRÔ MC’s e TV GUATEKA

Um dos núcleos de criação de audiovisual indígena mais promissores localizados na pesquisa até o momento, e que talvez o que maior repercussão obteve fora dos territórios indígenas e fora do chamado circuito de festivais de cinema e dos congressos e simpósios acadêmicos, tornando-se relativamente conhecido nacionalmente - e até fora do país - é o articulado pelo grupo BRÔ MC’s, a TV GUATEKA e a Central Única das Favelas¹⁰⁴ – núcleo

¹⁰² Desenvolvido por Lia Mattos e Alexandre Basso em Campo Grande, MS, é um “centro de cultura da infância que propõe a convivência da criança com a sua essência criativa e saudável”. Disponível em: < <http://www.memoriasdofuturo.com.br/oprojeto> >; e em: < <https://www.facebook.com/EspacoImaginario.ms> >. Acesso em: 01 jun. 2015.

¹⁰³ Também encontrado com a grafia “Pontão de Cultura Guaikuru” em publicações do próprio ponto de cultura.

¹⁰⁴ A Central Única das Favelas (CUFA) é uma organização criada em 1999 por jovens de várias favelas do Rio de Janeiro, com o conhecido *rapper* MV Bill entre os fundadores. Tem no *Hip Hop* sua principal forma de expressão, como ferramenta de integração, inclusão social e produção cultural, atuando no Rio de Janeiro e outros 25 estados e DF. Dentre as atividades desenvolvidas estão cursos e oficinas de DJ, *break*, grafite, escolinha de basquete de rua, skate, informática, gastronomia, audiovisual e realização de diversas ações nos campos da educação, esporte, cultura e cidadania, com mão de obra própria, principalmente de moradores de

de Dourados, MS, (CUFA-MS). O grupo BRÔ MC's é pioneiro no Brasil – possivelmente no mundo - em *Rap*¹⁰⁵ Indígena, com letras que mesclam o português e o guarani, e absorvem a cultura *Hip-Hop*¹⁰⁶ da forma mais aproximada encontrada neste mapeamento ao que Canclini (1997) nomeou de hibridismo cultural, ou nos moldes da *new mestiza* de Anzaldúa (1987), muito embora, afirmem eles, considerar seu trabalho: “uma *produção indígena*, nossa, pois aborda temas que são importantes pra gente, não apenas lutas, mas também nossa vida cotidiana, e o que a gente gosta de fazer. É com o nosso olhar” [grifo do autor].

Composto por Bruno Veron, Clemerson Batista, Kelvin Peixoto e Charles Peixoto, Kaiowás das aldeias Jaguapiru e Bororó da Reserva de Dourados, MS, eles cantam e dançam o cotidiano das aldeias e a relação que têm com a sociedade não indígena. Sem formação no audiovisual ou na música, o contato prévio que tiveram com o cinema foi a participação de alguns deles apenas como observadores durante a gravação do filme “Terra Vermelha” no município e, posteriormente, um videoclipe embrionário, gravado durante o Ava Marandu (2010). Atualmente o grupo já tem um trabalho consolidado na música. As criações audiovisuais, entretanto, ainda são incipientes, mas a TV GUATEKA (projeto que tem no nome as sílabas iniciais das três etnias que compõem a Reserva de Dourados – GUArani, TErena e KAiwá) aos poucos aglutina os jovens que se interessam pelo audiovisual: “gostamos muito de aprender coisas novas e o audiovisual chegou para atender as necessidades da comunidade, assim como também a nossa, pois o grupo acaba gravando alguns vídeos também”.

Hígor Marcelo Lobo Vieira (2014), não indígena, produtor do grupo, informa que o projeto da TV Guateka ainda é embrionário, e que o processo é lento e gradual, uma vez que há um déficit de aprendizado pela diferença de idade, contato com a tecnologia, ou ainda, pelas séries escolares diferenciadas. Estas diferenças são, entretanto, facilmente superadas pelo empenho e envolvimento dos alunos, pois todos têm muita disponibilidade para o aprendizado. Também fazendo parte da “cena” *Hip Hop* de Dourados, sendo membro fundador do grupo de *Rap* douradense “Fase Terminal”, além de empresário do comércio com a loja de roupas para jovens no estilo Hip Hop “Subúrbio”, Vieira (2014) acompanhou de

favelas. Disponível em: < <http://www.cufa.org.br/sobre-cufa.php#> >. Acesso em: 01 jun. 2015.

¹⁰⁵ Acrônimo de *Rhythm and poetry* (ritmo e poesia), nomenclatura que define um dos estilos musicais provenientes das ruas (VIEIRA, 2014, p. 8).

¹⁰⁶ Cultura ou movimento composto por quatro elementos culturais distintos que dialogam entre si: o MC (Mestre de Cerimônia), o *Graffiti* (arte plástica urbana feita em muros, paredes, prédios, etc.), o *Break Dance* ou *Breaking* (dança que mescla movimentos com complexidade e diversidade) e o DJ (*Disc Jockey* ou *Deejay* - o “maestro” do *rap*), que produz instrumentais a partir do *sampler* (equipamento que permite executar amostras de trechos de músicas ou sons em *loops* (repetições), e manipular ou criar novas melodias, padrões rítmicos ou efeitos; usado originariamente nos estúdios, passou a ser usado como instrumento musical em vários gêneros musicais como o pop, *rap*, *rock'n roll* e outros) (VIEIRA, 2014, p. 14).

perto o surgimento do BRÔ MC's mesmo antes de conhecê-los. O videoclipe oficial da música “Eju Orendive” foi resultado de oficina audiovisual da CUFA de Dourados, da qual ele era coordenador: “fomos lá, sentamos com eles, fizemos a construção da ideia junto com os caras, gravamos e editamos, eles passaram por todo o processo praticamente, exceto a edição, [...] já os trampos da TV Guateka são todos autorais”. Existem mais dois filmes em fase de finalização que foram dirigidos por Yann Gros, fotojornalista que “roda o mundo, participando de vários movimentos sociais, e aí, veio para cá conhecer um pouco mais o trabalho do BRÔ e acabou se encantando”.

O projeto Guateka surgiu da iniciativa deste fotojornalista, em parceria com uma universidade Suíça, que propôs a gravação de um videoclipe com uma música do novo CD do grupo que está sendo produzido em Cuiabá, MT. Em entrevista para esta pesquisa, Vieira afirma que o fotojornalista suíço

também contribuiu para um workshop sobre fotografia na aldeia Jaguapiru, envolvendo jovens das duas aldeias. Cerca de dez meses depois, Yann Gross e sua companheira de trabalho Ana Cecília conseguiram uma parceria que possibilitou adquirir equipamentos para realizar oficinas para os jovens indígenas. O trabalho foi desenvolvido por cerca de duas semanas ensinando os jovens sobre como manusear o equipamento, noções de enquadramento, luz, captação de imagens, ângulos, além de conceitos básicos na fotografia, calibração de câmera, obturador, ISO, diafragma. Foram iniciados alguns projetos durante as aulas, um deles foi a gravação do vídeo clipe do Brô MC's ‘Terra Vermelha’ que encontra-se em fase de edição, e um outro videoclipe para uma música a ser gravada em estúdio. Com o término das oficinas de captação fotográfica e filmica, deram-se início as oficinas de edição de imagens ministrada pelo diretor de áudio visual da CUFA Dourados, Mario Soster. Estão sendo realizados encontros semanais com os jovens in loco [...] as oficinas de edição de imagens na aldeia [com] cerca de nove jovens e uma pessoa adulta [...] e estamos terminando a partir delas o clipe de Terra Vermelha, que logo estará disponível na página TV Guateka¹⁰⁷.

Em sua dissertação de mestrado sobre o movimento *Hip Hop* em Dourados, Higor Lobo Vieira procurou:

buscar compreender as conexões que se estabelecem a partir das manifestações culturais híbridas e as apropriações realizadas pelos membros do grupo de rap indígena BRÔ MC's, [...] identificar quais foram os desdobramentos a partir desse encontro (rap e jovens Guarani e Kaiowá), e como essa relação se deu até os dias atuais, [...] a relação dos mesmos com o território das aldeias e, a partir dele com o rap, agora indígena, na própria aldeia, as trocas, resistência e outros encontros, em diálogo com outros territórios, do rap, do Hip Hop, e territórios que serviram de base para seu surgimento. [Buscou] identificar as territorialidades construídas pelos MC's Guarani e Kaiowá com [...] a desconstrução do próprio rap numa perspectiva da indústria musical, sendo mais uma vez constituído como instrumento ‘bélico’ para as causas indígenas (VIEIRA, 2014, p. 16).

¹⁰⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/canalguateka>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

Além da discriminação, racismo e preconceito que sofrem de boa parte da sociedade douradense, conforme colocado anteriormente¹⁰⁸, ou mesmo quando viajam para shows em outros países¹⁰⁹, eles encontraram alguma resistência dentro da reserva, pois, na maioria das vezes, os mais velhos têm certa dificuldade em lidar com tecnologias vindas de fora, “por mais que tenhamos cada vez mais a presença de celulares, máquinas fotográficas e filmadoras nas mãos dos indígenas. Mas quando eles (liderança) perceberam que usamos o *rap* como instrumento de luta ficou mais fácil”.

Conforme Vieira (2014), a equipe foi de liderança em liderança apresentando as músicas e quando estas percebiam que as letras diziam aquilo que elas achavam que a sociedade não indígena precisava ouvir, “que é a luta Guarani Kaiowá, elas aprovavam e chancelavam o trabalho; mas a abordagem foi natural, os músicos já tinham uma ótica de que precisavam falar da causa, das lutas, dos anseios indígenas”. Por ser o *rap* uma cultura não indígena há um estranhamento, “mas quando os mais velhos ouvem o que está ‘dentro’ do rap, aí eles entendem. Tudo foi naturalmente, não houve um planejamento, vamos fazer assim para acontecer isso, foi natural o processo”.

Já com a sociedade douradense não indígena a relação é bem mais complexa: de um lado existem pessoas que são sensíveis à causa indígena, que são os universitários, pesquisadores,

e pessoas com um olhar mais sensível, que abraçaram de bate pronto. Tem a galera do hip hop, que curtia rap, da quebrada, que passou a conhecer os caras pelo rap e começam a respeitar os caras através dessa construção, dessa história, e tem a galera que sempre teve preconceito e que dificilmente vai mudar, e que acaba não aceitando ou tecendo críticas a respeito do trabalho dos caras. Então é bem diversificado, tem gente que aceita, curte, pira, e tem gente que vai falar mal sempre independente do que seja, porque é indígena, porque é indígena cantando rap, etc.¹¹⁰.

Não obstante, o grupo segue na contramão das grandes produções, divulgando seu trabalho em diversas capitais como Campo Grande, São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro, e dividindo palco com artistas de porte como Milton Nascimento, Nação Zumbi e os *rappers* Xis de São Paulo e GOG de Brasília, além de alcançar programas de TV de grande circulação¹¹¹ como o “TV Xuxa” e “Altas Horas”, da emissora Rede Globo de Televisão, e a

¹⁰⁸ Vide nota de rodapé de número 94, p. 69.

¹⁰⁹ Conforme Higor Lobo, quando fora do palco, os músicos “tornam-se apenas a representação do indígena”. Tornam-se alvo de chacota numa fila de aeroporto em São Paulo; ou, a passeio no Paraguai, após um show, são considerados suspeitos e seguidos de perto por seguranças de um supermercado em Assunção: “situação desconfortável quando notamos que a cada seção éramos vigiados por seguranças diferentes. Mas que logo virou entretenimento, quando a brincadeira então era, ‘onde está o índio?’. Cansamos os seguranças, nos espalhando pelas seções, e no final ríamos daquilo tudo” (VIEIRA, 2014, p. 61, 70).

¹¹⁰ Entrevista ao autor.

¹¹¹ Clipe oficial Eju Orendive Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=olbhgyfdmqg>>; Eju orendive ao vivo “Altas horas” disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/altas-horas/v/bro-mcs-mostram-como-e-o-seu-rap-indigena/2130409/>>; Eju orendive ao vivo “Xuxa” disponível em:

“Câmara Ligada”, da emissora TV Câmara, mantendo sempre sua característica e sua ideologia, fato que dificilmente poderia acontecer caso entrasse para o *casting* de multinacionais da música e entretenimento (VIEIRA, 2014, p. 70).

3.2.1.4 Dionedison Cândido

Também conhecido como Dionedison Terena, o ex-presidente da Associação dos Moradores da Aldeia Água Bonita, dentre outras atividades, é fotógrafo e, recentemente, tem realizado documentários e reportagens. A aldeia urbana Água Bonita localiza-se na zona norte de Campo Grande¹¹², MS, próximo à saída de Cuiabá, no final do bairro Tarsila do Amaral, e é um dos bairros mais afastados da cidade, distante do centro cerca de dezesseis quilômetros. Reúne mais de sessenta famílias das etnias Guarani, Kaiowá, Kadiwéu e Terena, com grande maioria desta última. É um loteamento composto por casas populares edificadas para indígenas, distribuídos em 11 ha. (dos quais três são destinadas a uma reserva ambiental), com um pequeno centro comunitário em formato circular na rua principal, sendo que várias casas são decoradas com pinturas e grafismos identificados com as etnias Terena e Kadiwéu. A maioria de seus moradores sobrevive da comercialização de frutas, tubérculos, e legumes em feiras livres e na feira indígena localizada próxima ao Mercado Municipal, no centro de Campo Grande.

Dionedison faz parte do Conselho do Povo Terena¹¹³, principal organização política desta etnia, que ajudou a fundar, e veio adolescente da Aldeia Bananal, na Terra Indígena de Taunay/Ipegue, município de Aquidauana, MS, junto com sua família que procurava melhores oportunidades de trabalho. Parou os estudos e estava prestes a trabalhar nos canaviais quando teve seu primeiro contato com indígenas de outros estados, em 1997, nos I Jogos Indígenas, o que despertou seu interesse em valorizar sua cultura originária e informar-se sobre a questão

<<http://globo.com/rede-globo/tv-xuxa/v/bro-mcs-apresentam-sua-mistura-musical-na-tv-xuxa/1904081/>> ; entrevista e *rap* de improviso no “Festival de inverno de Diamantina, MG” disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jxvjjja8jalc>>; ao vivo no yankee “Fase terminal e BRÔ MMs”: <<https://www.youtube.com/watch?v=uviv0fqjrgo>>; Terra vermelha ao vivo no “TV Câmara” disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qhofxb6wyl4>>; acesso em 01 jul. 2015.

¹¹² Campo Grande, MS, tem cinco aldeias urbanas: Marçal de Souza, Água Bonita, Tarsila do Amaral, Darci Ribeiro e a embrionária comunidade indígena do Núcleo Industrial (Indubrasil), conhecida como Santa Mônica. São basicamente conjuntos habitacionais horizontais, bairros comuns da periferia, eventualmente com alguma construção ou decoração que remete às etnias indígenas. A maioria tem problemas de infraestrutura e são carentes de assistência de saúde e saneamento, e algumas, como a última, semelhantes às favelas dos grandes centros urbanos.

¹¹³ Criado em 2011, na aldeia Imbirussu, Terra Indígena Taunay/Ipegue, município de Aquidauana, MS, congrega as lideranças indígenas Terena que estão na luta por seus direitos historicamente conquistados e integra a Articulação do Povos Indígenas do Brasil (APIB). Participaram também da criação do conselho e das assembleias posteriores membros das etnias Kadiwéu, Guató, Ofaié e Kinikinau, contando ainda com apoio do Conselho Aty Guasu. Disponível em: <<https://conselhoterenamms.wordpress.com/>>; e em <<http://racismoambiental.net.br/2015/05/03/conselho-terena-realiza-grande-assembleia-de-6-a-9-de-maio-na-terra-indigena-cachoeirinha-ms/>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

indígena atual e sobre a luta de seus antepassados. Participou do Vídeo Índio Brasil, iniciando-se em oficinas de fotografia. Em função de seu desempenho no seminário do festival, foi, logo em seguida, convidado por um dos palestrantes, o cineasta boliviano indígena Iván Molina, para participar de um curso intensivo que este apresentaria na Universidade Federal de Goiás (UFG) em parceria com a Escuela de Cine y Artes Audiovisuales de La Paz (ECA) e que vinha com um ônibus com 45 alunos bolivianos. Juan Iván Molina Velasquez, da etnia Quéchuá, formou-se na Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de Los Baños (EICTV) em Cuba, onde foi aluno do escritor Gabriel Garcia Marques, tem mais de 20 anos de experiência em cinema e audiovisual e atualmente é *Director Académico* da ECA em La Paz¹¹⁴. Dionedison conseguiu apoio do Pontão de Cultura Guaicurú e da Rede de Educação Cidadã¹¹⁵ (Recid) e participou do curso de 40 dias com 600 horas de aulas teóricas e práticas.

Desde então ele tem desenvolvido cada vez mais suas atividades de liderança Terena, assessor de imprensa, ativista, fotógrafo e de videasta, dentre outras. Marcou presença na mais recente edição do Vídeo Índio Brasil, realizada em Campo Grande¹¹⁶, MS, como debatedor e também com a apresentação de seu documentário “Terra Livre”. Este filme foi o resultado de sua participação nas manifestações realizadas durante o mês de abril de 2015 (conhecida como “Abril Indígena¹¹⁷”) em Brasília, DF, por mais de mil lideranças indígenas de todo o país. Ele acompanhou de dentro o “Acampamento Terra Livre” e registrou imagens tanto do cotidiano das manifestações, quanto a tensão, pressão e repressão nos protestos e negociações dos milhares de indígenas através das várias esferas do poder da república na capital do país.

Outro trabalho inédito de importância e, principalmente, de coragem, de Dionedison foi realizado recentemente, ao cobrir a comitiva de ativistas de movimentos sociais, direitos humanos e artistas que, no dia 28 de junho de 2015, se deslocou de Campo Grande, MS, até a Fazenda Madama, no sul do estado, entre os municípios de Coronel Sapucaia e Amambai, na fronteira com o Paraguai. Esta fazenda está instalada na reclamada Terra Indígena Kurussu Ambá, de onde os Kaiowá foram expulsos no século passado. Há décadas tentam retornar, sendo que, em 2007, a rezadora Xurite Lopes, de 70 anos, foi assassinada na frente da família por uma arma calibre 12 a queima roupa; meses depois, a liderança Ortiz Lopes, idem; em

¹¹⁴Disponível em: <<http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Este-trabajo-requera-un-compromiso-social-y-acadmico>>; e em: <http://www.pmcg.ms.gov.br/cgnoticias/noticiaCompleta?id_not=6403>. Acesso em: 05 jun. 2015.

¹¹⁵ Disponível em: <<http://recid.redelivre.org.br/>>. Acesso em: 05 jun. 2015.

¹¹⁶ Vide nota de rodapé de número 77, subcapítulo 3.2, p. 66.

¹¹⁷ Disponível em: <<http://outraspalavras.net/outrasmidias/destaque-outras-midias/as-raizes-do-abril-indigena/>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

2009, o líder Osvaldo Lopes e Osmair Fernandes, além de vários jovens e crianças. Em 22 de julho de 2015 os indígenas fizeram a sétima e mais recente retomada e em seguida pediram proteção policial a vários órgãos governamentais, pois sofriam ameaças e atentados de pistoleiros¹¹⁸.

Em 24 de julho de 2015, em Amambai, MS, durante reunião de fazendeiros, sindicatos de ruralistas, com a presença da Federação da Agricultura e Pecuária de Mato Grosso do Sul (Famasul), autoridades municipais, estaduais, policiais civis, policiais militares, Departamento de Operações na Fronteira (DOF), delegado, vice-prefeito, vereadores, foi planejado um ataque ao acampamento indígena. A reunião foi gravada e publicada pelo site de notícias local “A Gazeta news”. Após a reunião, um comboio de camionetes de mais de 40 fazendeiros armados, com o conhecimento do Departamento de Operações de Fronteiras (DOF) e a presença da Polícia Rodoviária Federal (PRF), foram até o acampamento, avançaram com as camionetes sobre os indígenas e os expulsaram a tiros, queimaram os barracos, bicicletas, motocicletas, documentos e, possivelmente, dois adolescentes indígenas que aparentemente não conseguiram fugir a tempo e que, até a redação desta pesquisa, ainda estavam desaparecidos. O ataque foi gravado pela afiliada local da emissora de televisão Rede Globo¹¹⁹.

A comitiva de ativistas e Dionedison seguiu para esclarecer os boatos, verificar quantos e qual o real estado dos indígenas que sobreviveram ao atentado e levar ajuda humanitária. Dionedison acompanhou-os enquanto liderança indígena e, enquanto videasta, documentou a missão, o clima de medo e insegurança, a situação de guerra civil não declarada da região e a situação terrível, desumana e assustadora em que se encontravam os indígenas. Conforme se pode observar no documentário, eles encontraram, num pasto, ao relento, alguns jovens indígenas, um idoso de 80 anos, e mais de 20 mulheres e crianças, várias delas descendentes da rezadora Xurita Lopes e de Ortiz Lopes, assassinados em 2007, todos somente com a roupa do corpo. Ao sofrer o ataque os indígenas dispersaram-se pelo descampado, mas acreditam que duas crianças não conseguiram fugir a tempo e talvez tenham sido queimadas dentro das barracas, pois a região é completamente desmatada e não há como

¹¹⁸ Disponível em: <<http://diplomatie.org.br/acervo.php?id=3125>> ; em: <<http://www.anovademocracia.com.br/no-140/5638-kurussu-amba-o-velho-oeste-e-aqui>>; em: <<https://coletivoterravermelhams.wordpress.com/2015/06/25/nova-retomada-em-kurusu-amba-o-velho-oeste-e-aqui-parte-ii/>>; e em: <http://cimi.org.br/site/pt-br/?system=news&conteudo_id=8182&action=read>. Acesso em 06 jul. 2015.

¹¹⁹ Disponível em: <<http://www.agazetanews.com.br/noticia/cidade/97603/reuniao-sobre-invasoes-revela-a-tensao-de-produtores-no-cone-sul>>; e em: <<http://globo.com/tv-morena/bom-dia-ms/v/indigenas-e-fazendeiros-entram-em-conflito-em-coronel-sapucaia-ms/4277193/>>. Acesso em 06 jul. 2015.

se perder ou se esconder, conforme relataram nas imagens gravadas por Dionedison. Relataram também a disposição de continuar lutando pelas terras onde estão enterrados seus antepassados. O documentário ainda não tem prevista data de lançamento.

Dionedison também mantém a página da comunidade da rede social *Facebook* “Resistência do Povo Terena”¹²⁰, que veicula regularmente informações, reportagens, vídeos e denúncias sobre a questão indígena, tanto da etnia Terena quanto de outros povos do MS e do país. A página divulgou em 2013, com grande repercussão, a cobertura em vídeo da primeira tentativa de reintegração de posse da Fazenda Buriti em que houve a operação ilegal da Polícia Federal que sequestrou equipamento do jornalista do CIMI-MS¹²¹. Dionedison enfrenta problemas de infraestrutura e logística com o vasto material ainda inédito que possui, como a cobertura de atos políticos ou os depoimentos de anciões Terena já falecidos, que estão precariamente armazenados em cartões de memória de câmeras antigas e HDs de notebook danificados, e que correm o risco de perderem-se para sempre, pois ele atua de forma autônoma e independente, e não têm nenhum apoio institucional para desenvolver os trabalhos com o audiovisual que realiza.

3.2.1.5 Sidney de Albuquerque e o Ponto de Cultura Indígena Yokone Kopenoti

Outro indígena Terena em contexto urbano do município de Campo Grande envolvido com o audiovisual é o jornalista Sidney Moraes de Albuquerque. Ele é morador da aldeia Marçal de Souza¹²² (cujo nome homenageia o líder Guarani assassinado em 1983) que fica no Bairro Tiradentes, periferia da capital, construída em meados de 1990, com a maioria de seus moradores da etnia Terena. São pequenas casas de alvenaria, algumas com o telhado em formato circular. No centro da aldeia existe o Memorial da Cultura Indígena, uma construção composta de uma estrutura geodésica moderna coberta por palha que compõem duas grandes ocas e um mezanino que, vistas do alto, têm o formato de uma ema, ave sagrada para os Terena (segundo a funcionária do Memorial). As paredes do memorial têm grafismos e janelas estilizadas por motivos simbólicos das culturas indígenas de MS, e ele abriga fotos, objetos, artesanato e cerâmicas de várias etnias que podem ser adquiridos por visitantes.

¹²⁰ Disponível em: < https://www.facebook.com/ResistenciaDoPovoTerena/videos?ref=page_internal>. Acesso em: 01 fev. 2015.

¹²¹ Ver cap. 1.1, p. 22, nota de rodapé no. 37

¹²² Frequentemente a aldeia Marçal de Souza é anunciada como a primeira aldeia urbana do Brasil, informação, porém, equivocada, pois a aldeia Aldeinha em Anastácio, MS, é anterior à década de 1980, e a aldeia Tereré em Sidrolândia, MS, tem quase 100 anos de existência.

Sidney graduou em jornalismo pela UCDB em 2011, e teve formação no audiovisual não somente através da universidade, mas também por meio de diversas oficinas, seminários, festivais, etc. Durante sua graduação fez parte do NEPPI, Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas da UCDB, órgão de natureza executiva que coordena vários programas e projetos de pesquisa e extensão voltados para a população indígena de MS. Criado em 1995, organiza o Programa Kaiowá/Guarani e o Programa Terena, de pesquisa e intervenção, desenvolvidos junto aos índios. Também são vinculados ao NEPPI: a Revista Tellus, destinada à publicação de resultados de pesquisa e documentação sobre indígenas; o Centro de Documentação e Biblioteca Digital Indígena Teko Arandu, que registra, arquiva, e disponibiliza documentação primária e secundária; além do Programa Rede de Saberes, que apoia a permanência de indígenas no ensino superior¹²³.

No NEPPI Sidney desenvolveu seus primeiros trabalhos, como uma reportagem sobre a trajetória do finado historiador professor Dr. Antônio Brand (ex-coordenador do NEPPI), um documentário sobre o Acampamento Terra Livre, que foi realizado em 2010 em Campo Grande, MS e uma reportagem sobre acadêmicos de Roraima e MS. Em 2009 participou da “Oficina Itinerante de Vídeo Tela Brasil”¹²⁴, financiada pela Petrobras, em que colaborou na realização do curta “Kohixoti Kipaé” (Dança da Ema), ficção que mostra “um avô repassando ao neto a história da Dança da Ema, e revelando a degradação da cultura indígena”. Participou também das oficinas de todos os festivais Vídeo Índio Brasil em Campo Grande, e de parte das oficinas do curso “Projeto Mídias Contemporâneas Narrativas Populares”¹²⁵. Nestas oficinas Sidney frequentou aulas de diversos instrutores, inclusive do exterior, como o cineasta boliviano Ivan Molina, e participou da realização de entrevistas com os participantes do primeiro festival; da entrevista “Uma aldeia na cidade” com a Cacique Enir, da aldeia Marçal de Souza (sogra de Sidney) no segundo festival; e de entrevista com o cacique Nito Nelson, da aldeia Água Bonita.

¹²³ Disponível em: < <http://site.ucdb.br/pesquisa-e-inovacao/6/grupos-e-nucleos-de-pesquisa/596/neppi/598/>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

¹²⁴ Disponível em: < <http://www.telabr.com.br/oficinas-itinerantes/2009/06/06/campo-grande-mt/>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

¹²⁵ Curso de formação em produção audiovisual para cinema, TV e websérie composto por oito módulos, entre junho e novembro de 2010, promovido pelo Pontão de Cultura Guaicuru com apoio do programa Oi Novos Brasis do Oi Futuro. Disponível em: < <http://www.iteia.org.br/jornal/projeto-midias-contemporaneas-narrativas-populares-divulga-selecionados-para-curso-audiovisual> >. Acesso em: 02 jun. 2015.

O Ponto de Cultura Indígena Yokone Kopenoti¹²⁶ (“Vem cá parente”, na língua Terena) está instalado na aldeia urbana Marçal de Souza, e é administrado pela esposa de Sidney, Silvana Dias de Souza Albuquerque. Silvana Terena, como é conhecida, foi candidata não eleita ao cargo de Deputada Federal por Mato Grosso do Sul pelo partido PPS em 2014 e, no início de 2015, foi nomeada para a recém criada Subsecretaria de Políticas Públicas Para Populações Indígenas MS, subordinada à Secretaria de estado de direitos humanos, assistência social e trabalho do governo estadual. Através do ponto, do qual é monitor, Sidney participou da realização de diversas produções, como o vídeo institucional do Ponto, no final de 2011; o registro de uma oficina sobre agrofloresta do convênio FUNAI/GATI¹²⁷ na Aldeia Cachoeirinha, em Miranda, MS; e um documentário sobre a Trajetória dos povos indígenas e a situação vulnerável da população das aldeias urbanas de Campo Grande, MS - que foi exibido na câmara municipal no dia do índio e chocou os presentes que alegaram desconhecer a situação precária, a falta de recursos, saneamento e assistência pública nas mesmas. Em parceria com a Associação de Cinema e Vídeo de Mato Grosso do Sul (ACV/MS), o ponto também já ofereceu, em 2012, oficinas de audiovisual a crianças.

Em entrevista, Sidney informou tem bastante material captado de grande interesse, como uma cerimônia de um batizado de gêmeos Kaiowá, ou imagens da ocupação da aldeia urbana Água Bonita, mas cuja produção está incompleta ou correndo o risco de se perder, pois está armazenado precariamente em fitas mini-DV ou em HDs de computadores defeituosos do Ponto de Cultura. Um dos filmes em que participou, em 2013, o curta “Uma lei para todas”, dirigido por Ana Patrícia Nassar, que ele filmou e editou, ganhou o prêmio do concurso de curtas inéditos sobre a Lei Maria da Penha, promovido pela Procuradoria Especial da Mulher em parceria com a TV Câmara e financiado pelo Banco Mundial. Este documentário mostra a dificuldade na aplicação da lei para as mulheres indígenas de MS frente à recusa do

¹²⁶ O Ponto de Cultura foi inaugurado em 09 de agosto de 2011, numa iniciativa das lideranças indígenas em parceria com a Prefeitura Municipal de Campo Grande, MS, Fundação Municipal de Cultura, Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura, Fundação Nacional do Índio, Articulação dos Povos Indígenas do Pantanal (Arpipan), Comitê Intertribal Memória e Ciência Indígena (ITC), Museu das Culturas Dom Bosco, Conselho Municipal de Defesa dos Direitos dos Povos Indígenas de Campo Grande (CMDDI) e Instituto de Sociedades Pró-Saudáveis (IBISS). A coordenação geral do ponto é de Silvana Dias de Souza de Albuquerque, o agente cultural é Lísio Lilio, os monitores: Sidney de Albuquerque e Jonivaldo Alcântara Pinto.

¹²⁷ O Projeto Gestão Ambiental e Territorial Indígena (GATI), tem como objetivo o fortalecimento das práticas indígenas de manejo, uso sustentável e conservação dos recursos naturais e a inclusão social dos povos indígenas, consolidando a contribuição das Terras Indígenas como áreas essenciais para conservação da diversidade biológica e cultural nos biomas florestais brasileiros. O Projeto é uma realização conjunta entre o movimento indígena brasileiro, Fundação Nacional do Índio (Funai), Ministério do Meio Ambiente (MMA), The Nature Conservancy (TNC), Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e Fundo Mundial para o Meio Ambiente (GEF-Global Environment Facility). Disponível em: < <http://cggamgati.funai.gov.br/index.php/projeto-gati/o-que-e-o-gati/> >. Acesso em: 01 jan. 2015.

atendimento nas delegacias do estado, e foi exibido na edição compacta do Vídeo Índio Brasil em 2015 em Campo Grande, MS.

3.2.1.6 Abrísio da Silva Pedro

O apresentador da mais recente mostra Vídeo Índio Brasil (2014) é originário da Terra Indígena Panambizinho no município de Dourados, MS. Teve seu primeiro contato com o audiovisual nas oficinas que participou durante a preparação para as filmagens do longa metragem “Terra Vermelha”¹²⁸, no qual atuou num dos papéis principais. O longa-metragem brasileiro é uma coprodução entre o Brasil e a Itália inspirado em fatos reais, dirigida por Marco Bechis em 2008 e gravado em Dourados. O filme é um drama ficcional que retrata os dilemas dos índios Kaiowá e Guarani do Mato Grosso do Sul, em luta por seu território (ALVES, 2012, p. 8).

Abrísio já havia viajado pela Europa por conta do lançamento do filme quando foi ter contato com “o outro lado” da câmera, nas oficinas do Vídeo Índio Brasil (2009), onde teve noções de fotografia, contrarregra e produção. Ele reconhece a importância da introdução teórica fornecida nestas oficinas mas afirma que só foi realmente aprender a prática em Brasília, DF, quando, em 2014, trabalhou ao lado de profissionais na produção de platô¹²⁹ do longa metragem “O outro lado do paraíso”, dirigido por André Ristum e produzido por Nilson Rodrigues:

Eles explica contrarregra, produção, eles não explica tudo na oficina que estão fazendo, porque, a maioria, a gente trabalhando com o Divino, é como é que funciona. Quando fui mais aprender, no filme mesmo, como que trabalha, longa metragem, tava lá em Brasília, em Goiás. Trabalhando com grandes profissionais, que eu fui fazer “O outro lado do paraíso”, em Alexânia [sic], Goiânia. Foi lá que eu aprendi mais. [...] Da linguagem de cinema, documentário, essas coisas, só aprendi no Vídeo Índio Brasil o básico, onde que aprendi mais coisa, sorte que eu aprendi o básico, porque, se eu não tivesse aprendido o básico, então lá que eu aprendi a [prática] porque lá não é mais o ensinamento que eu fui aprender. Porque lá não é ensinamento, é prática mesmo, porque lá você tem hora para você acordar, e tem hora para tudo, porque eles têm um contrato. Fiz Platô. É uma produção que manda para cuidar das coisas que eles que organizam lá. Primeira que acorda, às cinco horas da manhã, e a última que dorme, para não deixar faltar nada lá no set. Então lá eu aprendi. E depois disso, quando voltei para a minha aldeia de novo, já tinha experiência, essas coisas.

¹²⁸ Disponível em <<http://www.birdwatchers.pandorafilm.de/der-film.html>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

¹²⁹ Produtor de Platô é o responsável pelo *set* e por todo o material necessário para a filmagem diária. Na ausência do diretor de produção no *set* deve substituí-lo em tomadas de decisões rápidas para que a filmagem não seja interrompida.

Membro da ASCURI, Abrísio participou de várias edições do FIDA. Em 2013 representou a associação em debates durante a exibição de curta metragens no projeto Interfaces¹³⁰ do Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF. Atualmente está trabalhando em projeto de agroflorestas e bio construção na Terra Indígena Panambizinho, apoiado pela Manos Unidas¹³¹. O projeto beneficia 37 famílias da aldeia, que são treinadas no plantio e manejo, para reproduzirem as ações em suas localidades de origem. Abrísio, além do trabalho braçal, também realiza a cobertura fotográfica e de vídeo das obras.

3.2.1.7 Ponto de Cultura Teko Arandu

O município de Caarapó¹³² é relativamente recente, tem 52 anos, e abriga a Terra Indígena de mesmo nome, onde está a Aldeia Te'ýikue (como também é conhecida esta Terra Indígena) e o Ponto de Cultura Teko Arandu. Distante cerca de 17 km da cidade, com 3.594 ha. e 4.701 habitantes¹³³, esta reserva foi fundada em 1924 pelo SPI, e conta com uma Escola Estadual de Ensino Médio Yvy Poty, e uma Escola Municipal Ñandejara-Polo, ao qual está vinculado o Ponto de Cultura.

O Ponto de cultura, inaugurado em 2008, é um dos resultados de diversas articulações, convênios, parcerias ações e projetos como a Rede de Saberes (Programa de Permanência de acadêmicos indígenas na universidade, financiado pela Fundação Ford), o Curso de Formação de Professores Guarani e Kaiowá em nível Médio - Magistério Ára Verá e Teko Arandu, o CEDoc Teko Arandu que ao longo das últimas décadas foram desenvolvidos por diversos atores como a UCDB, o NEPPI, a UFGD, a Faculdade Intercultural Indígena (FAIND), a UEMS, o Ministério da Educação (MEC), a FUNAI, o Ministério das Comunicações (MINC), o Programa de Apoio à Formação Superior e Licenciaturas Interculturais Indígenas (PROLIND), a UFMS, a SED/MS, dentre outros¹³⁴. Diversos professores indígenas estão de alguma forma relacionados ao Ponto de Cultura e à escola

¹³⁰ Disponível em: <<http://www.interfaces.uff.br/site/index.php/component/content/article?id=71>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

¹³¹ ONG vinculada à igreja católica espanhola, composta por voluntários que organizam campanhas e realizam projetos para ajudar no desenvolvimento e no combate à fome no terceiro mundo. Disponível em: <http://www.cimi.org.br/site/pt-br/?system=news&conteudo_id=5869&action=read>. Acesso em: 03 mar. 2015.

¹³² Situado no cone sul de MS, na faixa de fronteira, tem cerca de 30.000 habitantes, dista 273 km da capital e 117 km da divisa com o Paraguai.

¹³³ Disponível em: <<http://ti.socioambiental.org/pt-br/#!/pt-br/terras-indigenas/3627>>. Acesso em 01 mai. 2015.

¹³⁴ Uma equipe de pesquisadores da Universidade de São Paulo (USP) disponibiliza o site “Ensino Superior Indígena” que tem informações sobre como são articulados alguns destes projetos e ações. Disponível em: <<https://ensinosuperiorindigena.wordpress.com/>>. Acesso em 01 mai. 2015.

Ñandejara-polo, como Lídio Cavanha, Devanildo Ramires, Renata Castelão, Eliel Benites, Otoniel Ricardo, Edson Alencar, dentre outros, além de professores não indígenas, indigenistas e ativistas, e são os principais responsáveis pela atuação diferenciada e pelos resultados obtidos por estas ações e pelo ponto (BENITES; NASCIMENTO, 2013; NOGUEIRA, 2015).

Talvez o mais conhecido destes professores seja o Msc. Eliel Benites, que atualmente coordena o curso de Licenciatura Intercultural Indígena da UFGD e tem uma história de vida que se confunde com a da educação indígena de MS. Eliel participou ativamente do Movimento dos Professores Guarani/Kaiowá do estado, ajudou a construir a proposta pedagógica do Curso Normal em nível médio - Ára Verá, foi um dos formandos da primeira turma em 2003 e da Licenciatura Indígena - Teko Arandu, pela UFGD, em 2011, área específica de Ciências da Natureza, e em 2014 concluiu mestrado em educação na UCDB. É membro da ASCURI e também do Movimento e Comissão dos Professores Indígenas Guarani Kaiowá do Mato Grosso do Sul. Desde julho de 2013 atua como professor efetivo no Curso da Licenciatura Intercultural Teko Arandu da UFGD e, talvez, tenha sido o primeiro indígena da etnia Kaiowá a ser aprovado em concurso para professor em uma universidade federal. Em entrevista ele conta seu trajeto:

[...] desde os 17 anos, aliás, eu trabalhava desde o início com a primeira experiência de alfabetização na língua Guarani, que é a proposta em 1997, implantação da educação indígena através da alfabetização na língua guarani. Minha sala foi experimental na aldeia, o pessoal, [o historiador Antonio] Brand, estiveram bastante aqui, sempre trabalhei com ele, trabalho na educação. Então eu convivo muito com os pesquisadores, linguistas, antropólogos, historiadores; com agrônomos tivemos uma experiência muito interessante de agrofloresta, sustentabilidade, educação ambiental; então já venho com essa vivência. E, recentemente, passei no concurso da UFGD [...] minha trajetória está justamente no contexto da implantação da educação indígena no estado, a partir da experiência de Caarapó, nesse movimento dos professores.

A escola Ñandejara-polo parece ter uma atuação relativamente diferente de boa parte das escolas do estado de MS, e oferecer aos alunos conteúdo e práticas inovadoras, tentando implementar de forma efetiva as diretrizes e legislações que regulamentam a educação escolar indígena não somente nos currículos, relatórios e papéis, mas na prática diária. A escola procura contemplar a realidade dos alunos Kaiowá e Guarani com ações como uma Unidade Experimental onde professores indígenas e uma agrônoma do Programa Conjunto de Segurança Alimentar e Nutricional de Mulheres e Crianças Indígenas (PCSAN) fazem o cultivo de vários alimentos para complementar a merenda escolar; com a participação eventual de anciões e rezadores (*Ñanderus* e *Ñandezys*) durante os trabalhos escolares; com

um calendário escolar que pauta algumas atividades comunitárias locais como o “dia do plantio” em que *Ñanderus* benzem as sementes em atividade escolar; com a “Orquestra Guarani de Violões” e inúmeras outras iniciativas coerentes com sua natureza de escola em território indígena, e que a torna uma espécie de referência no estado (BENITES; NASCIMENTO, 2013).

O Ponto de Cultura Teko Arandu, que está instalado na escola e tem vínculo com ela, traz no seu viés de atuação com as tecnologias da informação e comunicação e na lida com o audiovisual a mesma inspiração. Conforme Eliel Benites, apesar da infraestrutura e dos recursos tecnológicos precisarem de melhorias e incrementos, existe uma preocupação na utilização dos recursos existentes para o desenvolvimento de uma visão crítica e reflexiva da relação com eles e à forma como os indígenas se apropriam dos mesmos. Existe uma preocupação de ensinar as chamadas novas tecnologias, porém sem torná-las um objetivo em si, e em não dar prioridade para a criação de obras para consumo externo (embora também não haja exclusão desse tipo de atuação). Haveria a ideia de que, grosso modo, ao usar a tecnologia e o audiovisual para registrar a cultura Kaiowá e Guarani para o “consumo interno” da escola e da comunidade, aconteceria simultaneamente, de forma espontânea, um fortalecimento dessa cultura, porém ao mesmo tempo uma ressignificação da mesma, que de alguma forma estaria sendo, paradoxalmente, atualizada e resgatada. Como exemplo, Eliel Benites refere-se a um dos trabalhos realizado pelos alunos:

O que é a natureza para o Kaiowá Guarani? Os elementos da natureza estão sendo um problema para o Kaiowá hoje, o impacto ambiental etc. Então, o que fazer? Só mostrar o problema? Tem a solução, mostrar também a solução do problema, esta é a ideia. [...] É muito interessante: nas entrevistas com a câmera eles aprendem muito, ou seja, as novas tecnologias, a câmera acaba potencializando a aprendizagem indígena. Por exemplo, uma coisa que ficou distante, [a relação entre] o jovem e o mais velho: quando você produz o material, eles se aproximam, ou seja, a câmera é um elemento que vai retomando [a relação], é uma ponte. A nova tecnologia, e o que vem com ela, cheio de máquinas modernas etc. e tal, nada contra ela, mas o conteúdo em volta é tradicional, é muito interessante isso! Na edição [dos vídeos] o sujeito fica vendo, vendo, revendo aquilo... os cantos, na reza do *Jerosy*, por exemplo, muitos cantos são repetidos até o amanhecer. Então, nas novas tecnologias, na ilha de edição também acontece isso, e ele acaba gravando [na memória] os cantos. A mídia, se você trabalhar ela de uma forma consciente, ela tem muita força, para ajudar, mas se você trabalhar ela de uma forma inconsequente, ela traz muita coisa ruim!

Do Ponto de Cultura Teko Arandu e da escola *Ñandejara-Polo* surgiram vários dos articuladores de um fórum que em 2010 se reuniu em busca de alternativas e soluções para os problemas comuns dos realizadores indígenas de MS.

3.2.1.8 Fórum de Discussão Sobre Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA)

As diversas iniciativas externas que buscavam a chamada inclusão digital dos povos indígenas, ou grosso modo, “alfabetizar midiaticamente” os índios mato-grossenses-do-sul tiveram êxitos e fracassos. Seja através de atores com suporte ou vínculo governamentais, privados, de fundações ou de outros países, muitas destas iniciativas “iniciaram” trabalhos esporádicos em pontos bem específicos do estado, porém, em grande parte dos casos – talvez a maioria - não teria havido uma continuidade nem teriam sido deixadas condições - físicas, de infraestrutura ou intelectuais - para que elas se reproduzissem. Por outro lado, a própria dinâmica cultural, social e política dos diversos povos indígenas interagindo entre si e com a sociedade não indígena envolvente também produziu, organicamente, de diversas formas, sua “autoinclusão” digital. Para refletir, discutir e buscar alternativas e soluções para esta situação e outros problemas pertinentes, diversos indígenas, professores, ativistas, indigenistas conseguiram realizar nos dias 2, 3 e 4 de dezembro de 2010, na aldeia Te’ýikue, o primeiro Fórum de Discussão Sobre a Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA) no município de Caarapó, MS (BENITES; NOGUEIRA; POLIDORO, 2013).

A ação teve sucesso e, atualmente, o FIDA segue para sua sexta edição. Os quixotescos 25 participantes do primeiro encontro multiplicaram-se e o fórum mais recente, realizado na aldeia Pirajuí no município de Paranhos, MS, reuniu cerca de 150 participantes, entre jovens indígenas Kaiowá, Guarani e Terena, lideranças indígenas do *Aty Guasu*, anciões e *Ñanderus*, dentre outros. O evento foi coordenado por Eliel Benites, professor da FAIND/UFGD, pelo cineasta Gilmar Galache (ambos fundadores da ASCURI), por professores do Departamento de Cinema da Universidade Federal Fluminense, pelo cineasta boliviano Iván Molina, do povo Quéchua, e pelo roteirista boliviano Luiz Peláez, e realizado pela ASCURI com apoio da Coordenação Regional da FUNAI de Dourados, Universidade Federal Fluminense, Prefeitura de Paranhos (MS), FAIND/UFGD, do Prêmio Culturas Indígenas (MINC) e do Projeto Gestão Ambiental e Territorial Indígena (GATI – GEF/PNUD/FUNAI).

A ideia inicial do FIDA era refletir sobre o empoderamento dos povos indígenas de MS com as novas tecnologias de comunicação e informação, como elas poderiam contribuir para a luta do movimento indígena, o uso do audiovisual como interlocutor entre jovens e anciões da comunidade e do filme como ferramenta pedagógica, e também questões que afetam o seu cotidiano como, a falta de terras, o preconceito, a violência, o alcoolismo, as drogas e ainda a necessidade de promoção de ações de revitalização cultural para que o conhecimento

tradicional continue sendo repassado às futuras gerações, além de buscar apoio para viabilização financeira das produções. Ao final do primeiro evento foi elaborado um termo com os realizadores, que se comprometeram a pôr em prática os objetivos ali definidos (BENITES; NOGUEIRA; POLIDORO, 2013).

Conforme Nogueira (2015), o NEPPI auxiliou na organização das três primeiras edições do FIDA, mas, atualmente, sua organização é feita pela ASCURI, que é um dos maiores frutos do fórum:

O maior legado do FIDA, além das profundas reflexões sobre o uso do audiovisual e da inclusão digital nas aldeias, foi a criação da ASCURI. Depois do terceiro FIDA, promovido pelo NEPPI, o grupo caminhou sozinho na realização de outros fóruns e continuam se articulando, demonstrando uma autonomia muito importante para a continuidade do projeto (NOGUEIRA, 2015, p. 111).

3.2.1.9 Página da organização comunitária Aty Guasu

O perfil da “Aty Guasu organização comunitária” na rede social *Facebook* na internet eventualmente também disponibiliza vídeos, aparentemente autorais, porém geralmente sem fichas técnicas ou créditos¹³⁵. Segundo Klein (2013, p. 14) ela era mantida pelo antropólogo Kaiowá Dr. Tônico Benites, membro do Conselho Aty Guasu, porém ainda não foi possível confirmar se ele continua responsável pela página.

3.2.1.10 Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI)

Embora relativamente recente, a ASCURI talvez seja um dos mais prolíficos, atuantes e instigantes polos produtores de audiovisual atualmente em Mato Grosso do Sul. Ao acessar a página da associação na rede social *Facebook*, o *web blog* ou a conta no site de compartilhamento de vídeos digitais *Youtube* tem-se uma sensação paradoxal: diferente de outras páginas e contas similares, de produtoras de vídeo, fundações, sindicatos ou associações, ela não tem visualmente um aspecto diferenciado, indicando o trabalho de profissionais de design de mídia, publicitários especializados, etc., ou mesmo o de ter um mantenedor cuidadoso e preocupado em conseguir tráfego, acessos ou “likes”¹³⁶. Tampouco

¹³⁵ Disponível em: < https://www.facebook.com/aty.guasu/videos?ref=page_internal>. Acesso em: 25 mai. 2015.

¹³⁶ *Link* da linguagem de programação HTML existente em publicações das páginas da rede social *Facebook* na internet que, quando acionados, incrementam um contador disponibilizado individual e imediatamente em cada publicação na página e indicam que, supostamente, algum outro usuário leu e gostou daquele conteúdo. A quantidade de “likes” recebidos seria um suposto indicador de popularidade, de apoio ou de sucesso conseguido pelo proprietário da conta que fez a publicação.

tem aspecto amador ou enfadonho, que desestimule o acesso. O link para o site que existe na aba “Sobre a Ascuri Brasil” (<http://ascuri.org/>) aparentemente está “quebrado” (aponta para uma página inexistente) e na “Descrição longa” da página, lê-se:

Associação Cultural dos Realizadores Indígenas- ASCURI trata-se de um grupo de jovens realizadores/ produtores culturais indígenas que buscam, por meio das Novas Tecnologias de Comunicação, desenvolver estratégias de resistência para os Povos Indígenas de Mato Grosso do Sul (Brasil). Para viabilizar este processo, a ASCURI se dispõe a difundir a sabedoria tradicional indígena por intermédio dos produtos culturais, a promover o registro de práticas culturais e principalmente a fomentar o intercâmbio de conhecimento entre sociedade indígena e não indígena, o que consequentemente, resultará na diminuição da brecha que separa estas duas culturas. Como tudo começou.... Frente a uma quantidade de projetos de formação em audiovisual que por um lado geraram uma mobilização importante porque permitiram que estes povos ,que vivem em tensão devido aos constantes conflitos, tivessem a oportunidade de resgatar seu modo de ser indígena. Por outro lado, produziram expectativas inviáveis, já que estes cursos tinham um curto prazo de duração e não tinham uma continuidade garantida (formação, aperfeiçoamento e organização). A ASCURI surge como uma iniciativa pensada pelos realizadores indígenas para dar seguimento ao empoderamento das novas mídias em prol dos direitos dos Povos Originários e da participação ativa em temas que lhes dizem respeito, como por exemplo: o desenvolvimento de novas alternativas de combate a pobreza, conservação ambiental e uso sustentável dos recursos naturais. Nesse sentido, essa associação, enquanto instrumento legal, permitirá uma maior autonomia dos realizadores/produtores indígenas que serão responsáveis pela construção de sua auto-imagem, ao mesmo tempo, em que poderão atuar como representantes de suas comunidades mediante o compartilhamento de propostas e elaboração de possíveis soluções que satisfaçam suas demandas¹³⁷.

A quantidade dos audiovisuais postados também desperta a atenção: embora existam vários, em maior quantidade do que a maioria dos outros produtores de audiovisual autoral indígena localizados na pesquisa até o presente, curiosamente, esse número menor do que a produção efetivamente realizada pela associação. Este aparente antagonismo revela, na verdade, uma coerência nas ações da ASCURI, como se verá a seguir.

Fundada no começo de 2012, seus principais membros são os indígenas Eliel Benites, Fabio Concianza, Ademilson “Kiki” Concianza, Abrísio Silva Pedro e Saldo Capilé Jorge. Seu coordenador, o cineasta Terena Gilmar Galache, é graduado em Design pela UCDB e durante o curso teve noções de gravação e edição. Já trabalhou no Museu das Culturas Dom Bosco¹³⁸ e no Canal do Boi¹³⁹, participou da gravação do primeiro DVD do “Bando do velho Jack”¹⁴⁰ e do primeiro Vídeo Índio Brasil (2008) como aluno. Desde então tem participado de

¹³⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/ascuri.brasil/info?tab=page_info>. Acesso em 01 jun. 2015.

¹³⁸ Fundado em 1951 é mantido pela UCDB e Missão Salesiana de Mato Grosso (MSMT). Conhecido como “Museu do Índio”, tem grande acervo sobre as etnias indígenas, fauna, mineralogia, paleontologia, zoologia e arqueologia da região Centro-Oeste. Situado no Parque das Nações Indígenas, nos altos da avenida Afonso Pena. Disponível em: <<http://www.mcdb.org.br/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

¹³⁹ Emissora a cabo do Sistema Brasileiro do Agronegócio, que transmite leilões de gado e notícias de pecuária e agricultura a partir de Campo Grande, MS. Disponível em: <<http://www.sba1.com/>>. Acesso em 01 jun. 2015.

¹⁴⁰ Antiga banda de *rock 'roll* estilo *southern rock* de Campo Grande, MS.

vários eventos similares, porém na condição de monitor, organizador, palestrante e, no Ava Marandu (2010) dividiu com o cineasta Quéchua Ivan Molina uma das equipes que realizou 12 oficinas em 7 aldeias durante 3 meses. Foi em um workshop apresentado por este último na Bolívia, em 2008, que Gilmar conheceu o Kaiowá Eliel Benites, que se tornaria seu parceiro em diversas produções e com o qual coordena as ações da associação. Assim como Eliel, Gilmar tem uma visão bastante crítica em relação ao cinema em geral, e nas formas como o audiovisual é usado na educação, principalmente pelo potencial que ele carrega e que em geral não é plenamente realizado:

A gente conheceu o Ivan Molina, que já tinha 20 anos de cinema naquela época, que trabalhou com o Evo Morales na construção do partido do ASP, então tem um cinema político bem forte. A gente se conheceu lá, em 2008, então ele começou a falar: é possível, vocês têm uma linguagem, vocês tem como passar e construir, e pouco a pouco, a gente começou...[...]. A ideia começou a ficar clara, era um cinema como uma ferramenta de luta pelos direitos, então, umas das ideias, uma das filosofias do grupo, era que o cinema é uma ferramenta que vai contribuir para a gente fortalecer a nossa cultura, para refletir sobre a nossa realidade, e mostrar para a sociedade que a gente é importante, mostrar para a sociedade que nós temos nossos valores, essa é uma das ideias que orienta [o trabalho]. Mas a gente busca muito a coisa da horizontalidade, não é? [...] a gente tenta fazer o máximo para o outro aprender; quanto mais o outro aprender, menos você vai fazer; então, mais gente vai te ajudar a multiplicar e menos preocupação com uma pessoa só fazendo [...] A gente também busca não fazer pressão sobre o grupo: ‘você vai ser o da câmera, você vai ser o editor!’. A pessoa vai se envolvendo naturalmente, que é a maneira tradicional de educação também, porque, o rezador não diz: ‘você vai ser o futuro rezador!’. Você vai mostrando quem ele é, o cara vai mostrando a sua potencialidade, e vai potencializando o que ele tem de bom, o perfil do cara, então cada um tem o seu perfil, não é? Sai naturalmente, você vai só apoiando aquilo, é a metodologia. Nossa metodologia também é que tem de respeitar a cultura, respeitar o sistema, o momento, registrar esse processo sem interferir. Então, por exemplo, o Kiki [um dos operadores de câmera da ASCURI] que faz mais a filmagem do *Jerosy*, ele já espera o momento certo de chegar, ele tem o momento certo de onde que vai filmar, então, o indígena já sabe sua cultura, não é? Ninguém outro sabe, pode estudar, pode ser doutor, mas, por exemplo, tem objeto que você não pode filmar, também, tem que pedir autorização, chegar lá pedir pro liderança ou rezador, se pode filmar ou não pode. Aí, tem um que não sabe das coisas, chega a TV filmando tudo, faz tudo chega lá tirando foto, eu já vi várias cenas constrangedoras da globo. O Kiki já sabe tudo, o roteiro na cabeça, qual o momento mais importante desse evento, então ele vai no momento certo, sem interferir. Se um gringo chega lá, ele atrapalha tudo. E aí a equipe de televisão chega lá vai filmando lá, filmando aqui, tá sabendo que tá acontecendo *Jerosy*, mas o que vai acontecer exatamente, qual o momento, qual o lugar, qual o ponto de vista é muito mais importante, ou seja o olhar indígena, não é?

Dessa forma, embora não evite a exposição e divulgação de suas produções nos circuitos de festivais de cinema, nos simpósios e congressos do universo acadêmico, ou no recheio de currículos para eventos similares do “circuito de projetos e editais”, este não é o objetivo principal. Avançando mais as ideias e práticas geridas em Caarapó, o foco seria a valorização e a (re)construção das culturas tradicionais usando as ferramentas midiáticas como ponte para levar os velhos até os jovens, que passam a enxergá-los com outros olhos, e

levar os jovens até os velhos, sugerindo que estes os olhem com outras lentes, e os ouçam com novos ouvidos, transformar a cultura oral em visual e vice versa, transformar os microfones em ouvidos, sem perder a essência de uma cultura, nem as facilidades tecnológicas da outra. Isso explicaria o padrão diferenciado das produções e o enganador “desleixo” das páginas da associação nas redes.

Como já foi colocado, a ASCURI surgiu como um caminho criado no FIDA para enfrentar os problemas relacionados às novas tecnologias nas aldeias de MS. Era uma ideia que já existia de forma embrionária antes da criação do FIDA e por meio dele conseguiu se estabelecer autonomamente. Já viabilizou a realização de cinco edições do FIDA em diferentes Terras Indígenas de MS, e criou inúmeras parcerias com diversas entidades como o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), o projeto Gestão Ambiental e Territorial Indígena (GATI), a UFGD, a UCDB, a FUNAI, a UFF, o NEPPI, o Conselho Aty Guasu e outras. Já enviou e recebeu indígenas de e para outros estados da federação, e participou ministrando, assistindo, documentando, sendo documentados, algumas vezes simultaneamente em São Paulo, Paraná, Acre, Amazonas, Rio de Janeiro, Roraima, Paraguai, Bolívia e outras localidades.

As atividades mais recentes da ASCURI fazem parte de uma parceria com a UFF e a UFGD, nas cidades de Maricá, RJ, e Dourados, MS, com a oficina de audiovisual *He Xakã*, na aldeia Tekoa Ka’agui Hovy Porã. Faz parte do Programa de Extensão “Vídeo e Comunicação: saberes e fazeres do nosso cotidiano na educação escolar indígena”, que tem o objetivo de formar e fortalecer coletivos de comunicação indígenas para o desenvolvimento de produções audiovisuais que possam servir como recursos didáticos para a educação escolar indígena e não indígena. Contemplado no edital Proext 2015, o projeto é coordenado pelo professor da FAIND Cássio Knapp, e apoiado pela FUNAI e Prefeitura de Maricá. As atividades reúnem indígenas de MS das etnias Guarani Ñandeva, Kaiowá e Terena de Terras Indígenas das cidades mato-grossenses-do-sul de Dourados, Paranhos, Amambai, Bela Vista, Rio Brilhante, Japorã, Sidrolândia e Miranda. No Rio de Janeiro, além do município de Maricá, estão envolvidos indígenas Guarani Mbyá dos municípios de Angra dos Reis e Niterói¹⁴¹.

¹⁴¹ Disponível em: < <http://internacionalnews.com/ufgd-realiza-oficina-audiovisual-em-aldeias-do-ms-e-rj/>>. Acesso em: 05 jun. 2015.

3.2.1.11 Realizadores, associações e coletivos não localizados ou anônimos

Além dos supracitados, sabe-se da existência de outros grupos, videastas, e coletivos, aos quais não foi possível contatar e entrevistar e que, portanto, ficaram de fora deste mapeamento. Sabe-se, por exemplo, do grupo “Jovens Conscientes”, da Aldeia Bororó, que também usam o *rap* e misturam cultura indígena com o *hip hop*, e já realizaram alguns videoclipes; da banda “Techanga'u” de Ademilson “Kiki” Concianza, que faz videoclipes de *pop rock* com letras em Guarani; do “Coletivo Terena de Cinema”; e outros que, por motivos diversos não puderam ser contatados para obter dados e depoimentos a tempo de serem incluídos. Outros realizadores, coletivos e videastas que foram contatados e entrevistados, entretanto, por questão de segurança pessoal ou decisão política do grupo, solicitaram que não fossem identificados no trabalho e somente concordaram em oferecer depoimentos com a garantia de anonimato, como já foi colocado na introdução deste trabalho.

3.2.2 Filmes autorais indígenas de Mato Grosso do Sul: observações preliminares

Seguem, neste item, rápidas observações e considerações acerca de alguns audiovisuais realizados pelos indígenas mato-grossenses-do-sul que foram localizados até o presente na pesquisa.

3.2.2.1 Observações sobre “Jaguapiré na luta”

Conforme visto em capítulos precedentes, os indígenas de MS encontram-se numa situação social, política, cultural e econômica bastante precária, resistindo a diversos processos de espoliação de suas terras e de seus direitos há bastante tempo (MARTINS, 2003). Essa realidade mostra-se presente de forma clara em diversos filmes localizados na pesquisa, como no curta metragem “Jaguapiré na luta”.

O filme de pouco mais de dez minutos tem como realizadores, conforme os créditos finais: Adair Nunes, Ademir Romeiro, Alexsom Martins, Alfredo Garay, Altair Nunes, Angelica Garay, Assunção Garay, Claudio Romero, Delmira Velario Borvão, Denize Araujo, Dionizio Garay Mendes, Jaquelina Martins Garay, Jaqueline Fernandes, João Sanches, Luis Velario Borvão, Marineti Velario Borvão, Marinethi Lederma, Oneide Velario Borvão, Orismaeo Freitas, Ramona Ximenes, Ricardo Ximenes, Roberto Quinhona, Rosimara Benites, Sabino Ximenes, Sergio Canteiro, Terezinha Barbosa e Viviane Davalo. Foi resultado das

oficinas da equipe composta por Joel Pizzini, Mauricio Copetti, Cristiano Maggi e Nando Mendes.

“Jaguapiré na luta” foi realizado por diversos indígenas das etnias Kaiowá e Guarani, na aldeia Jaguapiré, município de Tacuru¹⁴², durante as oficinas oferecidas pelo projeto Avá Marandu (2010) em Mato Grosso do Sul, entre janeiro e junho de 2010. No *folder* do projeto alguns realizadores têm o nome grafado de forma diferente, e é apresentada como sinopse: “A história do despejo da aldeia Jaguapiré, a retomada e os dias atuais”.

Descontando-se os créditos iniciais e finais restam oito minutos e quinze segundos de imagens onde é documentada a tentativa de realização de “Jaguapiré, o Filme”, através de vários depoimentos intercalados com partes encenadas pelos indígenas da aldeia Jaguapiré no município de Tacuru, MS. Estes narram, algumas vezes em *off*¹⁴³, o roteiro do filme que pretendiam fazer. Algumas vezes os depoimentos são sobrepostos aos trechos do filme que conseguiram gravar; outras vezes os personagens - autores - atores narram para a câmera ou para si mesmos o roteiro da ficção que tentaram gravar que é baseado nos fatos reais de como se deu sua expulsão da terra tradicional, a reação a essa expulsão, a estratégia para retomar a terra, e a atual luta para manter a retomada.

A narração é entrecortada por sons, cantos, danças, rezas e imagens que se mesclam, e que remetem, ao mesmo tempo, à cultura Guarani tradicional, e à realidade atual que tende a descaracterizá-la. O roteiro do filme que foi parcialmente gravado contaria a história de como os indígenas foram, no passado, despejados pela força, colocados em um caminhão por um fazendeiro truculento; como sua aldeia foi queimada enquanto um ancião, pai de um dos indígenas, estava pescando; como o ancião, ao retornar da pescaria, ficou sabendo do ocorrido por sua filha (que no documentário é uma das lideranças femininas) que havia fugido para a mata na hora do despejo; como foi a reação do ancião, que decide encontrar os parentes despejados e trazê-los de volta para a aldeia. Para facilitar as referências e análises dividiu-se o filme em cenas (Quadro 1), conforme sugerem alguns teóricos e críticos no capítulo 3.1.

É importante alertar que, em função das escassas informações no *folder* do projeto e na versão do filme disponível na internet, busca-se, entrevistar os realizadores e a equipe da oficina para esclarecer diversos detalhes e levantar a ficha técnica. Nestas observações sobre o

¹⁴² Município do sul de MS localizado na faixa de fronteira, com pouco mais de 10.000 habitantes, distante 427 km da capital Campo Grande e 50 km da divisa com o Paraguai.

¹⁴³ Recurso de edição no qual um narrador, que não aparece nas imagens mostradas no filme, as explica, contextualiza ou comenta. Era conhecido no jargão cinematográfico como “a voz de deus” nos primórdios do cinema documentário, quando havia dificuldades técnicas na gravação do som fora dos estúdios e na sincronização das falas com as imagens.

filme serão, então, inferidos vários dados que poderão vir a ser futuramente revistos o que, acredita-se, não invalida o trabalho em sua totalidade.

QUADRO 1 – DIVISÃO DO FILME “JAGUAPIRÉ NA LUTA” EM CENAS

Cena 01:	00:00 a 00:15	Créditos iniciais
Cena 02:	00:16 a 00:55	Índigenas na <i>Oga Pysy</i> (Casa de Reza)
Cena 03:	00:56 a 01:31	Índigena esposa de Rosalino banhando o filho
Cena 04:	01:32 a 02:14	Chegada dos fazendeiros
Cena 05:	02:15 a 02:46	Pai de Rosalino pescando
Cena 06:	02:47 a 03:45	Índigenas resistindo ao despejo
Cena 07:	03:46 a 03:51	Depoimento de liderança feminina 1 na <i>Oga Pysy</i>
Cena 08:	03:52 a 04:05	Despejo dos indígenas início
Cena 09:	04:06 a 04:30	Depoimento de liderança feminina 2 na <i>Oga Pysy</i>
Cena 10:	04:31 a 04:45	Despejo dos indígenas final
Cena 11:	04:46 a 07:00	Volta do pai de Rosalino
Cena 12:	07:01 a 07:34	Canto e reza na <i>Oga Pysy</i>
Cena 13:	07:35 a 08:30	Depoimento de liderança feminina 1 / canto na <i>Oga Pysy</i>
Cena 14:	08:31 a 10:13	Créditos finais

FONTE: O autor.

Usando a abordagem de alguns dos teóricos do audiovisual do capítulo 3.1 pode-se avaliar que a fotografia do filme revela-se inconstante, intercalando imagens esteticamente bem resolvidas com outras mais precárias, que apresentam alguns detalhes insatisfatórios para o padrão filmico que estes teóricos consideram adequado. Alguns planos da cena 11, quando são apresentadas as belezas naturais da região e, no retorno do pai de Rosalino da pescaria, este depara-se, complacente, com a ausência de sua família extensa (os grupos locais de parentesco, conforme Pereira, 2013) e contempla sua aldeia arrasada pelo fogo, têm alta carga dramática e poderiam ser classificados como um ponto de virada do *plot*, se obedecermos as recomendações de Syd Field (2001) acerca de um roteiro.

Trechos da pescaria do pai de Rosalino na cena 05, em 02'41”, como o reflexo de sua imagem no riacho também são realizados com competência conforme os padrões do cinema *mainstream*¹⁴⁴ ocidental e sintetizam metaforicamente a integração entre o ser humano e a natureza, traço fortíssimo da cultura Kaiowá e Guarani (Cf.: NIMUENDAJU, 1987a; MELIÁ, 1981; BRAND, 1997; PEREIRA, 2013).

Ainda usando as referências do audiovisual televisivo hegemônico, os enquadramentos e movimentos de câmera ora são realizados com correção, como alguns *close up* e *contra plongée* nos diversos discursos das lideranças e nas danças ao longo do filme, ou o plano geral em 01:40 da cena 04, na sequência da chegada do fazendeiro. Algumas panorâmicas como em 05:23 na cena 11 também são “escolhas acertadas”. As imagens do plano da fogueira em

¹⁴⁴ Termo de origem inglesa (literalmente: “corrente principal”) usado para indicar algo que diz respeito à cultura popular disseminado principalmente pelos meios de comunicação de massa. Comumente utilizado referindo-se às artes, incluindo coisas que são comuns, têm laços familiares e comerciais e estão disponíveis às massas e ao público em geral.

05:30, na cena 11, remetem não somente ao atentado realizado pelos fazendeiros à aldeia, mas também às técnicas rudimentares de colheita da cana-de-açúcar através de “queimadas”¹⁴⁵ por um lado e, por outro, remetem também, paradoxalmente, ao costume da “coivara” e ao “fogo doméstico”, importantes elementos da cultura Kaiowá e Guarani (BRAND, 1997; PEREIRA, 2013). Em outros momentos, porém, conforme os padrões cinematográficos colocados anteriormente, a fotografia apresenta problemas, como o uso excessivo do *zoom* ou *travellings* desnecessários e mal resolvidos.

A montagem (ainda levando em conta o padrão comumente utilizado nas produções televisivas e cinematográficas), em alguns momentos linear, noutros paralela ou invertida, evidencia um aparente improviso na transformação de uma ficção em um semidocumentário, como nas cenas 06 e 08, com cortes e transições questionáveis próximo a 03:40. Apresenta, porém, soluções interessantes para esses mesmos improvisos, como na transição da passagem das cenas 5 e 6, próximo a 02:58, onde entra em *off* o que parece ser um depoimento ou discurso da liderança feminina 1 sobre a situação dos indígenas, mas que em seguida se revela uma discussão com o fazendeiro na tentativa de resistir ao despejo.

Em coerência com a musicalidade intrínseca aos Kaiowá e Guarani e sua relação com a dança, as rezas e com a natureza, o som destaca-se com um papel importantíssimo na amarração da estrutura narrativa do filme. Embora apresente problemas técnicos em alguns trechos (como em 02:17, na cena 05) na maior parte das vezes contribui para momentos de grande carga dramática, como: na cena 11 em 05:40; nas rezas na *Ogapysy* da cena 12, em 07:04; na dança da cena 13 em 07:59; nos ruídos de animais no início da cena 11; na melodia que entrelaça as cenas 01 e 02; e no ritmo que marca os créditos finais.

O trecho da cena 11 entre 04:46 e 06:15 talvez seja um dos mais bem resolvidos do filme, numa sequência que se inicia com sons de cantos de aves seguidos por um discurso da liderança feminina 1 em *off* que contextualiza o conflito entre a visão de mundo e a cultura de sua etnia e a do “branco”, e depois por um mantra fúnebre; enquanto as imagens acompanham a volta do ancião, em uma caminhada ascendente, da água para o fogo, do rio para as cinzas, da natureza para a terra arrasada, com uma significativa parada intermediária para tirar o chapéu e reverenciar uma árvore, que por sua vez serve de fusão, numa panorâmica vertical, para a revelação da fogueira e do ataque sofrido por seu povo.

Pode-se inferir que, embora a estrutura narrativa não siga rigorosamente os esquemas sugeridos por Syd Field (2001) e cause certo estranhamento, tal fato termina por resultar em

¹⁴⁵ Embora ilegal, essa prática parece continuar a ser utilizada atualmente em grande escala por fazendeiros e empresas do chamado agronegócio.

uma qualidade, pois transfere certa “dose de verdade” ao filme. Como exemplo, a reação complacente do pai de Rosalino com o atentado sofrido na cena 11 (que, conforme os cânones narrativos deveria ser o momento de maior tensão e conseqüente virada para a resolução do conflito), não se resolve dessa forma, e mostra coerência com a descrição do caráter pacífico e paciente dos Kaiowá e Guarani, apontado por diversos pesquisadores (Cf.: NIMUENDAJU, 1987a; MELIÁ, 1981; BRAND, 1997; PEREIRA, 2013).

Deixando, talvez intuitivamente, em suspenso o conflito, a estrutura narrativa de certa forma reflete a realidade, onde é unânime a percepção de todos os envolvidos de que a questão indígena em Mato Grosso do Sul encontra-se longe de uma solução. Mesmo os erros decorrentes provavelmente da inexperiência da equipe, que poderiam ser considerados crassos, como o operador de câmera que aparece na cena 13, em 08:13, a “atuação amadora” de boa parte do elenco do filme inacabado, e outros problemas indicados anteriormente, não interferem no resultado final. O filme certamente não seria o mesmo caso tivesse sido realizado por profissionais indígenas ou não indígenas: provavelmente teria menos problemas técnicos, porém, é bem possível que viesse a ter, nesse caso, menos integridade e coerência.

O roteiro de “Jaguapiré na luta”, ao mesmo tempo simples e complexo, segue, talvez involuntariamente, de forma aproximada o modelo de “Cabra marcado para morrer – 20 anos depois”¹⁴⁶, um clássico documentário brasileiro da década de 1980. É possível que também seja involuntário ou intuitivo o fato da estrutura narrativa, aparentemente improvisada, ao mesmo tempo linear e entrecortada, impregnada de idas e vindas, apresente evidentes ligações com o cotidiano dos indígenas em sua luta contra governantes, fazendeiros, políticos, policiais, juízes e jagunços, cheia de avanços e retrocessos.

Parece, entretanto, existir uma complexa relação metalingüística envolvendo a feitura do filme, a história dessa feitura, a história de vida de seus autores e atores, sua relação com os rituais guaranis na música, nos sons e nas coreografias e a forma como essa cultura é mostrada para si mesma e para o outro. Os ecos da descrição que Curt Nimuendaju (1978a) fez, mais de um século atrás, do martírio desse povo em sua busca da *Yvy Marã e’y*¹⁴⁷, em sua diáspora à procura da “Terra sem males”, de solos férteis longe dos invasores, são quase palpáveis nos sons dos *mbarakas* e *takuaras*¹⁴⁸ de “Jaguapiré na luta”.

¹⁴⁶ Filme que recebeu dezenas de prêmios, realizado por Eduardo Coutinho, considerado um dos maiores documentaristas brasileiros, que conta e retoma, em 1984, com os atores e técnicos originais, a história do filme homônimo que havia iniciado vinte anos antes e que foi interrompido pelo golpe militar de 1964, inserindo trechos do filme antigo e novos depoimentos.

¹⁴⁷ Vide p. 55 nota de rodapé no. 68.

¹⁴⁸ Instrumentos de percussão típicos usados pelos Kaiowá e Guarani nos rituais, festas e danças; o primeiro, uma espécie de chocalho feito com uma cabaça cheia de sementes, e o segundo um bambu grosso e comprido percutido verticalmente contra o chão.

3.2.2.2 Observações sobre “De mão em mão”¹⁴⁹

Curta-metragem realizado pela AJI “De mão em mão”, exibido no Vídeo Índio Brasil (2009) na cidade de Campo Grande - MS, foi uma das primeiras produções autorais indígenas da região selecionadas para um festival de cinema. Embora num primeiro momento pareça uma produção convencional, que segue os cânones audiovisuais acadêmicos e comerciais do cinema ocidental, submetido a uma leitura mais atenta pode surpreender.

O argumento baseia-se numa história corriqueira nas superpovoadas reservas indígenas do estado: o furto da bicicleta de uma criança, sua recuperação pela irmã, e a consequente perseguição dos mesmos pelos assaltantes. Embora apresente um resultado estético que, numa perspectiva que assuma o chamado “padrão global” da TV brasileira ou o modelo de “linha de montagem” dos filmes comerciais do cinema americano, conforme referido pela maioria dos teóricos e críticos estudados na revisão bibliográfica do subcapítulo 3.1, talvez apresente algumas deficiências, e o roteiro, bastante simples, leve um apreciador apressado a achar que se trata de um drama trivial, e aparente usar uma estética de realismo raso de telenovela, com personagens estereotipados e atuações pouco cuidadosas, na verdade, o filme inova pela forma e pelo conteúdo do desenlace da trama.

No conteúdo, surpreende pelo final feliz, pois, na vida real – e no cinema, ao menos desde “Ladrões de bicicleta” do italiano Vittorio De Sica -, raramente se consegue recuperar uma bicicleta roubada. E na forma, surpreende pela maneira “híbrida” como foi resolvida a produção da cena, que exigia um acidente grave envolvendo uma motocicleta, coisa impensável para o orçamento do curta. Usando, novamente, referências da história do cinema *mainstream* pode-se afirmar que, num mistura das chanchadas brasileiras da Atlântida, com os filmes da fase muda de Charlie Chaplin, e com uma perseguição ao estilo de animações americanas da década de 1970 como “Pernalonga” ou “Coioote e Papa-léguas” a solução encontrada foi colocar uma roda de motocicleta girando sozinha ladeira abaixo, ao som de um acidente automobilístico e, assim, todo o realismo da obra é subvertido, lembrando as melhores brincadeiras anárquicas do Cinema Marginal, ou as ousadias estilísticas do Cinema Novo, escolas consagradas do cinema brasileiro que, talvez, não sejam conhecidas pelos realizadores indígenas da obra.

¹⁴⁹ Versão preliminar deste subcapítulo foi apresentada por Correa; Banducci Júnior (2013).

3.2.2.3 Observações sobre “Envenenamento do córrego Ypó-i”

Como já foi colocado anteriormente, no final de 2012, um pequeno vídeo¹⁵⁰ denúncia, possivelmente gravado com um celular de poucos recursos, mostrando imagens de um “colchão” de espuma de origem desconhecida por sobre todo o leito de um pequeno rio no meio de uma mata ciliar no sul de MS despertou o interesse das autoridades e da mídia de massa e ampliou a indignação e a comoção manifestadas nas redes sociais da internet com o que chegou a ser chamado de “guerra química” por alguns.

Tratava-se da denúncia de um suposto envenenamento proposital do rio Ypó-i, na região de Paranhos, sul de MS, próximo a um acampamento indígena denominado Pyelito-Kue, e única fonte de água para aquelas famílias. O ataque teria sido atribuído a ruralistas e funcionários do agronegócio que tentavam assim, expulsar ou exterminar, através do envenenamento, os indígenas que reclamavam a posse daquele território que, segundo afirmam, foi tomado de forma violenta e compulsória de seus antepassados. Divulgado inicialmente através da Internet, a imagem foi parar na grande mídia, e ajudou a fazer com que a indignação popular tomasse dimensões internacionais.

A situação de confinamento¹⁵¹ em que se encontrava a comunidade já aparecia nas páginas dos jornais e nas telas dos telejornais desde algumas semanas antes, e várias manifestações populares pacíficas em inúmeras cidades brasileiras, e até no exterior, foram realizadas em consequência da publicação de um manifesto dos Kaiowá e Guarani daquele acampamento, em resposta a um iminente despejo decretado pela justiça estadual, que foi interpretado, inicialmente, como um anúncio de suicídio coletivo.

O vídeo denúncia anônimo¹⁵² gravado em Pyelito-Kue surge como uma obra diferenciada em todos os sentidos. Sombria e fúnebre, em nada lembra o estilo de reportagens típicas do telejornalismo brasileiro como “Globo Repórter”, “Datena”, ou “Profissão Repórter”. Tampouco é possível identificar alguma influência acadêmica ou uma semelhança com movimentos da história do cinema ocidental de ficção ou documentário. A sensação de estupefação, desesperança e de luto que as imagens provocam em quem as vê tendo o conhecimento do contexto, talvez possam ser algo semelhantes às que provocaram um dos

¹⁵⁰ Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/cidadania/2012/11/policia-federal-vai-investigar-envenenamento-de-agua-em-territorio-indigena>>; e em <<http://www.youtube.com/watch?v=AE2W8MIN1-s&feature=plcp>>. Acesso em: 12/ago./2013.

¹⁵¹ Conforme colocado anteriormente, o conceito e o uso do termo “confinamento” não para o trato com o gado, mas para caracterizar a forma como os indígenas foram assentados ao longo do processo de colonização que se iniciou no final do século XIX e perdura até os dias atuais foi realizada por Brand (1997, p. 91).

¹⁵² Até o momento não foi possível levantar a ficha técnica do curta.

clássicos documentários do Cinema de Autor¹⁵³ francês, “*Nuit et brouillard*”, de Alain Resnais.

Ocorre que Alain Resnais, em 1955, escancarava para o mundo, na sala escura, passados dez anos, os espantosos escombros dos horrores cometidos contra a humanidade na Segunda Grande Guerra. Enquanto os indígenas, mais de meio século após o francês, ainda assustam esta mesma humanidade, agora plugada na *world wide web*, com a atrocidade sofrida não só diretamente por eles, mas pelo planeta, pelo sangue do planeta: o envenenamento proposital de um rio da “mãe terra”, com o claro objetivo final de exterminá-los. Nada mais simples e ao mesmo tempo mais simbólico. Nada mais sinistro e ao mesmo tempo mais suposto pela lógica cosmopolita transnacional.

Aumont (2006, p. 50-51) conceitua o Cinema Direto (inicialmente chamado de Cinema-verdade, expressão proposta por Edgar Morin e Jean Rouch) como um tipo de documentário que utilizava equipamentos leves junto de uma “atitude estética e moral: os cineastas participavam da evolução da pesquisa e da filmagem, não procuravam esconder a câmera, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens” (Id., Ibid.). A câmera seria um “revelador da verdade” dos indivíduos e do mundo, “opondo-se ao cinema de ficção, definido *a contrario* (sic) como cinema da mistificação e da mentira” (Id., Ibid., grifo no original). Correndo o risco do equívoco e da presunção, acredita-se que seja pouco provável que os autores tenham realizado tais imagens de forma pensada e com o conhecimento de tais escolas cinematográficas. Muito mais verossímil, talvez, pensar que agiram intuitivamente, inspirados e potencializados por sua visão de mundo holística e total como defende Viveiros de Castro (1987). Diante das imagens fúnebres, etéreas e eternas criadas pelos indígenas, pode-se fazer uma leitura que remete às mais profundas filosofias e artes que o ser humano já realizou desde tempos imemoriais, escancarando ali, internamente, de dentro das entranhas do planeta, no interior das escassas matas que ainda restam, o “estupro” da natureza, a excrescência inerente ao ser humano e sua (nossa) desumanidade explícita.

Podemos, assim, ao menos preliminarmente, no caso desta obra, pensar que o resultado da apropriação da cultura midiática, e do processo de assimilação tecnológica e cultural do audiovisual, por parte das etnias Kaiowá e Guarani de MS, não está apenas imitando ou reproduzindo um modo de fazer cinema ou vídeo ocidental, sem levar em conta

¹⁵³ Aqui refere-se ao termo “Cinema Autoral” colocado, dentre outros, por André Bazin (1991), e comumente usado para definir, a partir de meados do século passado, dentre outras, produções relacionadas ou identificadas com a revista “*Cahiers du cinéma*”, com o movimento “*Nouvelle Vague*”, e posteriores.

as peculiaridades e o modo de ser das culturas indígenas, e sem vislumbrar alguma particularidade que o distinga da linguagem cinematográfica tradicional.

Parece que algo próximo à ideia do espírito da “*new mestiza*” de Anzaldúa (1987) vaga pelos acampamentos e terras indígenas e beiras de estradas do estado, criando uma forma de lidar com o audiovisual, senão nova, ao menos diferenciada e pouco padronizada, seja na produção, na montagem, no roteiro, na veiculação, ou nos demais aspectos a ele relacionados. Os Kaiowá (e os demais povos indígenas mato-grossenses-do-sul) encontram-se em algumas das fronteiras apontadas por Anzaldúa (1987): embora dentro do país, situam-se no limite entre a cultura branca e a indígena, falam as línguas guarani, espanhol e português, muitas vezes simultaneamente e, ao que parece, caminham para uma produção audiovisual híbrida, que também transcende limites técnicos e culturais. Correndo o risco de ver estas observações serem desmontadas quando se conseguir localizar os realizadores da obra, pode-se afirmar que, o resultado encontrado até aqui, tem alguma semelhança a algo como o hibridismo cultural vislumbrado pela América Latina por Canclini e, certamente, não pode ser qualificado como convencional.

3.2.2.4 Observações sobre “*Jepea ’yta* - A lenha principal”

*Jepea ’yta*¹⁵⁴ é um filme datado e de classificação complicada. Longe de ser um demérito, talvez seja esta uma das principais qualidades do media metragem. É datado porque dá voz aos anseios e preocupações de seus autores, atores, cantores e realizadores na época em que foi feito, há relativamente pouco tempo (2012), mas que, não necessariamente são válidos atualmente, e que, paradoxalmente, começavam a perder a validade justamente com a própria feitura do filme e sua veiculação. E é complicado defini-lo sob os gêneros ou categorias “clássicas” que alguns teóricos do capítulo 3.1 estabelecem, como: documentário, ficção, filme experimental, documentário etnográfico, ficção baseada em fatos reais, antropologia visual, doc-drama, etc. Talvez seja um filme híbrido¹⁵⁵; ou uma mistura dos modos poético e reflexivo de Bill Nichols¹⁵⁶; ou, então, ousando estabelecer uma nova e longa categoria, um “meta documentário ilustrado com alegorias epistêmico/filosófico/visuais”.

Inicia com um trecho ficcional realizado para o filme, onde jovens atores indígenas que trabalham uma lavoura são chamados por um ancião, possivelmente um Ñanderu que,

¹⁵⁴ A divisão do filme em cenas encontra-se no Apêndice C. O filme está disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=eOvyY7Vy9sQ> >. Acesso em: 01 jan 2015.

¹⁵⁵ Ver: Nogueira, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Covilhã, PT: LabCom Books, 2010, p. 151.

¹⁵⁶ Ver: Nichols, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

após meditar perto do fogo tomando *tereré*¹⁵⁷ lhes diz para buscarem um tipo de lenha específico, que manteria a brasa acesa por dias, mesmo após a fogueira apagar. Estes saem à procura pelo campo, receosos de que tal lenha não exista mais. A partir deste ponto (cena 03) até próximo do final do filme (cena 38) seguem-se planos curtos de duração variável com indígenas manipulando celulares, computadores, câmeras e outros equipamentos de informática e de vídeo; intercalados por trechos dos vários filmes realizados nas diversas oficinas feitas em MS ao longo dos últimos anos; por trechos de seus *making of* (imagens dos bastidores das filmagens); além de trechos do longa metragem Terra Vermelha, no qual os jovens atores do início atuaram. Estes trechos, que são identificados por legendas, trazem suas trilhas sonoras originais que, boa parte das vezes, são sobrepostas por declarações das dezenas de realizadores e professores Kaiowás, Guaranis e Terenas gravadas para o filme (geralmente enquadrados em *closes* ou *super closes*), a respeito de suas percepções e decepções com os diversos projetos e oficinas de que participaram. Na cena 36 surge um plano curto de uma mesa de edição de vídeo com diversas fitas empilhadas com os nomes dos vários festivais e projetos. A partir da cena 38, imagens de crianças e jovens indígenas dançando ao redor de uma fogueira, possivelmente alimentada com a lenha principal, enquanto o Professor Eliel Benites explica a importância do fogo para a cultura guarani e a metáfora acerca da lenha e a resistência dos indígenas ao longo dos séculos de luta por seus direitos. Na cena 40, ao lado dos créditos finais aparece a imagem de Admilson “Kiki” Concianza, um dos jovens atores do início, cantando uma canção em guarani.

Nas palavras do Terena Gilmar Galache, um dos diretores (junto da não indígena Nataly Foschaches), o filme reflete as preocupações não somente suas, mas, como se pode assistir, da maioria dos videastas e realizadores de diversas etnias mato-grossenses-do-sul anteriores àquela época. Atualmente, porém, ele afirma que as preocupações mudaram. É claro que os problemas de infraestrutura, apoio e continuidade dos projetos e iniciativas externas persistem e esse quadro pouco se alterou. Entretanto, por um lado, os movimentos relacionados, principalmente, ao Teko Arandu, ao FIDA e a consequente fundação da ASCURI, e sua incipiente replicação por outras terras indígenas, permitiram algum alento e o surgimento de uma “luz no fim do canavial”. As articulações geridas pelos próprios indígenas tiveram frutos, como a costura e conquista de apoios e editais que possibilitaram adquirir uma infraestrutura mínima para realizar e veicular obras e atividades que foram materializadas, exemplar e metaforicamente, no próprio filme. Por outro lado, atualmente, a questão premente

¹⁵⁷ Espécie de chá de origem ameríndia, feito a partir de ervas nativas da região centro-meridional da América do Sul misturadas com água gelada, bebido através de uma “bomba” (canudo de metal com pequena peneira na ponta) em uma “cuia” ou “guampa” (recipiente abaulado).

relacionada ao audiovisual nas aldeias e terras indígenas tem a ver, paradoxalmente, com o movimento de disseminação e popularização das próprias mídias e tecnologias nessas aldeias.

Segundo Gilmar:

[...] hoje o que mais nos deixa aflitos é a relação da juventude indígena com as novas mídias. Isso em relação a *funk*, *selfie*, garotas fazendo *selfies* eróticas, com decotão, de calcinha. Então está parecendo muita cópia, quando antes era só a televisão, o indígena só copiava a televisão, era novela, só isso. Hoje, com a internet, abriu mesmo, ele copia o mundão mesmo! Então, antes era só o que a televisão, a mídia de massa passava, hoje é o mundão aberto, das piores coisas que se tem para copiar! Então essa é nossa preocupação hoje, e no que isto está se transformando. Cada celularzinho na aldeia, muitos indígenas fazem isso. E também tem aquele indígena que tira proveito disso, que é o sujeito que está brigado com o rival dentro da aldeia, vai lá, arma alguma coisa e, por exemplo, tira uma foto, denuncia no *Facebook*, e aí já vira aquela [inaudível]. Então, tem muita gente ocupando as mídias de forma meio... não se produz nada, se reproduz o que se produz por aí. Esse é o grande problema! Hoje é isso aí. Naquela época [época do filme *Jepea'yta*-A lenha principal] era o problema com as instituições, mas a gente conseguiu se sobressair, usamos essa própria situação a nosso favor, que nos forçou a continuar, porque [a situação] nos deixou órfãos, mas não nos deixou aleijados.¹⁵⁸

Conforme as colocações de Gilmar em entrevista, o filme foi resultado do movimento de seus autores em estabelecer articulações e buscar alternativas para conseguir meios e recursos para a sua realização, o que, ao ocorrer, evidencia o início da superação do problema, supostamente insolúvel, que ele mesmo (o filme) proclama com alguma veemência. Esse movimento observado nas atividades de produção da obra, que talvez se possa qualificar como reflexivo, parece também ter se refletido metaforicamente no roteiro e na montagem: a primeira cena, antes mesmo dos créditos iniciais mostra que encontraram a *Jepea'yta*: a lenha principal aparece sendo carregada ao longe atravessando o plano geral, por três jovens indígenas.

Este “*spoiler*”¹⁵⁹ logo no começo da parte ficcional do filme, entretanto, não prejudica a apreciação da obra, e chega a passar despercebido, uma vez que somente após as palavras finais de Benites é possível entender com maior clareza o percurso realizado e as soluções vislumbradas pelos videastas, na metáfora do fogo e na taxonomia das lenhas definida inicialmente pelo *Ñanderu*. A importância do fogo para os indígenas é explicada ao final pelo professor Eliel Benites, enquanto os jovens dançam ao redor da fogueira alimentada pela *Jepea'yta* que, em última instância, pode-se entender, seria a essência da cultura, da persistência e resistência dos indígenas frente às adversidades que lhe foram impostas, na qual, como Benites afirma na cena 28, eles têm experiência: “aparentemente parecem exterminados, acabados, com muita dificuldade, mas resistiram durante quinhentos anos”.

¹⁵⁸ Entrevista ao autor.

¹⁵⁹ Texto, fala ou imagem que revele o desfecho de determinada narrativa prejudicando o efeito de uma eventual surpresa quando da primeira apreciação da obra por outrem.

Estes roteiro e montagem metafóricos e circulares lembram os discursos de Viveiros de Castro (1987) quando afirma que os “indígenas têm muito a nos ensinar a respeito da catástrofe climática, pois eles são especialistas no fim do mundo”.

A profundidade das metáforas metafísicas e epistemológicas vislumbradas no roteiro e na montagem, que dificultam sua classificação, também se manifestam em outros aspectos do filme, como, por exemplo, a opção pelo uso quase exclusivo do *close up* e do *super close* no enquadramento da grande maioria dos inúmeros depoimentos de uma forma que nem o ousado Eduardo Coutinho experimentou. Subvertendo a utilização mais corriqueira deste recurso na linguagem cinematográfica tradicional, que seria o de apresentar detalhes da trama que não seriam percebidos de outra forma, ou de provocar algum tipo de emoção na plateia ao observar as nuances dos semblantes dos personagens, os *closes* de *Jepea'yta* não se valem desse recurso para tal. Some-se ao uso inusitado desse recurso o fato de que, diferentemente do que ocorre quando se adentra em uma aldeia ou Terra Indígena, ou quando se encontra em meio aos indígenas num espaço urbano, geralmente se observam semblantes sorridentes, alegres e receptivos, os incontáveis *closes* de *Jepeay'ta* exibem ao longo de seus 24 minutos apenas três sorrisos, - sendo um deles de uma criança e o outro de um idoso. Nenhum entrevistado está emocionado, preocupado ou alterado; ao contrário, estão todos sóbrios, e ponderam sobre seus problemas e suas vidas de forma calma e centrada, enquanto que o enquadramento, paradoxalmente, na maioria das vezes está fora do centro. Ao escolher usar o *close* ou o *super close* deixando parte do rosto, dos olhos ou a boca de quem fala fora do enquadramento, independente de intencionalmente ou não, observa-se outra metáfora relacionada à saga da resistência destes povos, há séculos manifestando suas opiniões, suas censuras, suas reclamações, grande parte das vezes de forma pacífica e tranquila, como soe o caso dos Kaiowá, Guarani e Terena, sem, entretanto serem vistos, ouvidos ou levados em consideração pela sociedade não indígena. O fato do enquadramento fora do padrão nos *closes* e *super closes* ser, ou não, fruto de uma deficiência técnica, é irrelevante, pois, em ambos os casos, o efeito resultante é válido e carrega metáforas visuais e instiga a reflexão. No caso de ser um erro (improvável, haja vista a qualidade nos enquadramentos das demais obras do coletivo), ficam reforçados os argumentos e reclamações dos realizadores em seus depoimentos no filme acerca da descontinuidade, da superficialidade, dos problemas didáticos e da ausência de apoio técnico das oficinas e projetos esporádicos, curtos e temporários; e, no caso mais provável, de ser uma opção estética assumida ou pensada, também carrega uma evidente metáfora visual, pois os índios têm sido “enquadrados” de forma equivocada há muito tempo, como se viu na introdução e no capítulo 1 desta dissertação, desde a missiva

equivocada de Caminha (2014), até a miopia do senso comum, e da mídia de massa (FOSCACHES, 2010; MALDONADO, 2014).

Outro aspecto que sobressai nestas observações preliminares, e novamente reafirma a transcendência e o caráter metafórico e reflexivo do filme é a trilha sonora, aparentemente autoral, que permeia de forma orgânica toda a obra, remete de forma inexorável às culturas das etnias Kaiowá, Guarani e Terena, e atinge momentos de grande carga dramática e poética ao final. Novamente subvertendo os modelos estilísticos do cinema *mainstream* como os propostos por Syd Field (2001) que pregam que, grosso modo, o *plot point* (o *climax* emocional de uma história) deve estar pouco antes de seu final, deixando, em seguida, um espaço temporal para a plateia “respirar aliviada” e assimilar a resolução da trama, *Jepea’yta* surpreende ao exhibir o assombroso talento e a sensibilidade ímpar de Ademilson “Kiki” Conciância num solo *a cappella*¹⁶⁰ ilustrando os créditos finais com uma tocante melodia - que diga-se, frequentou a mente do autor deste trabalho durante toda sua escritura.

Quem passou pelo prazer ler a descrição que Nimuendaju (1987a, p. 77) escreveu no início do século XX sobre o canto que veio a uma Guarani Apapocuva, quando sonhou com seu finado pai, mas que, até então, “nunca havia possuído um canto de pajelança, e acordou uma noite, já ao alvorecer, em seu rancho; começou a chorar e logo a cantar, primeiro de forma hesitante e baixa, depois mais alto e cadenciado” mobilizando toda a aldeia, que a acompanhou na melancólica e inédita canção, passando os cinco dias e noites seguintes sem nada comer, não pode deixar de se emocionar, talvez até as lágrimas, ao ver o *contra plongée* de Kiki, olhando alhures e ouvi-lo cantar uma melodia carregada, ao mesmo tempo, de uma tristeza e beleza impressionantes, inicialmente em guarani, e, ao final, com seus últimos versos em português:

*Pãi Chiquito, que nos ensina a cantar
e dançar
O nosso Ñanderu
Ele reza pra chover, batizar as crianças
Agora ele se foi,
ele se foi,
Descansar. Para sempre,
Para sempre,
Para
sempre,
Para sempre ...
(Apêndice C, cena 40)*

Outro dado que desperta interesse em *Jepea’yta*, que não poderá, porém, ter o devido aprofundamento nestas rápidas observações, mas que pode servir como sugestão para futuras

¹⁶⁰ Música vocal sem o acompanhamento de instrumentos

investigações, seria a questão de estudar como se desenvolveram na realização deste filme e como se organizam nas articulações dos coletivos que tornaram possível sua feitura, os princípios *ore* e *pavêm* e a organização social e política dos Kaiowá e Guarani em círculos concêntricos (conforme foram estudados por Pereira (2013) e lembrados no subcapítulo 2.5), se é possível estabelecer alguma relação entre estes princípios e a organização do Fida, da Ascuri, e como isso tem se resolvido com a inclusão de outras etnias e não indígenas, envolvidas nestas atividades.

3.2.3 Considerações e reflexões sobre o audiovisual autoral de MS e sobre os depoimentos de seus realizadores

Como colocado desde o início, não se pretende fazer uma análise mais aprofundada sobre determinado tópico, filme ou autor, baseado em uma teoria específica, ou em defesa de algum ponto de vista, mas sim, tentar dar vazão a um discurso a respeito de uma produção que se supõe importante e pouco conhecida e oferecer uma visão panorâmica às diversas nuances que lhe são pertinentes. Sendo assim, da mesma forma que as observações sobre as obras feitas anteriormente não obedeceram a um critério uniforme, tampouco as que se seguem sobre o discurso de alguns realizadores indígenas serão baseadas em fundamentos filosóficos ou epistemológicos de determinada corrente teórica. Ao contrário, serão colocadas observações sobre as relações entre o discurso e a voz dos videastas e algumas das abordagens teóricas, análises e propostas de diversos pesquisadores mencionados durante a revisão teórica, que, eventualmente, poderão até mesmo ser contraditórias ou antagônicas. Espera-se que tais observações sejam relevantes e despertem a atenção da academia para a importância de se aprofundar adequadamente cada uma delas, coisa que não foi possível – nem era objetivo – neste trabalho.

Também já foi explicado que os depoimentos recolhidos fazem parte de uma realidade complexa e violenta, porém, paradoxalmente, delicada e frágil, em função da situação histórica das diversas etnias indígenas na região Centro-Oeste e das disputas judiciais e conflitos armados envolvidos. Assim, optou-se por garantir o anonimato das fontes e a não identificação de entidades, organizações e similares que pudessem prejudicar os indígenas.

3.2.3.1 Hollywood é aqui.

As observações de Cesarino (1995), colocadas anteriormente no subcapítulo 3.1, sobre as peculiaridades do cinema ocidental em seu início poderiam levar a um

questionamento sobre se existe a possibilidade do processo pelo qual passa o incipiente audiovisual autoral indígena de MS, que é também, de certa forma, um “primeiro cinema”, apresentar características semelhantes. Não é possível estabelecer uma relação direta de similaridade ou de causalidade, haja vista se tratarem de sociedades e culturas distintas no espaço e no tempo. Porém, pode-se observar que, talvez coincidentemente, o “primeiro audiovisual” indígena de MS apresenta algumas das características apontadas pela autora no nascituro cinema ocidental do final do século XIX. Ele possui, por exemplo, uma linguagem diversificada que, na prática, nem sempre prioriza o aspecto narrativo, tal qual o audiovisual do final do século XIX. Ele também não é, em boa parte, talvez na maioria das vezes, produzido para projeção em cinema ou TV – que, pode-se pensar, seriam os equivalentes atuais das “salas públicas” onde eram exibidos os primeiros filmes do período entre o final do século XIX e início do XX a que se refere Cesarino (1995, p. 67) em seu texto.

Por outro lado, existem diferenças evidentes. Por exemplo, quando se verifica que os experimentalismos e as tentativas, ora inconscientes, ora assumidas, de criar algo que se possa vislumbrar como uma linguagem diferenciada, ou possíveis tentativas de estabelecer novas formas de lidar como o audiovisual enquanto modelo de negócio, perpetradas por alguns coletivos indígenas, são bastante distintas dos experimentalismos técnicos e as tentativas de viabilizar a transformação de invenções como o cinamatógrafo¹⁶¹, ou o quinetoscópio etc., em algo que atraísse público e resultasse em ganhos, como soe acontecer nos primórdios do cinema ocidental.

Um traço que pareceu interessante num eventual paralelo que se possa tentar estabelecer foi a crítica de alguns videastas indígenas em relação ao modelo de negócio do cinema e da TV *mainstreams*, a chamada indústria de estrelas e “celebridades” que permeia o audiovisual. Questionaram a forma como alguns projetos ou organizações se aproximam das comunidades indígenas procurando despertar talentos, porém, quando os encontram, incentivam seu desenvolvimento, mas isso nem sempre se dá de forma coerente e, algumas vezes, sem o devido preparo.

Aconteceria então, destes talentos precoces se “encantarem” e se renderem ao fascínio e ao glamour do mundo do cinema e, no linguajar comum, passarem a “se achar” ao frequentar, temporariamente, o circuito dos festivais, entidades e projetos bem sucedidos. Acabam, entretanto, perdendo o contato com a base, o trânsito em suas comunidades de origem, e terminam desorientados quando não mais interessam ao mercado cinematográfico.

¹⁶¹ Aparelho inventado no final do século XIX que, grosso modo, fazia num único equipamento as funções de uma filmadora, um projetor e também um equipamento para revelação de filmes.

[...] A ideia, começou a ficar clara: o cinema como uma ferramenta de luta pelos direitos. Então, umas das ideias, uma das filosofias do grupo, o cinema é uma ferramenta que vai contribuir para a gente fortalecer a nossa cultura, para refletir sobre a nossa realidade, e mostrar para a sociedade que a gente é importante, mostrar para a sociedade que nos temos nossos valores, essa é uma das ideias que orienta. É claro que em consequência disso a gente pode ganhar dinheiro, um pouco para sobreviver, mas para a gente registrar como um povo, essa é nossa ideia, diferente de alguns seguimentos, indígenas inclusive, que quer ser estrela, quer ser estrelinha de Hollywood, destrói a pessoa

[...] é que na época do Vídeo Índio Brasil, fazia um monte de gente, ideias diferentes, não é?, num bolo só, e a gente tinha uma ideia diferente, tinha uma história [...], uma ideia, [ininteligível], lá no campo, lá na aldeia, a gente tinha uma ideia, a gente queria fazer isso, diferente, um cinema de militância mesmo, ficar no chão lá, e tem outros índios que querem ficar na cidade, [...] hotel, quer passear, com outras ideias, índio bem diferente, né?, então, havia um choque, outras ideias chocava, né?, não batia, mas a gente conviveu junto até [ininteligível] e quando a gente começou a ter movimento, eles tiveram também o movimento deles, mas com outra corrente.

Conforme o realizador, haveria uma espécie de “*star system*”, um tipo de mini indústria da fama incentivada pelo “circuito” de projetos, oficinas e iniciativas que, com a intenção, ou sob o pretexto, da inclusão digital ou da “alfabetização midiática” dos povos periféricos e excluídos, termina criando expectativas e deixando problemas e sequelas. O chamado *star system*, a “organização industrial do cinema, tal como foi aperfeiçoada em Hollywood, desde o fim da década de 1910, que visava, antes de tudo, produzir um lucro máximo para seus investidores” (AUMONT, MARIE, 2006, p. 278) foi definido, nas palavras graves de alguns videastas indígenas como “estrelismo”:

Tem gente produzindo nessa filosofia, e têm gente que apoia isso [...]. Os maiores programas de audiovisual, os maiores projetos, com maior renda, com maior espaço de arrecadação são desse tipo aí. [Pergunta: Você está falando do VNA ou coisas desse tipo?] Um pouco, pode ser também, [constrangido] vamos dizer, incluindo, também, [constrangimento e risos...] não tem como a gente julgar porque a gente não conviveu diretamente. O que acontece é que as instituições, independente de quem seja, elas formam muito a coisa do estrelismo, sabe? Por exemplo, a Funasa, vem aqui, vê uma liderança indígena que tem um discurso muito bonito com relação a saúde, tradicional, etc., a Funasa vê, o que ela faz?, em vez dela contribuir com que aquela pessoa esparrame esse conhecimento, ela pega aquela pessoa e coloca num pedestal: esse cara é o “Deus”, esse cara sabe tudo, é o Xamã! E aí quebra o cara, né? Porque a partir do momento que você coloca ela [como] uma pessoa importante, entra no sistema, você quebra a coluna dele, você atravessa diante da cultura tradicional, mostra a fortuna, aí o cara “se acha”, se corrompe [...]. É um velho direcionamento político antigo dos indigenistas não é? Inclusive o SPI fazia isso! Nas reservas, por exemplo, vários grupos indígenas estão ali, numa área tem um rezador, tem um sistema político próprio, aí o SPI chega, pega um cara que tá lá dentro, e coloca como uma liderança, dá poder a ele, e aí cria inveja, intriga, e todo tipo de coisa, então a mesma metodologia é ainda praticada nessa instituições. [...] e o cinema é muito vaidoso, o meio do cinema é muito vaidoso! Eles colocam o sujeito num pedestal, o cara vira uma estrela, viaja internacionalmente, o cara é visto, mas ele é muito queimado na aldeia, não tem nem como chegar na aldeia, porque ele desrespeitou o sistema lá! Isso nós não queremos fazer! [...] temos um pouco de dificuldade, sofremos, falta de grana, falta de equipamento, mas a gente tem muita representatividade na comunidade, nas aldeias. Temos trânsito em

qualquer lugar na aldeia. Quando chegamos já vem nos cumprimentar, levam para pescar, sua câmera para filmar [risos], nós temos o crédito para chegar e conversar, com liderança, com os mais velhos. Essa que é a coisa boa, não adianta a gente ter sucesso e não conseguir nem entrar na aldeia para fazer as tomadas, não é mesmo?

Um dos depoentes lembrou o caso de Ambrósio Vilhalba¹⁶², liderança Kaiowá que atuou como ator principal do já citado filme “Terra Vermelha” e que teria, de forma sinistra, repetido a conhecida e funesta saga do ator Fernando Ramos da Silva, o “Pixote” do filme do argentino Hector Babenco¹⁶³. Conforme estes realizadores, suas motivações para fazer vídeos independiam desse “circuito” e seu audiovisual não estaria voltado para o estrelato, mas, ao contrário, tenderia a ser um produto coletivo.

3.2.3.2 Deus e o diabo na terra da soja

Dentre os diversos temas abordados pelos realizadores indígenas mato-grossenses-do-sul, um dos que se demonstrou mais polêmico é o relacionado à religiosidade. Isso parece bastante razoável quando se lembra que desde Nimuendajú (1987a) há consenso a respeito de que um dos traços essenciais da cultura Guarani (e também das demais etnias em MS) é seu caráter religioso e o discurso cosmológico, e que conforme Antônio Brand (1993; 1997) ou Spency Pimentel (2012), eles estão intimamente ligados à sobrevivência destes índios até a atualidade e sua luta pelos territórios tradicionais. Há que se lembrar, também, do fato de que os indígenas do estado que não possuem forte ligação com a religiosidade de seus ancestrais não estão isolados do restante da população brasileira e, portanto, também estão submetidos à mesma “onda” do surgimento e crescimento de igrejas evangélicas e neopentecostais que ocorre desde o final do século passado, e segue conquistando espaço político, sendo notório que representantes destes religiosos já ocupam parte considerável dos parlamentos, do executivo e do judiciário do país.

Assim, temos que, da mesma forma que uma grande parte das obras traz espalhada por quase todos os aspectos por onde se busque realizar uma análise, traços dessa religiosidade intrínseca e dos conflitos à que ela está submetida, os depoimentos dos videastas também refletem essa complexa realidade. O drama relatado por um dos realizadores que, desde sua infância enfrenta uma situação crônica de opressão, censura e enfrentamento com igrejas,

¹⁶² Para detalhes, ver: “A morte de Ambrósio Kaiowá”, disponível em: <http://www.cimi.org.br/site/pt-br/?system=news&conteudo_id=7290&action=read>. Acesso em: 02 fev. 2015.

¹⁶³ “Pixote, a lei do mais fraco” é um drama ficcional de grande sucesso dirigido por Hector Babenco em 1980 que mostra a realidade cruel vivida por crianças pobres moradoras de rua na cidade de São Paulo. Após o sucesso do filme e a tentativa de uma carreira efêmera na TV, o ator principal, Fernando Ramos da Silva, retornou às ruas e terminou assassinado pela polícia em 1987. Em 1996 o diretor José Joffily realizou o drama biográfico “Quem matou Pixote?”, cujo roteiro se baseia na curta trajetória de Fernando como ator e como pessoa.

crenças e seitas alheias às de sua origem tradicional, e a utilização que faz do audiovisual para tentar reverter o quadro é bastante relevante:

[...] Cinco, seis anos. Aí com 14, 15 anos eu me revoltei com aquele sistema que tentava amansar a gente de qualquer jeito. Aí eu percebi que todas aquelas coisas que eles estavam pregando não tinha nada a ver comigo. Aí comecei a montar um grupo, a partir de hoje eu vou, não lutar contra, mas combater eles, mostrar que tem outro caminho! [...] Foi nesse ponto que entrou o audiovisual! Eu comecei a perceber, nós temos vários vídeos com depoimentos dos mais velhos, porque até então meu interesse era só brincadeiras e jogos tradicionais, perguntava aos mais velhos quais eram as brincadeiras que eles faziam, aí comecei a perguntar sobre a pessoa, muitas destas pessoas já faleceram, aí, semana passada nós estávamos passando estes vídeos na aldeia e falei, como uma brincadeira, vou selecionar esses vídeos e passar todos. Aí as pessoas começaram a se emocionar, porque as pessoas falam de uma coisa triste, e o que é mais triste ainda é que essa pessoa também já faleceu, então eu comecei a perceber que o audiovisual tem esse poder de revitalizar e formar opiniões, a coisa está imposta, mas não precisa, necessariamente ser assim! [...]

Nesse depoimento ficam evidentes a pertinência das colocações de Tônico Benites (2012) referenciadas no subcapítulo 2.4 acerca dos prejuízos mentais, físicos e materiais causados aos indígenas por crenças estranhas às suas. Também fica evidente a apropriação do audiovisual para um uso educacional e de resgate da memória coletiva diferenciado, como, de resto, é observável em inúmeros filmes localizados. Outros depoimentos revelam lados interessantes da mesma questão, como o relato a seguir, onde indígenas que pertencem a famílias nucleares (e não mais à tradicional família extensa) e cujas gerações já possuem a “tradição” evangélica das reservas explicitam outro tipo de movimento de apropriação realizada em algumas aldeias:

Indígena1 - [...] Alguns rezadores também fazem o discurso de repente exageram um pouco...

Indígena2 - E aí até o discurso confunde. Tem o caso de um filme nosso aqui, que o modo como ele fala na língua mesmo, a tradução é como se fosse evangélico! E o cara é tradicionalzão mesmo! O cara faz curar sua dor de barriga! [...] Esse cara a gente descobriu ele, meio por acidente. Um rezador, o cara é sensacional, presença espiritual completa, assim, de cagada, a gente ouviu um canto dele, ele cantando. Aí fiquei com aquilo na cabeça, assim, conseguimos um trabalho para ir lá, um projeto de vídeo que a gente conseguiu para ir lá, aí falei: ‘-Cadê aquele cara que canta assim, assim, assim?’, aí eu cantei o ritmo e disseram: ‘-Ah, é Fulano!’

[...] Ah, quando eu ouço um negócio, que eu sinto mesmo, fica na cabeça! Aí disseram: “É fulano, o rezador...”, e nós fizemos uma oficina de audiovisual em torno de toda aquela coisa que ele tinha na casa dele. Só que, assim, até então, não sabia que ele tinha essa coisa com evangélicos, eu não entendia muito a língua. Aí virou meu amigo, nosso amigo, amigo do **Indígena3** e aí ele traz essa coisa... Aí, pouco tempo depois que eu fiquei sabendo que ele joga para os dois lados. Com o tempo que eu vi. Uma vez eu até vi uma crítica feia, do tipo assim: ‘- ...igual Fulano, que reza para os evangélicos, e reza [tradicional]...’. Mas o cara é fera... não tem como fechar a situação do cara...

Indígena2 - É, ele tem uma presença de espírito bem forte

Indígena1 - Assim, é aí que eu percebo, o rezador. O sistema da cultura, da religião Guarani Kaiowá, ele fala, mas algum recheio, ele fala com algumas palavras

evangélicas, mas a lógica principal é o sistema Guarani tradicional. Mas ele é... para o público entender melhor a fala dele, faz comparações... com a bíblia,

Indígena2 - faz comparações, ele explicando o Yuverá, Yuverá é mesma coisa que o Noé, daí eu pensei, como assim Noé!?

Indígena1 - Mas no canto tradicional tem Noé! Que é o dono da água, para nós [...]

A interferência religiosa provoca cisões nas famílias extensas e as rupturas terminam virando argumento para filmagens, como descrito por um realizador que rompeu com a esposa, devido a desentendimentos com o sogro, fanático neopentecostal, que não admitia suas atividades com o audiovisual. Ele busca, então, novos relacionamentos, com famílias que aceitem seu trabalho e que, como ele, tenham interesses pela tradição:

[...] A família é, toda. Igreja pentecostal. É contra quem faz audiovisual [...] ‘-Você brigou comigo, pede desculpa para o meu pai!’. ‘-Ele que tem de pedir desculpas para mim! Vai gritar comigo!’ Ai, falei para ela ‘-Nunca mais vou na casa do teu pai’, nunca mais quis ir, aí que começou a briga, até que se largou [...]. Daí, essa menina que eu estou namorando agora, é totalmente diferente, o pai dela gosta de religião guarani, gosta de história de antigamente, que eu gosto também! [...] essa família da minha namorada reza, eu gosto de filmar essas coisas, fazer entrevista com ele, como que era antigamente. Essa que estou namorando agora, só que está morando noutra aldeia, noutra acampamento, [...]

No depoimento a seguir, observa-se a descrição de um curioso procedimento, talvez inédito, de algo que poder-se-ia, talvez, qualificar como “terceirização” da fé. O videastas relatam as dificuldades em atuar em algumas reservas que são dominadas por líderes religiosos evangélicos ou neopentecostais. Descrevem processos desenvolvidos por indígenas que, submetidos aos esquemas destas igrejas, acabam por se adaptar e usufruir de sua estrutura a partir do momento que os pastores não indígenas percebem que seus lucros serão pequenos e abandonam a aldeia. Caso venham a ser estudados em profundidade, talvez possam remeter às relações de negociação, e aos princípios metafísicos fundamentais *ore* e *pavêm* que Pereira (2013) identificou nos círculos sociais concêntricos sociedade Guarani:

Indígena1 - A missão evangélica veio no início do século passado, só que veio de um outro jeito, de uma outra forma. Agora, a partir da década de 1980, principalmente aqui na minha área mesmo, vieram entrando, pelos brancos, os pastores da cidade vieram [...] voltavam, levavam o dízimo e as ofertas, pegavam. Quando viam que o dízimo e a oferta eram pouco, então eles deixavam: ‘-Não dá muito lucro para mim!’

[...] Fonte de dinheiro, então ‘-se não dá muito, deixa!’. Mas as pessoas que foram envolvidas começaram a assumir as igrejas, e elas começaram a criar uma relação mais próximas, criaram uma outra relação mais de núcleo, nas festas eles fazem festas [inaudível], e também relações políticas internas são muito fortes, uma das grandes aqui, está tão forte que a igreja, a escola, os cabeçantes da usina, são os dirigentes do grupo também [...]

Conforme os realizadores indígenas explicam, eles enfrentam problemas com novos líderes religiosos indígenas que se apropriaram do modelo da igreja pentecostal, que não oferece lucro financeiro imediato, mas relações e estrutura de poder na comunidade:

Indígena1 - Lucro nesse ponto, não. A necessidade de se aproximar da espiritualidade foi suprida, mas economicamente não tem muito retorno. Mas criaram outras relações fechadas sociais para se fortalecer como lideranças locais [...]

Indígena2 - E quando mistura com partido então, com política! [...] cria uma militância. O cara levanta uma sede ali e começa a trabalhar, o troquinho é pouco. Não tem troco, porque a maioria das pessoas lá do Aldeia 1 que era envolvida com igreja tinha outras correrias, não era só igreja. Um tinha uma vaca, outro tinha um bolicho, outro tinha uma venda, vendia mandioca [...]

Indígena2 - Poder total! De decisão de peso numa decisão política interna. Eu lembro que quando tinha decisão: ‘-Ah, tem de chamar os caras da Igreja1, tinha de chamar o Fulano’ e tinham três igrejas diferentes, mas ele representava as três, evangélicas. O cara que conseguia os ônibus para levar a galera, então ele tinha força política, bem grande [...]

Uma outra leitura que se poderia fazer para aprofundar estudos no fenômeno seria à luz das ideias da “guaranização” das tecnologias, como sugeriu Klein (2013) ao citar o termo usado pelo professor Kaiowá Anastácio Peralta, quando este afirma que não basta fazer a inclusão digital dos indígenas, mas que eles tem de se apropriar de forma orgânica das tecnologias, não somente aprender a usá-las tecnicamente. O que os videastas acima estariam vislumbrando poderia ser uma espécie de “versão religiosa” do fenômeno observado pela mesma autora, uma espécie de “guaranização” das igrejas neopentecostais. É claro que estas colocações são apenas especulações e carecem de maior aprofundamento, mas o que fica evidente nos depoimentos é que a questão religiosa é de grande importância para os realizadores indígenas. Parece que elas impactam profundamente seu trabalho, como se pode observar nas obras e através dos depoimentos, tanto pelo lado do resgate e valorização das culturas tradicionais, como pelo enfrentamento às novas religiões que adentram nas Terras Indígenas e suas consequências.

3.2.3.3 O velho (centro) oeste é aqui.

Não foi realizada uma estatística, porém, não seria nenhuma surpresa se, caso venha a ser feita, constate-se que, depois de “índio”, “audiovisual” e “Centro-Oeste”, a palavra mais digitada neste trabalho seja “violência”. Como já foi citado anteriormente, no subcapítulo 3.2.1.4, enquanto se realizavam os arremates finais para apresentação desta dissertação o clima de guerra civil, antes não declarada, passava agora a “perder o pudor” em se assumir

publicamente, com deputado estimulando¹⁶⁴, da tribuna da capital, ruralistas a se armarem e “defenderem-se” por conta própria, pois, segundo ele, não poderiam mais contar com o judiciário nem com o executivo para tal, enquanto que, no cone sul, autoridades de várias esferas reuniam-se publicamente com fazendeiros para planejar e executar ataques terroristas a acampamentos indígenas.

Acrescente-se, ainda, que pesquisadores são desaconselhados a “perambular sozinhos durante o dia” na superpovoada reserva de Dourados (KLEIN, 2013, p. 44), e que os crimes de pistolagem e eufemismos como “segurança patrimonial de propriedades rurais” para se referir a comboios de milícias armadas já são rotineiros há bastante tempo entre os mato-grossenses-do-sul. Tudo isso permeia as produções audiovisuais de forma profunda e abrangente, como se pode notar, por exemplo, nas rápidas análises de alguns filmes no capítulo 2.2.2. Grande parte dos filmes localizados no mapeamento aludem de diversas formas ao tema, e os depoimentos obtidos com alguns de seus realizadores trazem relatos estarrecedores. Num dos trechos um realizador conta que salvou a vida de um indígena ferido a bala por pistoleiros filmando o atendimento e conseguindo sua remoção para um hospital com mais recursos:

[...] Aí, a filmadora é essa daí [...] Essa daí é guerreira! Depois daquele dia eu fui [inaudível] dois indígenas. Liderança 1 e o primo do Liderança 1, que hoje está na cadeira de rodas. [...] Foi depois, aí eu fui lá na Santa Casa,, entrevistei os pais dele, aí depois, aí nós brigamos juntos lá, entende? Toda hora ligando para Brasília, tem que levar pra Brasília! Aí o pessoal então, arrumaram hospital lá em Brasília não é?, Um dos melhores hospitais do Brasil, [...] porque ele estava correndo sério risco de vida mesmo! Aí ele foi de avião da Base Aérea [...]. Eles conseguiram, aí tem filmado a saída da Santa Casa [...]

Outro videasta conta sobre como são as ameaças sutis que cerceiam seu trabalho:

Não, nunca. [nunca ninguém ligou diretamente] Mas eu já presenciei já isso, o próprio colega sendo ameaçado, já vi isso. [Eu estava junto] foi lá em Cidade 1 com o Liderança 1, o cara, fazendeiro, não sei, acho que tava, por duas vezes, ele, mercado, o Liderança 1 entrou depois logo em seguida ele entrou, aí tava um pouco distante assim, aí o Liderança 1 falou assim ó ‘- Ó, fica atento aí, tem um cara te seguindo aí!’ e era dono da fazenda onde que eles estão ocupando, retomada. [O próprio Liderança 1 percebeu isso:] ‘-Fica atento, fica junto comigo!’ Ele pediu pra ficar junto com ele ali. Aí o outro foi, quando que fui na área, lá o cara foi lá de caminhonete, foi lá, baixou o vidro, olhou assim, encarou, e foi embora, sabe assim, ameaça a gente [...]

Os casos de confrontos se repetem, com maior ou menor intensidade na grande imprensa, e se tornaram rotina no cone sul de MS:

[...] Eu tenho vídeo disso aí só que não é meu esse vídeo, rapaz que me passou lá do Cidade 1, quando... por que o Fazendeiro 1 falou assim ‘-Eu sou o cacique daqui!, eu sou o mais forte da região Cidade 1!’, e era mesmo, enquanto não tirava o

¹⁶⁴ Para mais detalhes ver: <<http://www.midiamax.com.br/politica/deputado-descarta-solucao-politica-fazendeiros-devem-se-defender-264247>>. Acesso em: 06 jul. 2015.

Fazendeiro 1 os outros não saíram, aí no dia que o pessoal, decidiu realmente, vamos retomar a fazenda, vamos retomar, Fazendeiro 1 tá lá, vamos tirar o cara de lá, tão preparados gente?, tamo preparados...aí foi um grupo aqui, foi um grupo ali, aí os seguranças só perceberam esse grupo, começaram a atirar...isso é um relato do rapaz né...atirar, atirar, enquanto os dois grupos chegavam aqui [pelos laterais]. Estratégia! Quando os seguranças viram, era muito índio, quando cê vê índio pintado assim, até eu... assim, dá uma sensação de... porque a partir do momento que o índio se pinta assim...eu não sei se a gente fala, guerra né!, como que a gente usa esse termo, mas...aí esse rapaz filmou tudinho, a chegada dos indígenas ali e os seguranças correram pra dentro da sede, sorte que, eu acho que naquela hora tinha dois camionete de polícia federal [inaudível] e um monte de índio, a gente não poder fazer nada né?, mas no vídeo aparece duas camionete, aí o pessoal rodearam [...] Tenho [esse vídeo], não tá publicado em lugar nenhum.

Fica evidente que o audiovisual oferece um empoderamento, tanto para denúncias como para autodefesa, como se pode observar em outros relatos:

[...] É, foi na véspera da retomada, aí o pessoal saiu, e quando eles saíram, aí depois outro momento, foi nesse dia que prenderem [...] aí a polícia federal foi lá na sede aí eu entrei lá junto com a polícia federal, filmei tudo ali dentro da sede na casa do Ruralista 1, aí encontraram as armas do fazendeiro lá, tudo, aí tinha arma lá... tinha bolo sabe, polícia federal falou assim “dá esse bolo aí, você querem comer? Pode comer”, aí tinha um indígena que queria, falar “não come não, não aceita nenhum alimento” [...] Não, depois que o Liderança 1 morreu, ficou sabendo que Liderança 1 [...] Foi no dia da morte, inclusive nessas imagens que eu tenho...enquanto polícia federal tava tocando os índios, atirando...lá nos fundos aparece aquela fumaça né... [...] depois que a polícia federal saiu de lá. Não tinha como polícia federal ficar lá, não tem como, e hoje, não tem como Fazendeiro 1 [...] Eles não vão conseguir se sustentar lá, eles podem colocar segurança lá, mas, pode ficar até um mês, dez, segurança mas eles não vão conseguir ficar lá, não tem como, igual própria polícia federal ficaram lá né, mesmo quando eles calmaram então os indígenas ficaram ao redor da fazenda, porque os indígenas conseguem sobreviver dentro do mato, e a polícia federal sabe disso, quando me levaram lá pra baixo [detido pela polícia] eles tavam com pacote, sabe aquela...comida que vem dentro do pacote, eles tavam se alimentando disso, entendeu [...] Aí, então, naquele dia, pessoal falou, então vamo “deixa eles lá, vamos fazer eles gastar toda munição deles” vamos, vamos passar a noite, aí os indígenas gritavam “nós vamos passar a noite aqui! Cês vão se ver com a gente!” aí, é isso! [...] aí eu esperei o pessoal, aí eu perguntei o que tinha acontecido aí falou assim, o Liderança 1 acabou de ser baleado e tá, crítico né... aí daqui a pouco recebi informações que ele foi, que ele tinha morrido né, aí...[silêncio por conta da emoção, choro] Aí então, é muito difícil né... [silêncio por conta da emoção]

A relação com a imprensa também é complexa, e a publicação da versão dos indígenas sobre os conflitos na internet serve como uma trincheira num conflito em que, conforme outro videasta, a mídia de massa tem lado declarado, uma vez que seus empresários são ruralistas ou tem forte vínculo com estes:

É ele...porque a polícia tem algumas mídias que...porque a mídia hoje é... na verdade eles não estão do lado dos indígenas1.[...] E o que que acontece é que a TV Morena chega e passa pra sociedade que a polícia federal não matou, ou apenas matou um índio. A TV Morena ainda falou que teria uma possibilidade que o próprio índio matou Liderança 1! [...] Comecei então a filmar todos aqueles fatos. Eu tenho vários vídeos que pelas orientações das lideranças não publiquei, pela segurança, eles temem ser perseguidos. Naquele dia eu achei que poderia acontecer uma tragédia. Já

estava pressentindo isso! Porque eles atiraram onde estava a Liderança 1. No local onde que o Liderança 1 foi atingido não encontramos só um projétil, no pé da árvore encontramos vários [...] Quando comecei a filmar a polícia eles faziam assim pra mim [gesto com as mão chamando para briga]. Eles provocavam, chamavam os indígenas, chamava para o confronto, porque sabem que eles têm armamento e os indígenas não! Aí teve um momento que então os indígena decidiram entrar e se aproximar [...] Eu fiquei bem no meio. Então eu pensei, agora vai acontecer uma tragédia. Aí tinha um policial que apontou uma arma pro meu lado tentando me intimidar pra não filmar. Mas no final você perde o medo! [...] Quando chegou a polícia militar os indígenas gritaram e fui lá filmar e tinham cinco camburões da polícia militar, enquanto isso vinha também outro batalhão de polícia federal de Cidade 2. Então os indígenas resolveram fechar uma entrada [...] Eu ajudei, desliguei a câmera, mas enquanto isso alguém deu a ordem pra que comessem a atirar novamente. Aí fui até lá, quando eu virei as costas os policiais começaram a atirar... aí... é...[silêncio por conta da emoção] é difícil falar, é muito difícil falar. Começaram a atirar, aí... nos corremos mais, aí...quando corremos para o outro lado, para trás...eu corri com a câmara ligada,... enquanto corríamos eles vieram atrás e começavam a atirar, tinham umas mulheres desesperadas, aí o pessoal pediu para abaixar na mata, e não corremos mais, a gente teve de fugir rastejando no mato porque não sabíamos se eles estavam atirando com arma [inaudível] ou bala de verdade. E fomos rastejando debaixo do mato, e... houve um momento que eu parei, eu parei e fiquei sozinho ali, eu me escondi e fiquei parado... e saí de lá, eu fui para o pasto, tinham várias mulheres assim no chão... uma coisa muito... muito... [inaudível] me deu assim... aí eu fui caminhando, fui filmando as pessoas chorando e não sabia o que fazer, é...e...aí eu fui embora...

Nos diversos depoimentos, em situações diferentes, fica claro o mesmo teor de ameaças e violência que se tornou rotina na região. Ficou claro também o importante papel que o audiovisual autoral tem desempenhado nestas situações, marcando presença, possivelmente impedindo violências ainda maiores.

3.2.3.4 O obturador é mais embaixo

Embora todos sejam unânimes em reconhecer a importância dos projetos e oficinas a que tiveram acesso, alguns afirmando a clássica frase: “ruim com estas oficinas, pior sem elas”, se percebeu nos depoimentos, inúmeros questionamentos em relação a diversos outros pontos sobre suas formas e conteúdos. Observou-se críticas de vários videastas a respeito do treinamento que lhes foi oferecido por ONGs, associações, pontos de cultura, universidades etc., ao longo das décadas. Parece que entre os produtores do audiovisual indígena de MS existem concordâncias com a análise a respeito da didática que os não índios utilizam desde séculos, como foi colocado por Benites (2012). Nas palavras de alguns indígenas observou-se que, por um lado, a forma como algumas oficinas foram apresentadas, com estilo acadêmico e antiquado, eventualmente autoritário, com um modelo de palestrante / professor e alunos mantidos à distância, com uma relação de poder e autoridade claramente estabelecida pelos diplomas ou pelo sucesso no mercado, e com uma falta de organicidade nos treinamentos, foi

bastante questionada. Criticaram, com alguma veemência, o estilo unívoco e não participativo de alguns professores que dissertavam sem ouvir opiniões e sem buscar perceber se o treinamento estava sendo produtivo, se estava havendo uma interação ou percepção, se a plateia estava dormindo ou discordando e não assimilando.

[...] O Professor Hélio Godoy foi a primeira pessoa branca que me falou sobre cinema... assim academicamente, e que... me assustou um pouco [risos].

[...] Tinha muito assim nas oficinas de mandar os caras para aldeia, tinha um grupo que ia para as aldeias urbanas, para fazer também vídeo, era umas experiências lá, às vezes dava certo, às vezes dava errado. A maioria deu certo. Fizeram aquele vídeo da cerâmica Terena numa dessas aí. Vídeo Índio era assim no começo, ele queria dar uma oficina, aí era o Hélio que deu o primeiro curso em 2008, e foi aquele negócio quadrado, meio robot, história do cinema, bota o Nanook aí pros caras ver [Nanook of the North, clássico de Robert Flaherty], aquele Encouraçado Potemkin [clássico de Serguei Eisenstein] e a gente lá, parecendo uma lavagem cerebral, aí isso foi em 2008 [...]

Observou-se também, nos depoimentos o desejo implícito de alguns indígenas, eventualmente manifestado, desde os primeiros projetos e oficinas, por realizá-las nas Terras indígenas, ao invés de nas salas de aulas confortáveis da capital e, ainda, queixas a respeito do acesso aos equipamentos que, eventualmente, era limitado:

Indígena1 - Era só aquela officinha linha dura, de ficar na cidade mesmo, sentar na cadeira, nem o Professor Ivan Molina conseguiu quebrar, porque o Ivan tinha a dinâmica, mas não tinha a grana para fazer, a galera não acreditava e também tinha pouca grana. Quando surgiu a oportunidade [...] tinha um risco lá de conseguir uma grana com o Ministério, [...] vão ser dez dias de oficina e foi aí que começamos a dividir as oficinas com 3 dias de aulas práticas e 2 dias de aula teórica, e aí na prática vai para a aldeia. Nunca ninguém tinha ido para a aldeia. No máximo foi no Aldeia urbana Marçal de Souza. ‘- Não, tem que ir na aldeia!, tem de ir na Aldeia 2, tem de ir lá no Aldeia 3!, tem de ir num sei aonde...’. Aí dividiu os grupos e foi, cada um pruma aldeia, dez dias, voltou depois os grupos, tudo de ônibus, na raça mesmo, não teve motoristinha não! Aí voltaram com aqueles vídeos, aquele Filme 1, foi o vídeo do Aldeia 3 que foi bom também, qual outro...? Aí em 2011 não teve. Aí o Ava Marandu também, foi a mesma coisa. Teve ooo..., eles conseguiram um edital acho que da Petrobrás? Foi...

Indígena2 - Teve também o Professor Mauricio Copetti trouxe um puta equipamento! Ah, o **Indígena3** foi aluno dele, [risos] o **Indígena3** fala até hoje: ‘- Pô, o cara chegou com aquele puta equipamentão e não deixava ninguém mexer!’ [risos]. Camerazona e tal, e o Professor Ivan Molina chegou humildão, com uma PD180 e um V2 Sony. A PD é tanque de guerra, enfia até na água e ela funciona, e aí a V2, simples também, e aí a molecada pegou, sujou, uma até voltou com problema, fizeram o que queriam, e tudo assim, tudo na consulta, na conversa, nessa hora que eu aprendi a dinâmica do ouvir, de você sentar com o cara e ao invés de ficar ensinando, tentar mais aprender do que ensinar. Ensinar é uma coisa que ele vai ter, se ele for seu brother, ele vai aprender. E aí foi. E aí fizeram uns puta de uns filmes, molecada fez uns filmes loucos. Contando histórias simples lá. Foi louco que, assim, os dois são cineastas, não é, o Professor Mauricio Copetti [...], e o Professor Joel Pizzini é um puta dum cara aí do Mato Grosso do Sul, sempre representa aí audiovisual, e [...] o Ivan ninguém conhecia, não é?, um boliviano, no MS? os caras desprezam a Bolívia! [...] E em cada aldeia fizemos três filmes, contando uma coisa bem básica, e os caras apareceram com um, meio esquisitão... Aí ficou até aquele

clima, assim: ‘- Pô, os caras fizeram três filmes em cada aldeia, e os outros caras aí, com um puta equipamento, fizeram só um mais ou menos’ [risos]

Por outro lado, em várias entrevistas e nos depoimentos pode-se perceber que um estilo mais informal e “humano” na passagem do conhecimento, que promova ações mais próximas às realidades das aldeias e reservas foi valorizado. Como exemplo, as técnicas que parecem ter sido utilizadas pelo cineasta boliviano Ivan Molina¹⁶⁵ em suas diversas oficinas neste, e em outros estados da federação, foi considerado uma unanimidade entre todos os contatados no mapeamento que a ele tiveram acesso. Os elogios partiram, inclusive, de indígenas de etnias distintas, que desenvolvem trabalhos em diferentes estilos, mais, ou menos formalistas, com diferentes objetivos e diferentes níveis de politização e que tiveram acesso a mais de um palestrante e puderam estabelecer comparações.

[...] e tem aquela coisa de, criar essa responsabilidade, e o modo que a gente viu que dá certo, que funciona bem na aldeia e agrada a gente, e que a gente percebe que o audiovisual está sendo uma ferramenta a favor disso tudo, é a coisa do, não é chegar na aldeia, pegar uma pessoa, traz a câmera, vamos entrevistar e tal, aquela coisa quadrada, dura, chega e parece que não faz nem amizade com a pessoa. A gente aprendeu que, através dessas oficinas que a gente faz de audiovisual, cria-se um diálogo, e aí vem uma coisa que o Ivan ensinou para gente que é a coisa de, quando você é um médico, vai numa cirurgia, no hospital, ele está operando a pessoa e, de repente, o paciente morre, e ele fala assim ‘perdi uma vida’, ele chora, fica triste, vai falar para o parente, coisa e tal. Quando você dá uma oficina dentro de uma comunidade indígena ou uma comunidade tradicional, se você não dá essa oficina de maneira consciente, de maneira que aquele conhecimento vai virar alguma coisa, que vai fortalecer, você não perde uma vida, você perde uma sociedade! [...]

Muitos projetos, capacitações, treinamentos, oficinas, etc., que são oferecidos pelos não indígenas nas aldeias e nas reservas são demasiados curtos, geralmente sem continuidade ou muito intermitentes, não fornecem, após seus terminos, nenhum tipo de apoio, seja ele técnico, intelectual, psicológico ou outro qualquer. Há, nesses depoimentos, perfeito sincronismo com as análises da pesquisadora Dominique Gallois, quando esta questiona a “cultura de projetos” que não se sustentam, mas que apenas têm por objetivo sua circulação e a criação de um novo projeto, e critica, ainda, a dependência que tais projetos geram nos índios (GALLOIS, 2005). Isso fica claro nos diversos depoimentos deste subcapítulo, como o que se seguem:

[...] Foi uma oficina que fizeram aqui em 2009 e eu participei. Eu participei do 1º, 2º, e 3º, Vídeo Índio, do quarto não teve oficina, só foi uma mostra lá na Fundação. Foi assim, quando a gente faz um projeto sai em sequência, mas a gente não sabe o

¹⁶⁵ Iván Molina Velasquez, da etnia Quéchua, formou-se na Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de Los Baños (EICTV) em Cuba, onde foi aluno do escritor Gabriel García Márquez, tem mais de 20 anos de experiência em cinema e audiovisual e atualmente é Director Académico da ECA em La Paz. Disponível em: <<http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Este-trabajo-requera-un-compromiso-social-y-acadmico>>; e em: <http://www.pmcg.ms.gov.br/cgnoticias/noticiaCompleta?id_not=6403>. Acesso em: 05 jun. 2015..

que aconteceu no meio do caminho que o primeiro, o segundo foram bons, e o terceiro já deu uma capengada, e a quarta edição do Vídeo Índio, do nada, lançou aqui, na semana que vem vai ter evento, duma hora para outra, e aí foi uma coisa rápida, até uma produção nossa, que eu participei, apareceu lá, até uma coisa que eu vi errado, porque todas as produções que vão passar num festival, ou numa programação indígena, você comunica os produtores antes, e eu fiquei sabendo somente no dia que peguei o folder, e tinha uma produção nossa que foi um vídeo que fizemos. [...] Só que esse vídeo, ele ficou no Pontão Guaicuru, ele não foi publicado não. Você até pode ajudar a gente a encontrar esse vídeo, acredito que a Andréa Freire tenha todo esse acervo.

[...] A gente tem uma mulher, também que é outra de um projeto de audiovisual que veio, é fotógrafa, tinha uma camerazinha, então fotografava tudo, toda hora, tudo, tudo, montava as fotos! Tipo: ‘- Agora pega o livro e faz assim... agora vira...’ [risos] Ela não era de universidade, não me lembro de onde era, Dirce, era meio independente. Mas era incrível, ela montava tudo, ‘- Agora faz assim... pega o arco...’ [indicando que as fotos eram artificiais e posadas]. E de tudo ela tirava foto. E tudo virava material de divulgação do trabalho dela. E ela consegue grana do governo e tal. Consegue se encaixar e ganhar os editais... E vem com essas coisas. Daí solta o projeto dela, traz aquelas câmeras de filme, sabe aquelas Kodak automáticas de filme? Coloca o filme, dá oficina, entrega para os meninos, as meninas saem fotografando a aldeia toda, no fim ela tem ali umas 15 ou 20 máquinas com 36 poses cada uma, altas fotos, junta tudo, faz uma puta de uma publicação, e fala que está ensinando audiovisual nas aldeias! [...]

Boa parte das vezes esses projetos, que, via de regra, são esporádicos, intermitentes, ou só acontecem uma única vez, não têm uma preocupação em realizar um estudo prévio sobre a comunidade onde se envolve, e poucas vezes apresentam um retorno adequado. Isto se observa tanto na equipe de TV, no jornalista ou no antropólogo que chega, faz seu filme, colhe seus depoimentos e raramente retorna para cultivar a relação que plantou. No máximo organiza uma sessão onde exhibe seu filme, mas leva de volta os equipamentos, e “esquece” a comunidade. Alguns cineastas indígenas, entretanto, têm preocupações em estabelecer novas práticas mais éticas e auto sustentáveis:

[...] por exemplo, a coordenadora do Doutorado Rodrigo, fez um trabalho de campo muito bonito, morou na aldeia não sei quanto tempo, e tal, mas aí, [quando ela termina] aqui fica um vazio, que a gente ainda não conseguiu definir uma continuação com as próprias pernas da galera, a gente tem de ficar costurando, arrumando [...]

[...] o Pizzini tem o 500 almas, tem o Caramujo Flor, mas, sei lá, ele e o Coppeti, os dois ... [risos]. Eu não curti muito, assim, na época, a coisa do 500 almas, porque eu conheci os Guató, eu fui lá na ilhas dos Guató, ele andou por lá, o primeiro filme dele com índios foi nos Guató, e aí ele teve uma situação lá que não foi muito favorável para os indígenas. Eles foram lá, fizeram o filme, foram embora, falaram que iam voltar para mostrar o filme, acabaram passando na prefeitura de Corumbá mesmo, nem chegaram a mostrar pro pessoal da aldeia. Aí ficou aquele negócio [...] ficou esse clima mesmo. Parece que ele queria passar na aldeia, mas como é longe, acho que faltou um pouco de vontade do cara, não é? Poxa, põe debaixo do braço e vai lá, não é? Igual foi antes [...]

Existem críticas nos relatos em relação à forma como acadêmicos, pesquisadores, algumas ONGs, projetos, inclusive governamentais, penetram nas comunidades sem um conhecimento prévio, interferindo de forma prejudicial no cotidiano delas, como se observa a seguir:

Indígena1 – [...] Deixam uma marca disso aí na aldeia. O problema é que quando eles vêm, eles criam um costume, de dependência

Indígena2 - Ai sai uma diariazinha e tal...

Indígena1 - E aí que está o problema! Você vai criando a autonomia do grupo, de ter autossustentabilidade, autonomia, passar a não depender de alguém que faz projeto, de alguém para orientar, de alguém para dar câmera, correr atrás! Quando você corre atrás você saber o que quer, sabe o valor, sabe a dificuldade. [...] O problema é que quando vem os projetos de fora, que não tem um diálogo profundo, sem entender a realidade indígena, eles ficam superficiais, eles não fazem diferença, eles fazem diferença nos relatórios, faz diferença na mídia, mas a diferença mesmo, a diferença na comunidade é um problema! E aqui, com pouca coisa, a gente faz diferença! O problema que fica depois que eles saem é que eles criam demanda para nós. Então, a aldeia tal, chama: ‘- Quando é que vai ter outro evento, como é que fica a questão da câmera... como vamos fazer?’. Então cria uma demanda, uma demanda indígena, então, mesmo que a gente faz o relatório e tal, mas a gente faz efeito na comunidade. Exemplo é a Aldeia 1, não é? Fizemos uma ação lá, a gente foi na comunidade, fez uma ação lá, e os caras estão até hoje lá, ainda ativos, querendo filmar [inaudível], querendo entrar na escola, fazendo movimento de linguagem [...]

Os projetos intrusivos, que parecem buscar, principalmente, enriquecer o currículo dos autores e obter financiamento para novos projetos alhures, criando demandas internas anteriormente inexistentes (que de certa forma “viciam” os índios e atrapalham o trabalho de lideranças que fazem um trabalho orgânico e contínuo), tornando-se uma espécie de assistencialismo, interferindo na dinâmica das comunidades, acirrando disputas e depois se ausentando, parecem servir de exemplo negativo para vários coletivos indígenas como se observam noutros depoimentos:

[...] acho que a maior diferença do Vincent Carelli para o que a gente faz é que ele faz filme, filme, filme. Isso é complicado de entender. Como a gente trabalha o filme, trabalha o audiovisual? Não é só uma preocupação estética e da linguagem da produção audiovisual! Tem o antes e o depois, o que vai virar isso tudo. Muita gente chega aqui, com mil possibilidades de [inaudível] produção de vídeo, porque aqui na aldeia, tudo que se faz na aldeia, tudo que acontece na aldeia é um filme. Tem a construção de um banheiro, de um galinheiro, tudo que vai fazer dá um filme. O índio vai na mata caçar um remédio dá um filme, tudo dá um filme! Se o cara chega com uma câmera, ele faz filme, faz filme, faz filme, ele leva a câmera, mas, e o depois? E aquele senhorzinho lá? E o menininho que você ensinou, que você deu a câmera, o que virou? Essa preocupação do depois e o que é que acontece é o que difere a gente dele. Porque o Carelli é um cara que faz filme, uns filmes ótimos, gosto dos filmes, já assisti vários, não digo todos, mas uma boa parte eu assisti, são filmes bons, são editores muito bons, mas a técnica e o *modus operandi* depois, vira outra coisa [...]

Eles tornam objetivo de suas políticas de atuação criar iniciativas de dentro para fora nas comunidades. Estabelecem vínculos nas aldeias antes de iniciar os projetos que sejam duradouros, que permaneçam após o término destes, de forma a induzir sua reprodução

autonomamente. Parecem fazer isso de forma que suas atuações tenham um caráter didático amplo, suportem ou alimentem a luta por território e direitos e atinjam, principalmente, o público interno (os índios), com menor preocupação em chegar ao grande público (a audiência das mídias de massa) ou ao público especializado (acadêmicos, antropólogos, circuito de festivais, etc.), conforme a taxonomia descrita por Gallois para a comunicação audiovisual de conhecimentos (GALLOIS, 1995). Nos depoimentos abaixo isso fica bastante evidente:

A intenção é que tudo isso [os filmes] se torne um material didático para ser usado na escola com os alunos, para que futuramente a gente possa estar usando isso dentro da escola. Hoje a gente já está usando mais ou menos, mas ainda não está firme, não é uma coisa que se usa no currículo da escola, mas futuramente pretende-se fazer isso. Não me envolvo muito na base, no confronto, me envolvo tentando ensinar os alunos disso, a importância da retomada de terra, da falta que faz para nós. Porque, por exemplo, a Aldeia 1, tem 10.000 pessoas, tem um em cima do outro, não tem mais espaço para ninguém! Tento trabalhar do meu jeito, tentando quebrar essa barreira que a gente tem, de poder na vida tentando dominar a gente, tentando sair dessa barreira.

[...] O foco principal é que através da mídia eu posso me ver, por isso que eu falo que o cinema para nós é um espelho, a gente pode se ver, e isso vai contribuir para eu ver a minha realidade de uma forma sintética, vamos dizer assim, e isso vai contribuir para eu refletir sobre a minha realidade, e a pauta seria a questão dos jovens, a questão dos valores culturais, educação, a cultura. É claro que também a questão do direito, violação dos direitos, a questão da terra e outras temáticas que tem aí e, nesse processo, a construção de novas lideranças. E as novas lideranças [inaudível] indígenas, novas possibilidades de alternativas, sustentabilidade, a questão cultural. Jovens que pensam sua realidade com novas ideias, mas sem deixar a tradicionalidade, e sem se confundir com as novas ideias que tem por aí. Isso é o que orienta o nosso pensamento, então, a mídia seria o ponto final, mas é por ali que a gente caminha, não é? Seria um mecanismo, uma ferramenta, ela não é o objetivo final. [...]

É possível que o novo papel reservado para o audiovisual na concepção de alguns realizadores indígenas de Mato Grosso do Sul resulte, em médio prazo, numa nova linguagem, e numa nova forma de fazer cinema, direcionada a um público interno em formação e isso parece bastante relevante para a cultura mato-grossense-do-sul.

3.2.3.5 Modelo de negócio: *Macgyvers* do cerrado

O improviso e a criatividade são fundamentais para fazer filmes numa Terra Indígena sem energia, sem conexão com a internet, sem estúdio, sem banheiros, sem dinheiro, e com poucos computadores e câmeras defeituosas. Os problemas de infraestrutura são imensos e desestimulantes, mas parece que, como afirma o personagem de um dos filmes localizados no mapeamento, os indígenas tem experiência nisso, “aparentemente parecem exterminados, acabados, com muita dificuldade, mas resistiram durante quinhentos anos”. Assim, os

problemas técnicos são rotineiros, e a tranquilidade e, eventualmente, o humor como narram que, alguns filmes, estão armazenados num notebook seminovo que foi apreendido pela Polícia Federal e devolvido rachado ao meio, outros estão “guardados” na memória de uma filmadora obsoleta, ou que a edição está sendo finalizada num computador Mac que desliga sozinho e por isso leva mais tempo que o normal, não surpreendem. Vários filmes localizados na pesquisa não puderam ser assistidos porque os equipamentos onde estavam armazenados estavam defeituosos. Existem salas de informática com computadores obsoletos, com acesso precário ou inexistente à internet, o que justifica deficiência na qualidade de algumas das obras. Alguns depoimentos explicitam a situação:

[...] Atualmente a gente está trabalhando voluntariamente, por que a gente não tem grana, a gente se vira como pode, dependemos muito de doações. Às vezes recebemos doações de alguém que acha a ideia interessante, mas o carro chefe do grupo é a [inaudível]. Então quando a gente vai se apresentar a gente fala desse projeto, e as vezes aparece alguém no público que se interessa pelo grupo e diz que vai ajudar. A gente vem sobrevivendo assim, mas não temos patrocínio de ninguém. [...] Nunca tivemos patrocínio para fazer filmes. Nós tivemos patrocínio para comprar equipamento, através de um edital do Ministério 1 e nós ganhamos o Prêmio 1.

[...] a diferença que tem é que eles vem e vão, e isso sempre vai acontecer, hoje, amanhã, os projetos vem e são temporários. E a gente não, a gente fica, com dinheiro ou sem dinheiro [...] sem dinheiro, tomando bicuda [sendo enganados], não tomando bicuda [...] Quando não tem dinheiro a gente senta e planeja, quando tem a gente organiza o trabalho, faz parcerias e tal, está junto! Então a gente vive junto, e eles não, eles vêm, criam uma amizade e depois vão embora. Vai embora, mas vai embora mesmo!

[...] Esse meu trabalho eu faço por conta. Não, eu nunca fiz um projeto, por exemplo, a máquina que eu uso eu comprei. Antes eu pegava emprestado, mas eu resolvi juntar o dinheiro e então comprar, eu acho que [...] aqui está, essa é a máquina que eu uso. [...] mas eu pretendo comprar mais uma, eu pretendo ter duas máquinas, um pouco menor, porque é um risco você ter uma máquina, estar andando pra cima e pra baixo...

Estas formas de lidar com a falta de infraestrutura e com a escassez de recursos é reflexo das peculiaridades da maioria das etnias dos videastas mato-grossenses-do-sul. Sobrevivem há séculos à estas situações, habitam acampamentos precários nos acostamentos de rodovias e parecem ter *know how* para criar um novo modelo para as produções de audiovisual, apoiados, por exemplo, na paciência e perseverança dos Kaiowá e dos Guarani, e na capacidade de negociar sob situações adversas dos Terena.

3.2.3.6 Resumo da ópera o Guarani, o Kaiowá, et al.

Neste subcapítulo serão colocadas algumas impressões e tecidas algumas considerações de caráter geral a respeito desta primeira aproximação com o audiovisual indígena de MS, seus autores e atores.

Gêneros e estilo: numa análise rápida em relação às obras localizadas e aos depoimentos e entrevistas realizados observa-se que, por um lado, há uma maior quantidade de documentários, denúncias e de videorreportagens. Tal predomínio não surpreende e pode-se dizer que deveria, de certa forma, ser previsível, pois, conforme se viu ao longo do capítulos 1 e 2, ele está coerente com a situação social, política, econômica e cultural dos indígenas de MS. Os números a respeito da violência que atingem estes povos há séculos são alarmantes, e mais de uma vez se sugeriu neste trabalho que existe quase uma guerra civil instalada no cone sul do estado que coincide com as terras em posse ou reivindicadas pelos indígenas. Não é impossível, mas é bastante incomum, que um correspondente de guerra escreva poemas no meio dos conflitos, envie fotos de flores do campo de batalha, ou filme comédias com os feridos. Parece que uma parte dos videastas indígenas mato-grossenses-do-sul se sente em guerra, pois vários de seus filmes retratam tal sentimento.

Por outro lado, também se observou uma recorrência de trabalhos que misturam os gêneros e discursos que subvertem os esquemas de produção do audiovisual conforme estabelecidos pelos teóricos, críticos profissionais e cinéfilos em geral como alguns dos citados nos apontamentos sobre a abordagem do audiovisual na academia no subcapítulo 3.1. Parece que existem vislumbres de novas estéticas e novas formas de pensar e articular as produções em redes como Klein (2013) apontou e alguns depoimentos confirmaram.

Outra observação é que, novamente, partindo do ponto de vista de alguns dos teóricos revistos no capítulo 3.1, talvez se possa associar alguns realizadores e suas obras em grupos que possuem algumas particularidades em comum. Óbvio que, fazendo uma generalização apressada, parece, porém, que, organizações e videastas como o Ponto de Cultura Indígena Yokone Kopenoti, Sidney de Albuquerque, e a AJI, teriam obras, discursos e procedimentos de produção e articulação mais próximos ao *establishment*, de certa forma seguindo referências já existentes e estabelecidas, ou usando como modelo estético e de produção, técnicas e linguagens comuns à televisão aberta, ao telejornalismo e ao cinema

chamado *mainstream* ou à mídia de massa. Utilizam essa “forma”¹⁶⁶ talvez, não para atingir o grande público ou a mídia de massa, mas tentando se aproximar de um resultado institucional, que venha a ser reconhecido por parte dos atores ligados aos governos e instituições oficiais, no caso dos primeiros. Ou, como concluiu Otre (2008, p. 18, 205) a respeito da AJI, e, em parte, confirmou Indianara Ramires Machado em entrevista¹⁶⁷, com menor preocupação com a repercussão interna na comunidade, mas com o foco na divulgação no circuito acadêmico do exterior e de instituições de apoio internacionais. Estariam, talvez, mais destinadas à autopromoção, não tendo como objetivo principal a mobilização social, ou seu replicamento através da educação interna e do incentivo ao surgimento de novos grupos, ou mesmo de seu próprio crescimento incorporando novos membros.

De outro lado, observa-se que bandas como BRÔ MC's e *Techanga'u*, coletivos como a ASCURI, o JIGA, o Ponto de Cultura Teko Arandu, a organização *Aty Guasu* realizadores como Dionedson Terena e Abrisio da Silva Pedro, talvez façam um trabalho que se poderia qualificar como, na falta de melhores adjetivos, experimental ou diferenciado, de certa forma mais “orgânico” e menos institucional, com algumas obras algo ousadas e inovadoras, tanto na estética, quanto na produção e no posicionamento filosófico e epistemológico. Exibem, numa assistência superficial aos seus filmes, e defendem, numa audição preliminar aos discursos que desenvolvem a respeito de seu trabalho e de suas práxis de produção, intenções de atingir, ou criar, um público interno, e preocupações com sua replicação e crescimento, tanto do público quanto de si mesmas. Incentivam o surgimento de novos grupos e a agregação de novos membros, e manifestam, ainda, ligações, às vezes mais concretas, outras mais sutis, com os movimentos de lutas pelos direitos e pela recuperação dos territórios tradicionais.

Parece, ainda, haver um “estilo intuitivo” de fazer cinema, conseguir parcerias e materializar projetos na forma como alguns indígenas têm feito e que se pode levantar através das análises das produções, entrevistas e dos depoimentos, e que este “estilo” de fazer audiovisual talvez tenha relações com a forma de eles conversarem, estabelecerem “contatos com este e outros mundos” conforme finaliza Klein (2013); ou de pensar a natureza, o planeta, conforme discursa Viveiros de Castro (1984; 2014); ou ainda, de pensarem e fazerem política, como sugere Spency Pimentel (2012). A forma como pensam, fazem e “acontecem” o audiovisual teria uma lógica intuitiva que não se conseguiria descrever ou explicar precisamente num raciocínio binário ou cartesiano, mas que parece um jeito orgânico de

¹⁶⁶ Para o conceito de “forma” ver: RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

¹⁶⁷ Vide entrevista no subcapítulo 3.2.1.1 p. 70.

utilizar a tecnologia e o cinema. No mundo não-indígena, no *star system* estes últimos têm sido usados de uma forma técnica, sistemática e administrativamente planejada, visando quase que exclusivamente o lucro, em conseguir plateia, “likes”, retorno financeiro (AUMONT, MARIE, 2006, p. 278), enquanto que não parece ser esta a principal mola propulsora das produções audiovisuais indígenas, ou, ao menos, de uma parte delas. A descrição de Gilmar Galache sobre a forma como Admilson “Kiki” Concianza, um dos membros da ASCURI filma e edita oferece algumas pistas:

[...] você tem de ter alguém junto da aldeia, que trabalhe [com isso], que entenda [de edição] de cinema, que vá fazer ali com você, que vá fazer o negócio! Foi como a gente chegou ao Kiki, é o cara que já faz! A única coisa que eu me intrometo com ele, é na questão técnica, às vezes corta um áudio na hora errada, às vezes a imagem entorta, ou borra. Então tira isto, coloca isto, na finalização, e o português da legenda. Porque o resto ele faz tudo! Aprendeu ali, foi aprendendo e vai fazendo [...] o Kiki aprendeu a editar, mas ele não aprendeu a história do cinema [...] ele já é fruto dessa coisa que a gente viu que estava errado! [...] Você tem de ver os filmes dele, é muito ‘doidão’. Mas não ‘doidão’ no sentido negativo! Se você colocar um filme dele para um Kaiowá [assistir], o Kaiowá vai entender tudo, os tempos, certinho do que está acontecendo, as rezas, etc. e tal, e vai te explicar numa boa. Uma pessoa não indígena vai ver, vai achar bonito, vai achar legal, talvez algumas coisas vá estranhar, mas vai compreender, sabe? Vai ter uma visão geral do que está acontecendo. Se você não botar legenda. Se você colocar legenda então, ai que entende mesmo! Mas o ritmo não é aquele mesmo do cinema hollywoodiano, não é aquela coisa linear, dos cortes, estilo Syd Field, é uma coisa bem... é um cinema muito simples, é um jeito muito simples de editar! [...] Ele pensa a edição como se estivesse acontecendo. Então, a simplicidade, o raciocínio, é como se fosse o seguinte: a pessoa que for ver, vai entender, nessa ligação, é simples assim a corrente. Não tem uma coisa de que vai ter de desvendar, a quebra do roteiro, o “clímax” [...]

A questão que surge é se seria possível que um olhar indígena não condicionado pela linguagem audiovisual “ocidental”, que é ensinada nas oficinas convencionais, pode vir a se tornar um olhar diferenciado, um verdadeiro “cinema indígena” e não um cinema feito por indígenas. Evelyn Schuler (1997) passou por essa possibilidade ao narrar as experiências de Kasipirinã, indígena da etnia Waiãpi: “ainda em São Paulo, Kasipirã faz as suas primeiras experiências com a câmera, praticamente sozinho, tendo apenas uma noção básica, o que lhe possibilita encontrar seu próprio jeito de fazer os registros” (SCHULER, 1997, p.1). A autora informa que o videasta alterou, então, o processo em curso no VNA, ao começar a registrar rituais organizados para serem filmados por ele, conforme seu olhar.

Ocorre, porém, que, grande parte dos índios que desenvolveram trabalhos com o VNA, até recentemente não os editavam, como se percebe ao conferir as fichas técnicas que, via de regra, trazem um não indígena na montagem/edição, sendo que, estes procedimentos técnicos, como se viu no subcapítulo 3.1, são fundamentais na composição de um audiovisual. Dessa forma, pode-se especular acerca do potencial de trabalhos como os da ASCURI

trazerem um diferencial, uma vez que não são obras filmadas por indígenas treinados/editados por não indígenas, mas sim, filmes pensados **por** índios **para** índios **através** de índios, com equipamento conseguido **pelos** índios. Parece não haver um olhar “domesticado” neles (no sentido colocado por Costa, 1995). As oficinas da ASCURI não parecem ensinar as estruturas narrativas de Syd Field. Tatiane Klein (2013) coloca que o FIDA não seria um espaço para formação técnica, desenvolvimento de roteiros ou edição, mas para “refletir sobre os processos de produção midiática. Seja por meio estritamente do vídeo, da fotografia, do áudio ou de outras plataformas; esse tom parece estar no centro das preocupações desse coletivo indígena” (KLEIN, 2013, p. 73). Tampouco os relatos dos participantes do FIDA indicam que, nestes fóruns, existe uma preocupação predominante com as técnicas e com a pesquisa e assimilação da história e da linguagem do cinema *mainstream*: conforme Ismael Morel “o Ava Marandu ensinou a técnica, o FIDA não. [...] Eu gosto mais da técnica, quando a oficina explica onde é o *zoom*, como você vai ampliar, como vai puxar, eu gosto disso. Coisa que no FIDA não tem. O FIDA tem outro olhar, eles ensinam como ligar a câmera e falam assim: ‘- Produza!, depois na edição você tira o que não ficar bom e coloca...’”.

Obras filmadas por índios com o tipo de estrutura narrativa de Syd Field, editadas segundo os cânones ocidentais, com a “cabeça” em Hollywood, para um público que já está domesticado e acostumado a esse tipo de linguagem, podem ter alguma chance de sucesso, ou agradar grandes plateias não indígenas, mas, certamente, não seguem a lógica e a visão de mundo dos Kaiowá, por exemplo. Um verdadeiro “cinema de índio” não usaria Syd Field. Kiki opera *Final Cut*¹⁶⁸ com maestria, mas nunca ouviu falar dele. Não estaria aí o embrião de uma nova linguagem, o vislumbre de um novo cinema em evolução?

“Oralidade visual”: outro ponto instigante sobre esta primeira aproximação com o audiovisual dos povos pioneiros de MS é a questão das transformações simultâneas pelas quais eles vêm passando, há décadas, em relação aos seus meios e redes de comunicação, entre suas distintas etnias, entre suas distintas gerações, e com as demais sociedades envolventes não indígenas. Já se aventou anteriormente neste texto à possibilidade dos indígenas estarem indo além dos três tipos de oralidade correspondentes aos três tipos de cultura colocados por Zumthor (2005) – a saber: primária e imediata, sem contato com a escrita; mista, com influência parcial da escrita; e segunda, recomposta na escritura. Num exercício de raciocínio hipotético, poder-se-ia perguntar se a apropriação do audiovisual e das novas tecnologias, e as redes que eles estabelecem por e através destes, não estariam apontando para a criação de uma eventual oralidade terceira, que surgiria da passagem direta

¹⁶⁸ Programa de edição de vídeo profissional da empresa americana Apple.

entre a cultura oral primária para a visual, mediada pela câmera e pelos videastas indígenas, quando eles transformam os cantos, mitos, rezas e histórias em arquivos digitais. Quando afirmam, a respeito das possibilidades do audiovisual, em *Jepea' yta*, na cena 32, a realizadora Kaiowá Adilsemari Vilhalva: “a gente pode passar de novo para as crianças [informações sobre os mitos e cantos tradicionais], mostrar o que é, que na realidade, hoje em dia as crianças nem sabe mais o que é isso [...]” e, na cena 33, a realizadora Terena Danieli Alcântara:

quando morre um ancião, morre com ele as histórias, e a gente não pode deixar isso acontecer mais no nosso meio indígena, a gente precisa documentar isso, arquivar isso em vídeo, porque isso serve como documento na escola, como material didático, os professores utilizam isso, passam esse conhecimento pros alunos. Esses alunos futuramente serão disseminadores desse conhecimento, dessa história, e a gente não pode deixar isso morrer¹⁶⁹

elas não estariam dando pistas de uma nova “categoria” de oralidade, uma hipotética “oralidade visual”, que criaria uma nova ligação entre gerações, entre memórias, uma nova forma de estabelecer redes de comunicação entre mundos distintos?

A pirâmide deitada em berço esplêndido e a *Ogapysy* resistindo em pé desde 1500: ainda outra especulação que este panorama inicial a respeito das práticas midiáticas e do audiovisual indígena de MS pode instigar é a respeito da maneira como são estabelecidas algumas redes de comunicação e solidariedade entre diversos povos e etnias, e os resultados midiáticos delas que, grosso modo, confirmam as previsões e análises de Arnhheim (2005), McLuhan (1977) e Levy (2014) colocadas anteriormente neste trabalho, no subcapítulo 1.4 e que, de alguma forma, podem servir de exemplo para se pensar novas metáforas para teorizar a comunicação e o jornalismo.

Para além da instável, improvável e controversa “pirâmide deitada” sugerida por Canavilhas (2014), a “guaranização” das tecnologias e da comunicação, observadas por Klein (2013), podem levar a pensar que tais novas práticas discursivas poderiam estar em mais sintonia com outras estratégias de comunicação contemporâneas inovadoras, outras tecnologias, episódios e atitudes - de certa forma revolucionárias e com relativo sucesso – como, por exemplo, os diversos movimentos “*Ocupy*”, os movimentos autogeridos de estratégias de desenvolvimento de programas de *software* livre e código aberto, os “produtos wiki” (*Wikipedia*, *Wikileaks*, etc.), as sagas de midiativistas como Julian Assange ou Edward Snowden, ou a arquitetura do protocolo TCP/IP, do que as reações observadas nas redações tradicionais ou lecionadas em algumas salas de aula de jornalismo e comunicação.

¹⁶⁹ Vide apêndice C, cena 33, 18’.

A forma como coletivos e associações se articulam para viabilizar este eventual “novo cinema” indígena talvez tenha algo interessante a ser estudado no modo como criam redes e se relacionam entre si e com a sociedade não indígena, que pode vir a servir como um eventual modelo teórico para uma solução para o problema da pirâmide invertida ou deitada; uma espécie de “*ogapysy* em pé, com suas redes dependuradas, que resiste há séculos”. Caso seja acompanhado de perto e com mais atenção, talvez inspire, ainda, alguma solução para o caos que na prática parece se espalhar pelas redações e pelas salas de aula de um jornalismo em crise - que segue em extinção com seus “passaralhos¹⁷⁰”; com seus órgãos de classe que não conseguem sustância para enfrentar as instâncias patronais ou jurídicas; e que não conquistam regulamentações básicas, como a questão do diploma para o exercício da profissão.

Ao problematizar a solução para a posição da metafórica pirâmide oferecida por Canavilhas (2014), podemos perceber que não existe impossibilidade física de uma pirâmide permanecer em equilíbrio invertida por algum tempo. Basta que sua massa seja distribuída de forma homogênea, e que uma linha imaginária que passe pelo vértice da pirâmide e pelo encontro das duas diagonais da base esteja exatamente perpendicular à superfície terrestre num local onde esta seja totalmente plana, e uma série de condições externas sejam propícias para tal (como condições atmosféricas, magnéticas, sonoras, etc.). Porém, tanto a física clássica, como a física quântica, são unânimes em postular que, embora possível, este seria um evento extremamente improvável de ser realizado. Já não se pode dizer o mesmo em relação a uma “pirâmide deitada”. Este, um evento impossível, ao menos segundo quaisquer das leis físicas que dispomos atualmente. Ela cairia. E dependendo do material que a constitui e da altura de onde despencou, se espatifaria em infinitos pedaços e se espalharia num labirinto segundo indecifráveis leis entrópicas (CORRÊA, 2014).

Esse tombo parece ser uma metáfora mais apropriada para o que vemos hoje no panorama das convergências digitais e de integração midiática. Afinal, as até bem pouco tempo, “universais” redes sociais acessadas a partir do computador pessoal como MIRC, ICQ, MSM, *Skype*, *MySpace*, *Orkut*, *Linkedin*, *Instagram*, *Twitter*, *Badoo*, *Facebook*, *G+*, *WhatsApp*, e similares se pulverizam em aplicativos bizarros de rede da moda como o *Secret*, *Tinder* ou outros, disponibilizados para telefones descartáveis. Não há mais distinção entre produtor e consumidor de notícias; não há mais emissor e receptor - antes, há uma simultaneidade ou promiscuidade, de ambos; a questão da fonte foi simplesmente extinta no

¹⁷⁰ Jargão usado internamente nas redações para designar as demissões em massa de jornalistas que se tornaram comuns em tempos recentes.

anonimato oferecido; todos informam e/ou desinformam a todos; tentativas de regular conteúdo como “*paywalls*” são solenemente ignoradas; o substantivo privacidade tende a se transformar numa palavra obscena; e o jornalismo nunca foi, ao mesmo tempo, tão democrático e tão irrelevante. Navegadores como *Tor* e derivações “invisíveis” da rede como a *Deep Web* oferecem um contraponto às tentativas infrutíferas das grandes corporações e governos em controlar o fenômeno antigo e recorrentemente incontrolável a que se referiu anteriormente no subcapítulo 1.4. Não existe dúvida de que uma metáfora adequada para este jornalismo em crise passaria longe de um polígono regular em desequilíbrio. Mesmo um polígono irregular, composto por incontáveis lados e inúmeras diagonais, estacionado em posições aleatórias e mutantes, não responderia à questão.

A metáfora, caso seja indispensável uma para se teorizar o jornalismo, certamente se encontraria muito mais próxima a uma oca como a descrita por Caminha (2014), enorme, ampla, aberta, repleta de suportes que sustentam incontáveis “redes” compartilhadas por indígenas anônimos, enfeitados e nus. Estaria muito mais próxima de uma assembleia de *Aty Guasu*; ou da distribuição, apenas aparentemente caótica, dos módulos organizacionais ligados ao tempo e espaço social que regulam a estrutura social dos Kaiowa e Guarani que Pereira (2013) elencou. Muito mais próxima do perspectivismo de Viveiros de Castro (2014); ou de um indefeso acampamento de “beira de BR” onde, os que ainda sobrevivem ao genocídio, seguem fotografando, gravando toscas imagens de discursos infundáveis e inconformados, bradando as bordunas e os *Mbarakas*, criando e consumindo pautas de carne, lágrimas e sangue.

3.2.3.7 Índio marcado para morrer - 515 anos depois

Há que se tecer breves observações, também, além das que se escreveu sobre os filmes realizados pelos povos originários de MS, a respeito daqueles que **não** foram feitos. Que **ainda** não foram feitos - ou que, talvez, **nunca** venham a ser exibidos. Os filmes que, o pequeno arcabouço teórico que o trabalho de revisão bibliográfica do subcapítulo 3.1 junto das disciplinas cursadas no PPGCom/UFMS ofereceram ao autor, e somados sua práxis acumulada ao longo dos anos enquanto cinéfilo e cineasta, permitiram avaliar como possuidores de um potencial para, se não repercutir ao nível de documentários históricos como o que se alude no título deste subcapítulo¹⁷¹, ao menos, provocar uma grande reviravolta na forma como a questão indígena é tratada pelas autoridades policiais, a justiça e a mídia.

¹⁷¹ Em 1984 o documentarista Eduardo Coutinho lançou, com grande repercussão, “Cabra marcado para morrer – 20 anos depois”. Ver: capítulo 3.2.2.1, p. 95, nota de rodapé no. 146.

Refere-se aqui ao material inédito a que o autor teve acesso durante o trabalho de campo que, por motivos de falta de recursos técnicos, financeiros, ou, principalmente, por questões de segurança, não foram e, talvez, nunca venham a ser lançados. Existem imagens bastante graves e impactantes, gravadas em áreas de conflito, durante negociações entre policiais e indígenas, entre a justiça e entidades defensoras dos direitos humanos, de comportamentos antiéticos, parciais e racistas de equipes de jornalistas da grande mídia, ações violentas de funcionários de órgãos do estado agindo de forma ilegal, de momentos de extrema tensão e até de situações que se pode classificar como guerra civil.

Boa parte dos videastas indígenas, antes de divulgar seu trabalho, costumam consultar os mais antigos ou as lideranças para obter opiniões a respeito do comprometimento dos envolvidos, para evitar a exposição indevida, haja vista que muitos deles têm a cabeça a prêmio, sendo alvo tanto de pistoleiros contratados por ruralistas (eufemisticamente chamados de segurança patrimonial), quanto por parte de delegados e outras autoridades. Dezenas foram assassinados em meses recentes. Milhões, ao longo dos séculos, como se viu no capítulo 2.

Existem, por exemplo, imagens colhidas durante retomadas onde delegados e membros da justiça federal agem como se fossem funcionários de ruralistas, “tomando conta” de objetos pessoais e pertences de fazendeiros e de suas esposas, fazendo o papel de capatazes zelosos, com atitudes questionáveis eticamente, para não dizer criminosas. Noutras situações de retomada, existem imagens de negociações extremamente tensas e eletrizantes entre ruralistas e indígenas através de programas emissoras de rádio AM ao vivo, que em nada deixam a dever a clássicos do documentário nacional como os de Eduardo Coutinho ou a célebres obras recentes como “*Mediastan*”¹⁷² ou “*Citizen Four*”¹⁷³.

¹⁷² Documentário lançado em 2013 com grande sucesso pela organização *Wikileaks* (Disponível em: <https://wikileaks.org/index.en.html>). Dirigido por Johannes Wahlstrom e produzido por Julian Assange, Rebecca O'Brien e Lauren Dark, mostra a dificuldade de jornalistas colaboradores do portal que se aventuram numa viagem por diversos países da Ásia Central tentando encontrar outros jornalistas ou empresas de comunicação interessadas em publicar denúncias pertinentes aos governos daqueles países recebidas pelo site, desde que obedecessem padrões éticos estabelecidos previamente, e que se recusavam a fazê-lo por sofrerem pressões dos grupos ao quais pertencem. O filme foi realizado como uma resposta do site ao filme ficcional dos estúdios Disney “*The fifth Power*” - no Brasil “O quinto poder” (que foi anunciado como um *blockbuster* que contaria a “verdadeira história do Wikileaks”) - e foi lançado na Internet no mesmo dia em que este era lançado nos cinemas, transformando-o num retumbante fracasso.

¹⁷³ Filme da diretora Laura Poitras, vencedor do prêmio Oscar da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas na categoria de melhor documentário de 2014. Mostra as imagens impressionantes da fuga de Edward Snowden, analista de sistemas de empresa do governo Norte Americano contratado pela agência de segurança nacional NSA; e da entrega de dados confidenciais dos sistemas de espionagem digitais chamados PRISM, que violam a privacidade de cidadãos de todo o planeta, para a diretora do filme e para o jornalista inglês Green Greenwald, que foram posteriormente divulgados pelos jornais *The Guardian* e *The Washington Post*.

Espera-se que, caso estas imagens venham a ser divulgadas apenas daqui a vinte anos, como ocorreu com as de Eduardo Coutinho, até lá a questão indígena em MS tenha sido resolvida de uma forma que não envergonhe as futuras gerações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde que se iniciou o preparo do anteprojeto deste trabalho para o PPGCom da UFMS, sempre que se respondia à questão acerca de qual assunto seria abordado na pesquisa com a resposta de que se estudaria os filmes produzidos pelos índios de MS, recebia-se de volta outra pergunta, sonora e unânime: “- Masssss... tem?”. A pergunta se repetiu durante todo processo de realização da pesquisa e provavelmente se terá de continuar respondendo-a futuramente, quando se for discorrer sobre esta versão preliminar do mapeamento que ora se encerra. Acredita-se que esta experiência é mais uma a acrescentar na práxis pessoal do autor, e que confirma a percepção a respeito dos problemas de desinformação, equívocos e preconceito sobre os povos indígenas exibidos pelo senso comum e a respeito do papel mal desempenhado pela chamada grande mídia e pela educação oferecida no país. Há que se aditar o agravante de que a questão/comentário com variações como “-E... existe?” surgia mesmo nos círculos acadêmicos, nos de comunicadores, jornalistas, advogados, professores, profissionais liberais e outras categorias de colegas que, supostamente, teriam sido melhor formados e informados que a média da população, e, pior, boa parte deles, por serem residentes ou originários da região Centro-Oeste e, assim, estarem “fora do eixo” e “morando ao lado” do genocídio, deveriam demonstrar um menor desconhecimento da realidade local.

Baseado no conteúdo do Apêndice A que se segue, publicado, pode-se, de agora em diante, responder positivamente à questão de forma convicta. Não somente existem os filmes dos índios de Mato Grosso do Sul, como são relevantes culturalmente para a região. Ficou evidente no capítulo 1 que eles são realizados pelos povos que são descendentes dos verdadeiros pioneiros no povoamento do estado, ao contrário do que afirmam alguns. Este não é, porém, o único ponto a torná-los relevantes.

As questões colocadas no início do trabalho acerca das “novidades midiáticas”, tais como, por exemplo: “Onde, como, de que forma, com quais dificuldades os indígenas estão produzindo? O que eles estão comunicando? Estão falando, filmando, veiculando para os “brancos”, para eles mesmos, ou para uma sociedade globalizada? etc.”¹⁷⁴, cujas respostas não faziam parte dos objetivos da pesquisa, deve-se lembrar, foram, entretanto, respondidas. Paradoxalmente, porém, com novas e instigantes questões que surgiram das observações e reflexões dos subcapítulos 3.2 e 3.3.

Os audiovisuais autorais dos povos indígenas de MS são relevantes para a cultura do estado e devem ser estudados mais de perto, pois se mostraram pertinentes, como ficou claro,

¹⁷⁴ Para lista completa ver cap. 1.2, páginas 24-25.

através das relações entre as observações preliminares realizadas em algumas obras, nas entrevistas, e nos depoimentos obtidos junto aos indígenas mato-grossenses-do-sul, e as ponderações e conceitos desenvolvidos por diversos teóricos e pesquisadores de áreas distintas, citados. Eles apontaram, por exemplo, possibilidades de novos usos para técnicas e recursos padrões da linguagem cinematográfica *mainstream* como se viu, dentre outras, nas observações a respeito de “Jaguapiré...” e de “*Jepea’yta...*” no subcapítulo 3.2.2; na clareza com que o Terena Gilmar Galache explica a forma simples de editar e o olhar certo e sincronizado com as comunidades com o qual Kiki filma, no subcapítulo 3.2.1.10; ou nas formulações teóricas e práticas do Kaiowá Eliel Benites a respeito do “olhar indígena”.

Tais possibilidades podem, eventualmente, avançar e caminhar para o surgimento de um novo e verdadeiro “cinema de índio”, diferente do cinema feito por índios através da linguagem cinematográfica desenvolvida pelos não indígenas. As iniciativas de relações em rede estabelecidas entre alguns videastas, associações e coletivos, que viabilizam filmes, fóruns, oficinas, etc., e conseguem realizar de forma relativamente autônoma e com poucos recursos financeiros e infraestrutura mínima, uma quantidade de obras com qualidade respeitável, sugerem novas possibilidades de produção, diferentes das que se vê normalmente nos circuitos hegemônicos do audiovisual do país. As iniciativas de alguns dos videastas indígenas, como se viu em diversos depoimentos no subcapítulo 3.2.3, com a utilização didática do audiovisual internamente nas comunidades, eventualmente sem a preocupação ou o objetivo de atingir grandes plateias, conquistar prêmios ou obter retorno financeiro, também são distintos do que observa comumente no mercado. As preocupações e a prioridade dada por alguns grupos e *filmmakers* em utilizar de forma orgânica o audiovisual, como ferramenta para a luta por direitos, para denunciar violências e injustiças, para se defender de pistoleiros ou do próprio Estado, e alguns incipientes resultados práticos conseguidos como se viu, por exemplo, nos casos de Pyelito Kue, Buriti ou Kurussu Amba, revelam um empoderamento proporcionado pela apropriação destas novas tecnologias pelos povos indígenas de MS.

Desta forma se acredita, então, ter avançado alguns passos, ainda que poucos e pequenos, em relação ao (re)conhecimento da existência e da importância da cultura audiovisual criada pelos índios de Mato Grosso do Sul, e da necessidade de que a academia se dedique com mais vagar e profundidade nos estudos dessa questão além do que foi possível realizar neste trabalho.

Como se viu, vários pesquisadores já se debruçaram com afinco sobre as diversas nuances que permeiam a questão do audiovisual autoral dos povos indígenas no país. Tem-se, por exemplo, que, uma das queixas levantadas pelos indígenas de MS em relação à forma

como os projetos em geral e os de audiovisual em especial são implementados nas populações e territórios indígenas, sem o devido cuidado e planejamento prévio, desestabilizando e causando acirramento de disputas políticas, ou provocando novas rupturas já havia de certa forma sido notado por Gallois e Carelli (1992), quando observaram, nos primórdios do VNA, que, “como ocorre em outros grupos indígenas, a apropriação do vídeo entre os Waiãpi intensifica tensões que fazem parte do jogo das relações intercomunitárias tradicionais”(op. cit., 1992, p.31). E se viu, também, que as peculiaridades em relação à forma e aos processos como os índios de Mato Grosso do Sul lidam com seus filmes são bastante instigantes e, em alguns casos, apontam para soluções inéditas, ou pouco usuais de apropriação das tecnologias e das mídias, e de forma deveras crítica e criteriosa.

Eles conseguem, apesar do etnocídio crônico à que estão submetidos há séculos, produzir um cinema que sugere uma complexidade e um potencial de gerar novos conhecimentos e novas formas de pensar e viver a vida bastante interessantes, como se pode notar ao longo das observações da pesquisa. Pode-se inferir que a produção audiovisual indígena de MS é promissora, corroborando com os vislumbres de uma filosofia guarani profunda e sofisticada, que teria muito a acrescentar à chamada cultura ocidental, como Viveiros de Castro (2013) tem colocado há tempos, e, também, com a complexidade da organização política dos Kaiowá e Guarani, como mostrou Pereira (1999), e seria de se esperar que a academia dedicasse mais atenção e desse mais apoio a esta produção cultural e a estudasse com mais profundidade.

Observou-se a importância dos inúmeros projetos e oficinas desenvolvidos com os indígenas no estado, tanto os de iniciativa de entidades, fundações e órgãos vinculadas ou com parceria com o governo federal, ou vinculados a universidades, empresas privadas, ou do exterior. Isso ficou claro principalmente pela grande quantidade de filmes e núcleos de produtores audiovisuais que tiveram seu início a partir destes trabalhos. Além disso, pode-se notar, também, que vários alunos e principiantes destas iniciativas, embora não tenham se profissionalizado, passaram, com muita dificuldade, a reproduzir e divulgar o aprendizado, oferecendo treinamento e oficinas em suas comunidades e chegando até a replicar-se pelo estado, como foram, por exemplo, os casos de algumas experiências da AJI, da ASCURI ou do JIGA. Há, entretanto, como se pode notar, questionamentos importantes sobre a forma como estas oficinas e projetos têm sido oferecidos e aplicados, suas intermitências, descontinuidades e acompanhamento deficientes, bem como a ausência de espaço para que os próprios indígenas desenvolvam de uma maneira mais desburocratizada e adequada às suas realidades projetos semelhantes. Quase um clamor por um tipo especial de políticas de cotas

na distribuição dos editais e iniciativas que incentivam a produção audiovisual tornando mais acessível aos povos tradicionais esses projetos.

Resta provado, pois, que sim, existem os filmes dos índios de MS; e que eles são relevantes culturalmente porque, sim, eles são feitos pelos verdadeiros pioneiros e não pelos aclamados como pioneiros pela mídia, pelo senso comum e por uma historiografia mais rasa; e que o conteúdo destes filmes é relevante culturalmente, porque ele tem nuances, temas, questionamentos, sofisticação e profundidade que já foram estudados pela academia em vários Territórios Indígenas pelo país e ainda levantam novos questionamentos dentro da realidade local; e, portanto, novamente: tem relevância cultural para a região.

Parodiando vários pesquisadores, uma das conclusões a que se chega é a “tradicional” *more research is needed*, são necessários mais estudos e pesquisas. Como se viu, no caminho percorrido até aqui, diversos temas complexos e instigantes, surgiram em relação aos processos de apropriação midiática e na criação do audiovisual indígena de MS. Ficou claro que demandam pesquisas mais aprofundadas, demoradas e significativas do que as que puderam ser realizadas nesse trabalho. Talvez uma solução para que isso seja resolvido seria a ideia de que novos instrumentos e locais de pesquisa sejam viabilizados, planejados e executados. Mato Grosso do Sul é o estado com a segunda maior população indígena do país e é primeiro nas estatísticas de morte não natural dos mesmos. Nada mais lógico de que seus pesquisadores estudem com muito mais afinco do que tem feito a produção cultural desses povos enquanto eles ainda resistem/existem. Uma sugestão que se deixa nestas considerações finais seria a de que sejam estabelecidas articulações para criar demandas de forma a viabilizar disciplinas regulares nos cursos de graduação e de mestrado em comunicação da UFMS relacionados ao audiovisual e à utilização das novas mídias pelos povos indígenas regionais.

A segunda maior cidade do estado, Dourados, MS, tem uma faculdade indígena; a universidade privada UCDB tem o NEPPI que apresenta resultados alvissareiros que se pode observar neste trabalho. Campo Grande já foi pioneira, com o primeiro festival de cinema indígena no país, e talvez o papel a ser cumprido por esta Universidade Federal seja o de criar uma linha de pesquisa específica no Programa de Pós Graduação em Comunicação sobre os povos originários que contemplates a comunicação audiovisual indígena e uma disciplina na graduação sobre a cultura local, em especial sobre os povos originários. Isso talvez colaborasse para amenizar um dos problemas observados no início do trabalho, a saber, o da práxis jornalística de desinformar sobre os assuntos indígenas, já que ao menos um dos motivos disso ocorrer seria o desconhecimento dos comunicadores sobre a realidade indígena.

A outra raiz desse problema, que seria a questão econômica, com os vínculos entre empresários de comunicação e ruralistas, dificilmente teria solução através da universidade. A possibilidade de oferecer cultura e informação aos futuros jornalistas e oportunidade de aprofundar conhecimentos aos pesquisadores, poderia possibilitar que a qualidade do jornalismo local melhorasse através da inclusão da disciplina na graduação e criação de uma linha de pesquisa no mestrado, avançando iniciativas como a da EAD/UFMS que já realiza o curso de Pós-Graduação *Latu Sensu* a distância sobre a temática Cultura e História do Povos Indígenas de MS. Talvez, então, as futuras gerações possam vir a ser melhor informadas pelas escolas e pela mídia e, eventualmente, o senso comum e a opinião pública brasileiras passem a dar sinais de uma melhor compreensão, valorização e tratar de forma mais justa os povos ameríndios que sobreviveram, durante tantos séculos, à nossa insensibilidade, estupidez e violência

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA URQUIZA, Antonio Hilário; BANDUCCI Júnior. Álvaro. **Cultura e relações interétnicas algumas aproximações conceituais**. In: AGUILERA URQUIZA, Antônio Hilário (Org.) **Culturas e história dos povos indígenas em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS, 2013, p.167-216.

_____; PEREIRA, Levi Marques; PRADO, José Henrique. **Cultura e história dos povos indígenas**. Modulo 2, Campo Grande: Editora UFMS, 2014.

AJI AÇÃO DOS JOVENS INDÍGENAS DE DOURADOS. Disponível em: <<http://www.jovensindigenas.org.br/>>. Acesso em: 09 jan. 2013.

ALVES, Maria Helena Benites. **Análise da representação dos índios kaiowá e guarani no cinema: filme Terra Vermelha**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem), UFMS, 2012.

ANZALDÚA, Gloria. **Bordelands/ La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ARAUJO, Ana Carvalho Ziller de; et al. **Cineastas indígenas: um outro olhar : guia para professores e alunos**. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2010.

ARHNHEIM, Rudolf. **O diferencial da cegueira: estar além dos limites dos corpos**. In: MEDITISCH, Eduardo (Org.). **Teorias do Rádio: textos e contextos V. I**. Florianópolis: Insular, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUMONT Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

AVA MARANDU "Os guarani convidam": Cultura e direitos humanos dos povos Guarani. Pontão de Cultura Guaicurú. Catálogo. Campo Grande, MS, 2010.

BAZIN, André. **O Cinema, ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BANDUCCI JÚNIOR, Álvaro. **Tradição e ideologia: a construção da identidade em Mato Grosso do Sul**. In: BANDUCCI JÚNIOR, Álvaro; MENEGAZZO, Maria (Orgs.). **Travessias e limites: escritos sobre identidade e o regional**. Campo Grande, MS: UFMS, 2009.

BALDUS, Herbert. **Os Oti**. In: Revista do Museu Paulista (Nova Série), n. 8, p. 79-92, 1954. Disponível em: < http://biblio.etnolinguistica.org/baldus_1954_oti>. Acesso em: 01 nov. 2014.

BESPALEZ, Eduardo. **As formações territoriais na Terra Indígena Lalima, Miranda/MS: os significados históricos e culturais da Fase Jacadigo da Tradição Pantanal**. Tese (Doutorado em Arqueologia), Museu de Arqueologia e Etnologia, USP, São Paulo, 2014.

BENITES Eliel; NASCIMENTO Adir Casaro. **A escola como espaço de encontro dos saberes: uma abordagem a partir das experiências dos professores indígenas da escola Ñandejára Polo da Aldeia Te'yikue, Caarapó-MS**. In: V Seminário Povos Indígenas e Sustentabilidade: do campo ao campus e do campus ao campo, trajetória de saberes. Campo Grande, MS: NEPPI / UCDB, 2013, Anais eletrônicos... Disponível em: < <http://www.vsustentabilidade.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 02 fev. 2014.

_____; NOGUEIRA, José Francisco Sarmiento; POLIDORO, Eric Marques. **FIDA (Fórum de discussão sobre a Inclusão Digital nas Aldeias): Realizadores indígenas e suas reflexões**. In: IV Reunião Equatorial de Antropologia e XIII Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste. 04-07 ago. 2013, Fortaleza, CE, Anais... disponível em: < http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CDMQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.reaabanne2013.com.br%2Fanisadmin%2Fuploads%2Ftrabalhos%2F4_trabalho_001017_1373989309.pdf&ei=gBWgVbnvF8O5wASQnpqYDA&usg=AFQjCNFhIF4jiSuGV0BbMLyML1k0161ZQ&bvm=bv.96952980,d.Y2I>; acesso em: 15 mai. 2015.

BENITES, Tônico. **A escola na ótica dos Avá Kaiowá: impactos e interpretações indígenas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

BIANCO, Nélia Del. **O tambor tribal de McLuhan**. In: Meditsch, Eduardo (Org.). Teorias do Rádio: textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2005.

BRAND, Antônio Jacó. **O confinamento e seu impacto sobre os Pãi/Kaiowá**. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

_____. **O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá Guarani: os difíceis caminhos da palavra**. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

_____. **Os complexos caminhos da luta pela terra entre os Kaiowá e Guarani no MS**. Tellus: Campo Grande, MS, ano 4, n. 6, p. 137-150, abr. 2004.

_____; COLMAN, Rosa Sebastiana. **Os Guarani na fronteira do Brasil, Paraguay e Argentina: uma viagem de intercâmbio Guarani**. In: 27ª. Reunião Brasileira de Antropologia, Belém, Brasil, 2010. Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=0CDEQFjAD&url=http%3A%2F%2Fperiodicos.unb.br%2Findex.php%2Finterethnica%2Farticle%2FviewFile%2F11137%2F7990&ei=JdIYVL6IEIKpgwT9moDADQ&usg=AFQjCNFCKqRIKC7r8w-1WvSFK7K4A3m91g&bvm=bv.78677474,d.eXY>>. Acesso em: 02 nov. 2014.

CAMINHA, Pêro Vaz. **Carta ao rei D. Manuel, comunicando o descobrimento da Ilha de Vera Cruz**. Disponível em: <<http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=4185836>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

CANAVILHAS, João. **Da pirâmide invertida à pirâmide deitada**. Biblioteca on-line de ciências da comunicação, 2006. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/index.php>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

CAVALCANTI, Carlos. **Como entender a pintura moderna**. Rio de Janeiro: Rio Sociedade Cultural, 1975.

- CAVALLI-SFORZA, Luigi Luca. **Genes, Povos e Línguas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. **Quando os cineastas são índios**. 2000. Disponível em: < <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/caiuby.htm> >. Acesso em: 01 fev. 2015.
- CIMI-MS, **Conselho Indigenista Missionário**. Disponível em: < http://cimi.org.br/site/pt-br/?system=paginas&conteudo_id=5712&action=read >. Acesso em: 19 ago. 2012.
- CIMÓ QUEIROZ, Paulo Roberto. **Mato Grosso/Mato Grosso do Sul: divisionismo e “identidade” (um breve ensaio)**. In: DIÁLOGOS. DHI/PPH/UEM, v. 10, n. 2, p. 149-184, 2006.
- CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**. São Paulo: Brasiliense, 1975.
- CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência: ensaios de antropologia política**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- CORRÊA, Miguel Angelo. **Produção audiovisual autoral dos povos indígenas de mato grosso do sul: bordunas e filmadoras HD na integração midiática**. In: V Simpósio Internacional de Ciberjornalismo, 2014, Campo Grande, MS: UFMS, Anais eletrônicos... Disponível em: <<http://www.ciberjor.ufms.br/ciberjor5/files/2014/07/miguel.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2014.
- _____; BANDUCCI JÚNIOR, Álvaro. **Produção audiovisual dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul: reflexões sobre a apropriação das técnicas cinematográficas e a alfabetização coercitiva**. In: V Seminário Povos Indígenas e Sustentabilidade: do campo ao campus e do campus ao campo, trajetória de saberes. Campo Grande, MS: NEPI / UCDB, 2013, Anais...
- CORRÊA, Valmir Batista. **Coronéis e bandidos em Mato Grosso – 1889 – 1943**. Campo Grande, MS: UFMS, 1995.
- COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. **Glória Anzaldúa, a consciência mestiça e o feminismo da diferença**. Revista Estudos Feministas, v. 13, p.691-703, 2005.

- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- DAHER, Joseane Zanchi. **Cinema de índio: uma realização dos povos da floresta**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), UFPR, Curitiba, 2007.
- DEFLEUR, Melvin L.; BALL-ROKEACH Sandra. **Teorias da Comunicação de Massa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- DONATO, Hernâni. **Selva Trágica**. São Paulo: Autores Reunidos, 1959.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FERREIRA, Eva Maria Luiz. **A participação dos índios kaiowá e guarani como trabalhadores nos ervais da Companhia Matte Laranjeira (1902 – 1952)**. Dissertação (Mestrado em História), UFGD, Dourados, MS, 2007.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FOSCACHES, Nataly Guimarães. **Análisis del racismo contra los Kaiowá y Guaraní em los periódicos brasileños**. Dissertação (Mestrado em Máster em Estudios Latinoamericanos), Universidad de Salamanca, USAL, Espanha, 2010.
- GALLOIS, Dominique. **Cultura “indígena” e sustentabilidade: alguns desafios**. In: Revista Tellus. Ano 5, n. 8/9. Campo Grande: UCDB, p. 29-35, 2005.
- _____. **“Vídeo nas aldeias”: a experiência Waiãpi**. In: Cadernos de campo, v. 2, n. 2, p.25–36, 1992. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/40299>>. Acesso em: 05 fev. 2014.
- _____.; CARELLI, Vincent. **Vídeo e Diálogo cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias**. In: Horizontes Antropológicos – Antropologia Visual. Porto Alegre, a. 1, n. 2, p. 49-67, 1995.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo**. Porto Alegre: Tchê, 1987.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar Projetos de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1995.

GOLIN, Cida. **Paul Zumthor e a poética da voz**. In: Meditsch, Eduardo (Org.). **Teorias do Rádio: textos e contextos**. Florianópolis: Insular, 2005.

GOMES, Wilson. **A Poética do Cinema e a questão do método em análise filmica**. Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.moodle.ufba.br%2Fmod%2Fresource%2Fview.php%3Fid%3D23742&ei=-AlWVdn1FcGrgwSBj4HoDA&usg=AFQjCNGSfCc0Y9UI0Xf38msPYio3XmLFSw&bvm=bv.93564037,d.eXY>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

GRÜNBERG, Georg; CARLOS, Macedo. **Guarani Retã 2008: povos Guarani na fronteira Argentina, Brasil e Paraguai**. Brasília: CTI, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HECK, E. **Semilla de sueños**. 2009. Disponível em: <<http://vimeo.com/7131527>>. Acesso em: 29 jan. 2012.

VIEIRA, Higor Marcelo Lobo. **Trajetórias individuais e processos coletivos do rap indígena: territórios e territorialidades do grupo BRÔ MC's**. Dissertação (Mestrado em Geografia), UFGD, Dourados, MS, 2014. No prelo.

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). **Os indígenas no Censo Demográfico 2010: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça**. Rio de Janeiro, 2012a. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2014.

_____. **O Brasil indígena**. Rio de Janeiro, 2012b. Disponível em: <http://indigenas.ibge.gov.br/images/pdf/indigenas/verso_mapa_web.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2015).

- IMOTO, Flávia Almeida. **Cinema indígena: as possibilidades de um novo espaço de resistência cultural**. Trabalho de conclusão do curso (Pós-Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos), CELACC/ECA, USP, 2009.
- JURUNA, Cacique. **O índio com a palavra**. Folha de São Paulo. Caderno Folhetim 25 dez. 1977 p. 2. Disponível em: <[http://acervo.folha.com.br/resultados/buscade_talhada/?utf8=%E2%9C%93&fsp=on&all_words=cacique+juruna+magalh%C3%A3es+pinto+&phrase=gravador&words=&without_words=&initial_date=01%2F01%2F1970&final_date=01%2F01%2F1978&date\[day\]=&date\[month\]=&date\[year\]=&group_id=0&theme_id=0&commit.x=40&commit.y=15](http://acervo.folha.com.br/resultados/buscade_talhada/?utf8=%E2%9C%93&fsp=on&all_words=cacique+juruna+magalh%C3%A3es+pinto+&phrase=gravador&words=&without_words=&initial_date=01%2F01%2F1970&final_date=01%2F01%2F1978&date[day]=&date[month]=&date[year]=&group_id=0&theme_id=0&commit.x=40&commit.y=15)>. Acesso em: 22 out. 2013.
- KLEIN, Tatiane Maíra. **Práticas midiáticas e redes de relações entre os kaiowá e guarani em Mato Grosso do Sul**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), USP, 2013.
- KUBOTA, Renan Carvalho. **Estereoscopia em avatar: significação no cinema 3d**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem), UFMS, 2012.
- LAMBERTI, Eliana; MARTINS, Patricia. **A Fronteira: Conceitos e Articulações**. In: **Reexportação e Turismo de compras na fronteira**. Pelotas: UFPEL, 2010. p. 40-97.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e história**. In: Os pensadores - Lévi-Strauss. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 45-87.
- LÉVY, Pierre. **A globalização dos significados**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/4.html>>. Acesso em: 10 ago. 2014.
- LIPPMANN, Walter. **Opinião pública**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MALDONADO, Caroline Herminio. **O conflito entre os guarani e kaiowá e fazendeiros em MS: análise discursiva na mídia online**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), UFMS, 2014.
- MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT, 2001.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

- MARTINS, Gilson Rodolfo. **Arqueologia do Planalto Maracaju Campo Grande**. Campo Grande, MS: UFMS, 2003.
- MCLUHAM, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MELIÀ, Bartomeu. **El "modo de ser" guaraní en la primera documentación jesuítica (1594-1639)**. Archivum Historicum Soc. Iesu 50, Roma, 1981, pp. 212-233, Disponível em: < http://www.datamex.com.py/guarani/marandeko/melia_modos_de_ser_guarani.html>. Acesso em: 31 dez. 2014.
- MONTEIRO, Maria Elizabeth Brêa. **Levantamento histórico sobre os índios Guarani Kaiowá**. Museu do Índio/FUNAI. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2003.
- MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: SENAC, 2001.
- MUSSI, Vanderléia. P. L. **Módulo 03 – História Indígena**. Disponível em: <<http://virtual.ufms.br/>>. Acesso em: 16 jun. 2014.
- _____; CALDERONI, Valéria A. M. O. **Desconstruindo preconceitos sobre os povos indígenas**. In: Culturas e história dos povos indígenas 5º módulo. UFMS: 2014.
- NIMUENDAJÚ, Curt. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani**. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1987a.
- _____. **Mapa Etno-Histórico**. Rio de Janeiro: IBGE, 1987b.
- NEPPI. Disponível em: <<http://site.ucdb.br/pesquisa-e-inovacao/6/grupos-e-nucleos-de-pesquisa/596/neppi/598/>>. Acesso em: 01 set. 2014.
- NOGUEIRA, José Francisco Sarmiento. **Relações multi/interculturais e identitárias a partir do uso de tecnologias digitais: um olhar sobre o ambiente da Escola Municipal Ñandejara na reserva Te'ýikue em Caarapó, no Mato Grosso do Sul**. Tese (Doutorado em Educação), Campo Grande, MS: UCDB, 2015. Disponível em: < <http://site.ucdb.br/cursos/4/mestrado-e-doutorado/32/doutorado-em-educacao/2618/teses-defendidas/2626/>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

OLIVEIRA, Terezinha Silva de. **Olhares que fazem a "diferença": o índio em livros didáticos e outros artefatos culturais**. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 2003 n. 22. Disponível em: < http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.scielo.br%2Fpdf%2Frbedu%2Fn22%2Fn22a04&ei=OHdWVNSHIYKONqT-gdAM&usg=AFQjCNHOreuckIeamUNUeHu_SNXUIyDZfA&bvm=bv.78677474,d.eXY>. Acesso em: 01 nov. 2014.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2001.

O POVO BRASILEIRO: Matriz tupi. Direção Isa Grinspum Ferraz. Roteiro: Antônio Risério; Isa Grinspum Ferraz; Marcos Pompéia. Produção: Fundação Darcy Ribeiro; GNT; TV Cultura. 2000. 26min. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=Dmi0Jn_9sPA>. Acesso em: 29 jun. 2014.

OTRE, Maria Alice Campagnoli. **Comunicação popular-alternativa desenvolvida por jovens indígenas das aldeias do Jaguapiru e Bororó em Dourados / MS**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), UMESP, São Bernardo do Campo, SP, 2008.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. **A comunicação reflexiva: antropologia e visualidade no contexto indígena**. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, SP, 2003.

PENAFRIA, Manuela, **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: 6º. Congresso SOPCOM, 2009, Lisboa. Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.bocc.ubi.pt%2Fpag%2Fbocc-penafria-analise.pdf&ei=mXZWVanBASalNqvmgMgM&usg=AFQjCNHPmFCdvHtdpi3AaCbEZQMx64xPBQ&bvm=bv.93564037,d.eXY>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

PEREIRA, Levi Marques. **Os Terena de Buriti: formas organizacionais, territorialização e representação da identidade étnica**. Dourados, MS: UFGD, 2009.

_____. **O território e a organização social kaiowá: inter-relações entre séries sociológicas e séries cosmológicas**. In: AGUILERA URQUIZA, Antônio Hilário (Org.).

Culturas e história dos povos indígenas em Mato Grosso do Sul. Campo Grande: UFMS, 2013, p.47-62.

_____. **Parentesco e organização social kaiowá.** Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Estadual de Campinas, SP, 1999.

PIMENTEL, Spency Kmitta. **Elementos para uma teoria política kaiowa e guarani.** Tese (Doutorado em Antropologia), USP, São Paulo, 2012.

PONTÃO DE CULTURA GUAICURU. Disponível em: <<http://www.pontaodeculturaguaicuru.org.br/index>>. Acesso em: 09 jan. 2013.

POVO GUARANI - grande povo! Revista da Comissão de lideranças e professores Guarani Kaiowá e Conselho Indigenista Missionário regionais Sul e Mato Grosso do Sul. s.l., 2007.

POVOS indígenas: conhecer para valorizar. Direção: Márcia Derraik. Roteiro: Stefânia Fernandes. Produção: Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro; Museu do Índio; Renata Cursio Valente; Sheila Sá. Rio de Janeiro: Antenna; Funai, 2011. 25min. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Tf-tOJGRYOI>>. Acesso em: 20 mai. 2014.

PRESS, F.; SIEVER, R.; GROTZINGER, J.; JORDAN, T.H. **Para Entender a Terra.** Trad. Rualdo Menegat (Coord.) et al. Porto Alegre: Bookman, 2006.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das letras, 1995.

ROBERTSON, Roland. **Globalização: teoria social e cultura global.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

ROCHA, Everardo. **O que é etnocentrismo.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

RODRIGUES, J. Barbosa. **Campo Grande meu amor: resumo histórico e geográfico do município.** s.l. 1978.

_____. **História de Campo Grande.** São Paulo: Editora Resenha Tributaria Ltda., 1980.

RUSSO, Kelly. **Vídeos educativos e o diálogo entre culturas: professores indígenas e a apropriação da linguagem audiovisual.** TEIAS: Rio de Janeiro, v.8, n. 15-16, 2007.

SANTOS, Ricardo Ventura; NETO, Verlan Valle Gaspar. **Entre ossos e cientistas: um mergulho na pré-história americana**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.16, n.3, p.811-814, jul.-set. 2009.

SCHADEN, Egon. **O estudo do índio brasileiro – ontem e hoje**. Série Cultura Geral, Departamento de jornalismo e editoração, São Paulo: ECA/USP, 1972.

_____. **Caracteres específicos da cultura Mbüá-guaraní: subsídios e sugestões para um estudo**. In: Revista de Antropologia (Universidade de São Paulo), v. 11, n. 1/2 (jun. - dez., 1963), p. 83-94.

_____. **Os primitivos habitantes do território paulista**. Revista de História (Universidade de São Paulo), v.8, n.18, 1954. p. 385-406. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/artigo%3Aschaden-1954/schaden_1954_primitivos.pdf>. Acesso em: 01 jan. 2015.

SCHULER, Evelyn. **Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a experiência Waiãpi do “Vídeo nas Aldeias”**. São Paulo: Pletora, 1997.

SILVA FILHO, Carlos Alberto José da. **O audiovisual como fator de desenvolvimento local na comunidade indígena terena da aldeia buriti em Dois Irmãos do Buriti/MS**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local), UCDB, Campo Grande, MS, 2008.

SOUZA, Ilda. **Povos indígenas e o tema da diversidade linguística**. In: AGUILERA URQUIZA, Antônio Hilário (Org.) **Culturas e história dos povos indígenas em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS, 2013, p.73 – 105.

TAUNAY, Affonso de Escragnolle. **História das Bandeiras Paulistas**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são**. v.1. Florianópolis: Insular, 2005.

TORRES, Sonia. **La conciencia de La mestiza / Towards a New Consciousness – uma conversação interamericana com Gloria Anzaldúa**. Revista Estudos Feministas, v. 13, p. 720-737, 2005

VARGAS, Vera Lúcia Ferreira. **A dimensão sociopolítica do território para os Terena**. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal Fluminense, Niteroi, RJ, 2011.

VIDEO INDIO BRASIL. 2008a, Campo Grande. Disponível em: <<http://www.cinecultura.com.br/videoindiobrasil/?conteudo=programacao1>>. Acesso em: 29 jan.2012.

_____. CineCultura; Associação de Amigos do Cinecultura. Catálogo. Campo Grande, MS, 2008b.

_____. 2009. Associação de Amigos do Cinecultura; Pontão de Cultura Guaicuru. Catálogo. Campo Grande, MS, 2009.

_____. 2010. Associação de Amigos do Cinecultura; Oficina de criação teatral; Pontão de Cultura Guaicuru. Catálogo. Campo Grande, MS, 2010.

_____. 2014. Cinecultura Liberty Mall. Brasília, DF, 2014. Disponível em: <<http://cinecultura.com.br/>>. Acesso em: 27 mai. 2015.

_____. 2014a. Armazém Cultural Helena Meireles, 27-31 mai. 2015, Esplanada Ferroviária. Cine Cultura Liberty Mall; Associação dos amigos do cinema e da cultura; Secretaria do Audiovisual; MinC; Governo Federal. Catálogo. Campo Grande, MS, 2015.

VIDEO NAS ALDEIAS. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>>. Acesso em: 05 set. 2014.

VIEIRA, Carlos Magno Naglis. **Sociodiversidade indígena no Brasil e em Mato Grosso do Sul**. In: AGUILERA URQUIZA, Antônio Hilário (Org.) **Culturas e história dos povos indígenas em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS, 2013, p.13-51.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Nimuendajú e os Guarani**. In: NIMUENDAJÚ, Curt: **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani**, São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1987, p. XVII-XXXVIII.

_____. **Últimas notícias sobre a destruição do mundo**. São Paulo: Centro de Estudos Ameríndios, USP. III Conferência Curt Nimuendajú, 06 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/os-indios-sao-especialistas->

em-fim-do-mundo-diz-o-antropologo-eduardo-viveiros-de-castro>. Acesso em: 12 ago. 2014.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e terra, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **O empenho do corpo**. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). **Teorias do Rádio: textos e contextos**. Florianópolis: Insular, 2005.

APÊNDICE A – MAPEAMENTO DAS OBRAS

A seguir é apresentado um resumo do mapeamento das diversas obras audiovisuais autorais produzidas pelos povos indígenas de Mato Grosso do Sul localizadas no trabalho de campo. Sempre que possível manteve-se as sinopses originais. Cabe observar que este mapeamento não é definitivo, nem esgota todas as obras existentes até o momento, pois faz parte de um processo dinâmico, que segue em andamento e não se encerra com esta pesquisa. Sabe-se da existência de outras obras e realizadores aos quais as limitações de tempo e de logística da realização de uma dissertação de mestrado não permitiram localizar ou acessar. Mesmo no período entre a finalização do texto e a entrega, novas obras e autores surgiram, mas não puderam ser incluídos.

- AJI realiza exposição de fotos em Dourados

Ano: 2009

Duração: 02'17"

Gênero: videojornalismo

Local: Dourados, MS

Imagens: Tânia Benites

Assistente: Rosivânia Espíndola

Reportagem: Kenedy Souza

Produção: Jaqueline Gonçalves

Edição: Indianara Ramires – Emerson Cabreira

Monitores: Davi Paiva – Elton Rivas

Monitora das oficinas: Ana Claudia de Souza

Realização: GAPK – AJI - IWGIA

Sinopse: Videoreportagem sobre exposição de fotos realizada por membros da Ação de Jovens Indígenas de Dourados, MS – AJI em 2009

Disponível em: < <http://www.jovensindigenas.org.br/videos/montagem-e-exposicao-de-fotografias-aji-cras>>

- AONDE ESTA VOCE [moopyti reime] - Banda Techanga'u

Ano: 2013

Duração: 04'39"

Gênero: videoclipe - pop rock em guarani

Compositor: Ademilson Kiki Concianza

Músicos: Geen; Kiko

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI

Disponível em: < <https://youtu.be/OYFqrTHaZuk>>

- AS AVENTURAS DE PERURIMÃ e o pássaro de ouro

Ano: 2013

Duração: 04'05"

Gênero: comédia

Local: Aldeia Pirakuá, MS

Coordenação geral: Gilmar Galache

Monitores: Ademilson Kiki Concianza; Urbano Escalante

Elenco: Ademilson Kiki Concianza; Urbano Escalante

Tradução: Ademilson Kiki Concianza

Realização: Associação dos Realizadores Indígenas - ASCURI

Sinopse: Vídeo Produzido por alunos durante a oficina de Audiovisual Indígena, realizada pela ASCURI, na Aldeia Pirakuá, em Mato Grosso do Sul. Primeiro vídeo da série "As Aventuras de Perurimã", narra a história de Perurimã, um andarilho da fronteira que sempre se dava bem. Filmado pelos alunos da aldeia Pirakua/MS.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PBdz6IYpZwU> >

- Apresentação da AJI

Duração: 05'46"

Gênero: vídeo institucional

Local: Dourados, MS

Sinopse: Apresentação institucional da Ação de Jovens Indígenas de Dourados, MS – AJI Oficinas de audiovisual, fotografia resultam em exposição de fotografias livro coleção Olhares, Vídeos da AJI e telejornalismo

Realização: GAPK – AJI

Apoio: IWGIA – ORE

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=zBw-4hpxrnk>>

- BANDEIRA, A FESTA DE SÃO SEBASTIÃO

Ano: 2011

Duração: 14'44"

Local: Aldeia Buriti, MS

Produção: Coletivo Terena de Cinema

Direção e Roteiro: Danieli Fernade Alcântara

Fotografia e edição: Gilmar Galache

Som: Célio da Silva Reginaldo

Realização: ASCURI; COLETIVO TERENA DE CINEMA

Produtores associados: Buena onda; Imolivis

Apoio: EMIARF; Neppi

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=xbWsjxqZXVQ> >

- BRÔ MC'S - EJU ORENDIVE

Duração: 4'

Gênero: videoclipe *Hip hop*

Local: Reserva Jaguapiru, Dourados, MS

Produção: Central de audiovisual da CUFA/MS núcleo de Dourados, MS

Elenco: Bruno Veron, Clemerson Batista, Kelvin Peixoto e Charles Peixoto

Sinopse: Clipe oficial da música "Eju Orendive", do grupo Brô Mc's. Produzido pela central de audiovisual da Cufa MS, em Dourados. O grupo, que é pioneiro no Brasil em *Rap* Indígena, com letras que mesclam o português e o guarani, é composto por Bruno "New", Charles, Clemerson e Kelvin. Kaiowás das aldeias Jaguapiru e Bororó, de Dourados, MS, os pioneiros do Hip-Hop cantam o cotidiano das aldeias e a relação que têm com a sociedade, em letras que misturam o guarani e o português.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

- BRÕ MC'S

Ano: 2010

Duração: 8'15"

Gênero: experimental

Produção Aldeia Jaguapiru / Pontão de Cultura Guaicuru

Realizadores: Jaqueline Daniel Gonçalves, Liane Daniel Gonçalves, Eliane Juca da Silva, Sandreli Poreto, Geovani Porto, Ivanio Porto, Devanildo Claudio, Luciano Fernandez, Aldineia Oliveira, Célia Batista Cabreira, Getulio Juca de Oliveira. Alda Silva. Daiane Vaes Gomes

Equipe da oficina: Iván Molina, Gilmar Galache, Bianca Freire, Paulo Bragantini

Equipe do Ava Marandu: Ana Paula Romulado, Andrea Escobar Freire, Belchior Donizete Cabral, Bruno Tasso Ricartes, Cássia Namekata, Cristiano Maggi e Cardoso, Felipe Leite, Fernando Pacheco, Franciane Gonçalves, Luiz Carlos de Carvalho Junior, Mateus de Lima Gonçalves, Nefertiti Medeiros

Sinopse: Um grupo de jovens de uma aldeia de Dourados, MS, resolve se expressar através da música. O estilo escolhido é *Hip Hop* e o conteúdo são desejos e problemas de um povo.

- COMO PREPARAR UM TERERÉ

Ano: 2014

Duração: 01'10"

Gênero: experimental / comédia

Produção: TV GUATEKA

Sinopse: Instruções para preparar um Tereré, uma bebida feita com a infusão da erva-mate, de origem guaraní. O Tereré foi inventado e utilizado pelo povo guarani. É anterior à invasão europeia promovida por espanhóis e portugueses no território que hoje compreende Mato Grosso do Sul, Paraguai e Argentina.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LzpMsW-fpTc>>

- CHAMIRI JHEGUA

Ano: 2010

Duração: 8'47"

Gênero: documentário

Produção: Aldeia Guyra Roka / Pontão de Cultua Guaicuru

Local: Aldeia Guyra Roka

Realizadores: Zenildo Duarte (in memorian 1988 – 2010), Francismar Duarte, Ivone Paulo, Gillescica Almeida, Alismari Vilhalva, Gilma Paulo Modesto, Genezelenio Vilhalva, Gilson Almeida, Juzimar da Silva, Marlinho Vilhalva, Adilize Mari Vilhalva, Fabiana Duarte, Claudistone Paulo, Ordellino Vilhalva

Equipe da oficina: Iván Molina, Gilmar Galache, Bianca Freire, Paulo Bragantini

Equipe do Ava Marandu: Ana Paula Romulado, Andrea Escobar Freire, Belchior Donizete Cabral, Bruno Tasso Ricartes, Cássia Namekata, Cristiano Maggi e Cardoso, Felipe Leite, Fernando Pacheco, Franciane Gonçalves, Luiz Carlos de Carvalho Junior, Mateus de Lima Gonçalves, Nefertiti Medeiros

Sinopse: O passo a passo de como as moças Guarani se pintam, embelezando os corpos preparando-se para um ritual.

Disponível em: < <http://vimeo.com/13526769>>. Acesso em: 01 jul. 2014.

- DANÇAMOS NA FRENTE DOS RELÂMPAGOS – Banda Techanga'u

Ano: 2015

Duração: 03'36"

Gênero: videoclipe – pop rock em guarani

Compositor: Ademilson Kiki Concianza

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI

Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=vIeBBY_Bhdk >

- DE MÃO EM MÃO

Direção: Ação de Jovens Indígenas de Dourados, MS – AJI / Elton Rivas (não indígena; instrutor de oficina de vídeo)

Ano: 2009

Duração: 10'

Gênero: Ficção

Produção: Ação de Jovens Indígenas de Dourados, MS – AJI

Elenco: Juninho Ráulio, Kelvin Peixoto, Ademilson, Charles Peixoto, Rosiane Espíndola, Emerson Cabreira, Dia da Silva, Rosivânia Espíndola.

Sinopse: Menino indígena vai à cidade com o pai comprar uma bicicleta. No caminho de volta, sua nova bicicleta é roubada e passa de mão em mão até um surpreendente final. O filme resultou da oficina de roteiro e produção audiovisual, com indígenas Kaiowá, Nhandeva e Terena pela Ação de Jovens Indígenas de Dourados, MS – AJI

Disponível em: < www.jovensindigenas.org.br/videos/de-mao-em-mao >

- ETERNAMENTE CALADAS Ex-presidiárias Indígenas

Ano: 2012

Duração: 16'51"

Local: Dourados, MS

Gênero: documentário

Produção: Ação de Jovens Indígenas de Dourados, MS – AJI – Indianara Ramires; Diana Davilã; Ana Claudia de Souza; Jaqueline Gonçalves

Imagens: Emerson Machado; Ana Claudia de Souza

Edição: Emerson Machado

Apoio: GAPK – AJI – IWGIA – ORE

Sinopse: Depoimentos de ex-detentas indígenas e de autoridades envolvidas com a questão. No vídeo ex-presidiárias indígenas relatam a violência sofrida durante a prisão e dentro da prisão. Dentro da prisão sem direito alguns mulheres indígenas sofreram torturas psicológicas e físicas. Durante seus depoimentos relatam o abandono do governo pela inclusão de volta em sua comunidade, e antes disso relatam que os direitos oferecidos em lei não são praticados. De volta em suas casas elas ainda temem por muitas coisas, mas tentam em seus cotidianos a superação.

Disponível em: < <http://www.jovensindigenas.org.br/videos/ex-presidiarias-indigenas> >

- EU ENTENDO MEU AMOR - Banda Techanga'u

Ano: 2014

Duração: 05'37"

Gênero: videoclipe – pop rock em guarani

Compositor: Eliedson

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=eVVMzXBEBMQ> >

- EU ENTENDO MEU AMOR – Banda Techanga'u

Ano: 2015

Duração: 03'14"

Gênero: videoclipe – pop rock em guarani

Compositor: Admilson Kiki Concianza

Imagens e direção: Gilmar Galache

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI
Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=5buvHxotK7k>>

- EU QUERO AMARTE – Banda Techanga’u

Ano: 2015

Duração: 03’14”

Gênero: videoclipe - pop rock em guarani

Compositor: Ademilson Kiki Concianza

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI

Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=e06f_l2dlSs>

- FALA COMUNIDADE

Ano: 2011

Duração: 03’17”

Gênero: videoreportagem

Produção: Jaqueline Gonçalves; Nilcimar Morales

Locução: Indianara Ramires

Edição: Emerson Machado; Nilcimar Morales

Imagens: Emerson Machado

Realização: AJI – GAPK – IWGIA – ORE

Sinopse: Depoimentos de moradores das Aldeias Bororó e Jaguapiru de Dourados MS a respeito de reportagem sensacionalista sobre violência nas aldeias veiculada pelo programa Fantástico da emissora Rede Globo no dia 30 jan. 2011. JI Ação dos Jovens Indígenas de Dourados. Comunidade Indígena de Dourados se manifesta em relação a matéria em que a Rede Globo mostra exploração prostituição e criminalidade dentre indígenas. Alguns membros não gostaram de ver a imagem de sua comunidade exposta de maneira negativa e desafiaram a Emissora a apresentar também aspectos positivos que não são poucos nesta comunidade.

Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_uhLrLBtss4>

- FOGÃO GEOAGROECOLÓGICO KAIOWÁ-GUARANI

Ano: 2012

Duração: 14’

Gênero: Documentário / videoaula

Direção: ASCURI - Associação Cultural dos Realizadores Indígenas

Produção: PCSAN; PNUD; FAO; OIT; OPAS; UNICEF; MDG-F, Governo Brasileiro

Local: Aldeia Panambizinho, Dourados, MS.

Realização: ASCURI - Associação Cultural dos Realizadores Indígenas / PNUD - Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento

Imagens: Gilmar Galache / Abrísio Silva Pedro

Edição Gilmar Galache

Tradução: Fábio Concianza

Música: Cícero “Laia Laia”, Roberta Sá, Quinteto Armorial

Sinopse: Vídeo mostra as oficinas de construção de fogões geoagroecológicos realizadas na Aldeia Panambizinho, da etnia Kaiowá Guarani, no município de Dourados (MS). As oficinas são parte das ações do PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento) no Programa Conjunto de Segurança Alimentar e Nutricional de Mulheres e Crianças Indígenas no Brasil (PCSAN), que busca melhorar a qualidade de vida das populações indígenas, a partir de ações estruturantes relacionadas à segurança alimentar e à segurança energética. O fogão geoagroecológico é uma tecnologia social cuja intenção é substituir os fogões

convencionais, pouco eficientes energeticamente e prejudiciais à saúde das mulheres e crianças que inalam diariamente uma grande quantidade de fumaça. Dentre seus maiores benefícios está a drástica diminuição da quantidade de lenha utilizada para o cozimento, recurso extremamente escasso na maioria das aldeias de MS. A nova tecnologia, adaptada à realidade local, além de eliminar a dependência e os gastos com a compra do botijão de gás e seu reabastecimento, reduz a emissão de gases de efeito estufa que provocam o aquecimento global.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=dnia7ek0DRY> >

- FORÇA E LUTA DE PINDO ROKY

Ano: 2013

Duração: 6'

Gênero: Documentário

Direção: *Aty Guasu* e apoio audiovisual da ASCURI

Produção: ASCURI - Associação Cultural de Realizadores Indígenas

Local: Aldeia Pindo Roky, Caarapó, MS

Sinopse: Vídeo produzido pela ASCURI, mostra a situação da retomada da aldeia Pindo Roky. Após o assassinato do jovem de 15 anos, a comunidade de Teykue, situada no município de Caarapó, MS, retoma a área original, e luta por justiça. O Filme foi realizado com a orientação do *Aty Guasu* e apoio audiovisual da ASCURI - Associação Cultural dos Realizadores Indígenas.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=14jyby3FZOQ> >

- GATI Gestão Territorial e Ambiental em Terras Indígenas - (Intercâmbio Brasília)

Ano: 2014

Duração: 12'28"

Local: Brasília, DF

Gênero: Documentário

Imagens e edição: Gilmar Galache

Produção: ASCURI - Associação Cultural de Realizadores Indígenas

Apoio: FUNAI; PNUD; Ministério da Justiça; gef

Sinopse: Este vídeo mostra o intercâmbio promovido pelo Projeto GATI, em junho de 2013, que levou indígenas Guarani Kaiowá e Terena do Mato Grosso do Sul, para conhecer as experiências do Sítio Semente (Ipoema), a Ebrapa e a casa do Robert. A ideia é que os indígenas do MS, possam se subsidiar a partir de experiências já em curso de centros de formação indígena, para assim iniciarem ações semelhantes nas suas regiões. Os intercâmbios do Projeto GATI visam fortalecer as redes de experiências indígenas de gestão ambiental e territorial, nas áreas de Sistemas Agroflorestais, Agroecologia, recuperação ambiental e Centros de Formação Indígena. O Projeto GATI (Gestão Ambiental e Territorial Indígena) é uma parceria do movimento indígena brasileiro, Fundação Nacional do Índio (Funai), Ministério do Meio Ambiente (MMA), The Nature Conservancy (TNC), Fundo Mundial para o Meio Ambiente (GEF- Global Environment Facility) e Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD).

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=zaKwPJ0PqYI> >

- GENOCÍDIO GUARANI KAIOWA NO MS, JUSTIÇA AUTORIZA

Ano: 2013

Duração: 05'

Produção: *Aty Guasu*

Sinopse: Esse vídeo DESTACA OS RELATOS DOS PISTOLEIROS que em novembro/2011 ATACOU E ASSASSINOU O CACIQUE NISIO. Mostra as ações de despejo judicial e extrajudicial, destacando as violências e dizimação formais promovidas contra os povos indígenas Guarani e Kaiowá no MS, entre 1990 e 2013, autorizada pela Justiça do Brasil e executada pelo Governo Federal. Em novembro de 2013, Justiça Federal de Navirai-MS autoriza a ordem de despejo judicial do povo Guarani e Kaiowá do tekoha YVY KATU. Em qualquer momento pode acontecer mais um despejo, tragédia, ataque aos indígena e assassinatos do Guarani e Kaiowá. Aty Guasu recorreu à TRF 3R/Justiça, mas não conseguiu reverter a ordem, os povos indígenas podem sofrer mais uma violência formal e autorizada pelo Estado brasileiro.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=5XTUUF-6CPA>>

- **GUAPO'Y A ARVORE VIAJANTE**

Ano: 2010

Duração: 9'40"

Gênero: ficção

Produção: Aldeia Amambai / Pontão de Cultura Guaicuru

Orientação: Joel Pizzini; Mauricio Copetti

Direção e Roteiro: Katusce Cáceres, Ismael Morel, Jakson Quinhones

Produção: Michely Ribeiro, Nilza Escobar, Zenaide Aquino, Ostalibio Benites

Fotografia: Djalma Benites (Avá-Plongê), Cleimar Alvez Ricardi

Assistentes: Leni Ribeiro, Francieli Vera, Lurdes Romeiro, Erik Vasque Aquino, Aparecida Benites

Elenco: Ana PANGARÁ

Participação Especial:

Rezadores: Mauro Savala – Jarará; Nativa Savala – Guyrá Sayjy; Jateí Emero

Tradução Guarani: Luciano Romero Durán

Edição: Coletiva

Sinopse: A história de uma árvore viajante, sagrada para os Guarani Kaiowá, muito utilizada na medicina tradicional.

Disponível: < <https://vimeo.com/14524951> >

- **GUERREIRO GUARANI**

Ano: 2010

Duração: 10'47"

Gênero: ficção

Produção: Aldeia Gurya Roka / Pontão de Cultura Guaicuru

Local: Aldeia Gurya Roka

Realizadores: Zenildo Duarte, Francismar Duarte, Ivone Paulo, Gillescica Almeida, Alismari Vilhalva, Gilma Paulo Modesto, Genezelenio Vilhalva, Gilson Almeida, Juzimar da Silva, Marlinho Vilhalva, Adilize Mari Vilhalva, Fabiana Duarte, Claudistone Paulo, Ordellino Vilhalva

Equipe da oficina: Iván Molina, Gilmar Galache, Bianca Freire, Paulo Bragantini

Equipe do Ava Marandu: Ana Paula Romulado, Andrea Escobar Freire, Belchior Donizete Cabral, Bruno Tasso Ricartes, Cássia Namekata, Cristiano Maggi e Cardoso, Felipe Leite, Fernando Pacheco, Franciane Gonçalves, Luiz Carlos de Carvalho Junior, Mateus de Lima Gonçalves, Nefertiti Medeiros

Sinopse: Filme de ficção onde um jovem tenta defender sua aldeia

Disponível em: < <https://vimeo.com/13527717> >

- GUYRA KAMBI'Y

Ano: 2013

Duração: 11'19"

Gênero: documentário

Imagens: Fábio Concianza; Michele Perito Concianza; Noe Alziro Jorge

Edição: Ademilson Kiki Concianza

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas - ASCURI

Sinopse: Gravação de músicas para UFGD. Retomada Guyra Kambi'y/MS. Cantos e danças tradicionais, depoimentos de ativistas, indígenas, professores e alunos.

Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=1_6-1kcLB4Y>

- ILEGALMENTE, PF CONFISCA EQUIPAMENTO DE JORNALISTA QUE COBRIA OCUPAÇÃO INDÍGENA

Direção: Dionedison Terena

Ano: 2013

Duração: 4'33"

Gênero: Documentário

Produção: Dionedison Terena e Cristiano Navarro

Câmera: Dionedison Terena

Sinopse: Durante tentativa de cumprimento da decisão judicial de desocupação da fazenda Burity, em Sidrolândia, em Mato Grosso do Sul, o delegado Alcídio de Souza Araújo, da Delegacia de Defesa Institucional (DELINST), Superintendência Regional de Polícia Federal no MS, confiscou ilegalmente um computador portátil (*notebook*) e um gravador profissional de áudio de jornalista do Conselho Indigenista Missionário - CIMI que acompanhava a operação policial.

Disponível em: < http://www.cimi.org.br/site/pt-br/?system=news&conteudo_id=6884&action=read>. Acesso em 01 fev. 2015.

- INTERCÂMBIO GATI- Centro de Formação dos Povos da Floresta

Ano: 2013

Duração: 12'45"

Local: Rio Branco, AC

Gênero: Documentário

Imagens e edição: Gilmar Galache

Produção: ASCURI - Associação Cultural de Realizadores Indígenas

Apoio: Comissão Pró Índio Acre – CPI-AC; FUNAI; PNUD; Ministério da Justiça; gef

Sinopse: Em junho de 2013 um grupo de indígenas Terena e Guarani Kaiowá vinculados ao projeto GATI fez uma viagem à Amazônia para conhecer dois centros de formação indígena com a intenção de desenvolver uma experiência parecida no Mato Grosso do Sul. Os intercâmbios do GATI visam fortalecer as redes de experiências indígenas de gestão ambiental e territorial, nas áreas de Sistemas Agrofloretais, Agroecologia, recuperação ambiental e Centros de Formação Indígena. O Projeto GATI (Gestão Ambiental e Territorial Indígena) é uma parceria do movimento indígena brasileiro, Fundação Nacional do Índio (Funai), Ministério do Meio Ambiente (MMA), The Nature Conservancy (TNC), Fundo Mundial para o Meio Ambiente (GEF-Global Environment Facility) e Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD).

Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ChW-gOTfw_Y>

- INTERCÂMBIO GATI- COOPERA FLORESTA

Ano: 2013

Duração: 13'23"

Gênero: Documentário

Produção: ASCURI - Associação Cultural de Realizadores Indígenas

Local: Barra do Turvo, SP

Sinopse: Vídeo documenta o intercâmbio promovido em maio de 2013, pelo Projeto GATI, que levou indígenas Guarani Kaiowá e Terena de MS para conhecer a experiência da Cooperafloresta (Barra do Turvo/SP) em Sistemas Agroflorestais. Os intercâmbios do Projeto GATI visam fortalecer as redes de experiências indígenas de gestão ambiental e territorial, nas áreas de Sistemas Agroflorestais, Agroecologia, Recuperação ambiental e Centros de Formação Indígena. O Projeto GATI (Gestão Ambiental e Territorial Indígena) é uma parceria do movimento indígena brasileiro, Fundação Nacional do Índio (Funai), Ministério do Meio Ambiente (MMA), The Nature Conservancy (TNC), Fundo Mundial para o Meio Ambiente (GEF- Global Environment Facility) e Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD).

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LGKUyvGiLGg> >

- INTERCÂMBIO GATI – Terra Indígena Araribá

Ano: 2013

Duração: 10'

Local: Terra Indígena Araribá, Bauru, SP

Gênero: Documentário

Imagens e edição: Gilmar Galache

Produção: ASCURI - Associação Cultural de Realizadores Indígenas

Sinopse: Este vídeo documenta o intercâmbio promovido pelo Projeto GATI, em maio de 2013, que levou indígenas Guarani Kaiowá e Terena do Mato Grosso do Sul, para conhecer a experiência na Terra Indígena Araribá (Bauru/SP) no processamento da mandioca e projetos agroflorestal. Os intercâmbios do GATI visam fortalecer as redes de experiências indígenas de gestão ambiental e territorial, nas áreas de Sistemas Agroflorestais, Agroecologia, recuperação ambiental e Centros de Formação Indígena. O Projeto GATI (Gestão Ambiental e Territorial Indígena) é uma parceria do movimento indígena brasileiro, Fundação Nacional do Índio (Funai), Ministério do Meio Ambiente (MMA), The Nature Conservancy (TNC), Fundo Mundial para o Meio Ambiente (GEF-Global Environment Facility) e Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD).

Disponível em: < <https://vimeo.com/81215595> >

- INTERCÂMBIO GATI - TI RAPOSA SERRA DO SOL

Ano: 2013

Duração: 08'28"

Local: Terra Indígena Raposa Serra do Sol, RR

Gênero: documentário

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI

Sinopse: Este vídeo documenta o intercâmbio promovido pelo Projeto GATI, em junho de 2013, que levou indígenas Guarani Kaiowá e Terena do Mato Grosso do Sul, para conhecer a experiência do Centro Indígena de Formação Raposa Serra do Sol, do Conselho Indígena de Roraima (CIR), localizado na Terra Indígena Raposa Serra do Sol (RR). A ideia é que os indígenas do MS, possam se subsidiar a partir de experiências já em curso de centros de formação indígena, para assim iniciarem ações semelhantes nas suas regiões. Os intercâmbios do Projeto GATI visam fortalecer as redes de experiências indígenas de gestão ambiental e territorial, nas áreas de Sistemas Agroflorestais, Agroecologia, recuperação ambiental e

Centros de Formação Indígena. O Projeto GATI (Gestão Ambiental e Territorial Indígena) é uma parceria do movimento indígena brasileiro, Fundação Nacional do Índio (Funai), Ministério do Meio Ambiente (MMA), The Nature Conservancy (TNC), Fundo Mundial para o Meio Ambiente (GEF- Global Environment Facility) e Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD).

Disponível em: < <https://vimeo.com/81590083>>

- IPUNÉ KOPENOTI TEREÑO, CERÂMICA TERENA

Direção: alunos da oficina de audiovisual do Vídeo Índio Brasil 2010

Ano: 2010

Duração: 23'

Gênero: Documentário / videoaula

Produção: Eliane Juca da Silva (Kaiowá)

Local: Aldeia Cachoeirinha, Miranda, MS

Edição: Sidivaldo Julio (Terena), Eliane Juca da Silva (Kaiowá)

Câmera: Rangucinho Engyhgua (Kalapalo)

Áudio: Marlinho Vilhalva (Kaiowá)

Iluminação: Eliane Juca da Silva (Kaiowá)

Tradução: Eliseu Lili (Terena)

Oficina de Produção Audiovisual: Gilmar Galache (Terena); Ivan Molina (Quechua); Divino Tserewahu (Xavante); Paulinho Kadojeba (Bororo); Devanildo Ramires (Kaiowá).

Sinopse: Vídeo produzido por alunos da oficina de audiovisual do Vídeo Índio Brasil, em 2010. A realidade por trás da enigmática cerâmica Terena; o documentário retrata um dia na vida de Sebastiana Polidório (Terena), ceramista da aldeia Cachoeirinha situada em Miranda-MS, conta e mostra como é a produção da tradicional cerâmica Terena ressaltando a resistência cultural do povo Terena em manter suas tradições.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WXYv2bpe0Go> >

- JAGUAPIRÉ NA LUTA

Ano: 2010

Duração: 10'

Gênero: ficção / documentário

Realizadores: Adair Nunes, Ademir Romeiro, Alexsom Martins, Alfredo Garay, Altair Nunes, Angelica Garay, Assunção Garay, Claudio Romero, Delmira Velario Borvão, Denize Araujo, Dionizio Garay Mendes, Jaquelina Martins Garay, Jaqueline Fernandes, João Sanches, Luis Velario Borvão, Marinethi Velario Borvão, Marinethi Lederma, Oneide Velario Borvão, Orismaeo Freitas, Ramona Ximenes, Ricardo Ximenes, Roberto Quinhona, Rosimara Benites, Sabino Ximenes, Sergio Canteiro, Terezinha Barbosa e Viviane Davalo.

Local: Aldeia Jaguapiré, Tacuru, MS

Coordenadores da oficina do Ava Marandu: Joel Pizzini, Mauricio Copetti, Cristiano Maggi e Nando Mendes

Realização: Pontão de Cultura Guaicuru

Sinopse: Imagens seminais mostram a tentativa de realização de “Jaguapiré, o Filme”, através de vários depoimentos intercalados com partes encenadas pelos indígenas da aldeia Jaguapiré. Eles narram o roteiro do filme que pretendiam fazer. Algumas vezes estes depoimentos são sobrepostos aos trechos do filme que conseguiram gravar; outras vezes os personagens / autores / atores narram para a câmera ou para si mesmos o roteiro da ficção que tentaram gravar que era baseado nos fatos reais de como se deu sua expulsão da terra tradicional, a reação a essa expulsão, a estratégia para retomar a terra, e a atual luta para manter a retomada. A narração é entrecortada por sons, cantos, danças, rezas e imagens que se mesclam, e que

remetem, ao mesmo tempo, à cultura Guarani tradicional, e à realidade atual que tende a descaracterizá-la. O roteiro do filme que foi parcialmente gravado contaria a história de como os indígenas foram, no passado, despejados em um caminhão por um fazendeiro truculento; como sua aldeia foi queimada enquanto um ancião, pai de um dos indígenas, estava pescando; como o ancião, ao retornar da pescaria, ficou sabendo do ocorrido por sua filha (que no documentário é uma das lideranças femininas) que havia fugido para o mato na hora do despejo; como foi a reação do ancião, que decide encontrar os parentes despejados e trazê-los de volta para a aldeia.

Disponível em: < <http://vimeo.com/13529014>>

- JAKAIRA

Ano: 2010

Duração: 16'02"

Gênero: ficção

Produção: Aldeia jaguapiru / Pontão de Cultura Guaicuru

Realizadores: Jaqueline Daniel Gonçalves, Liane Daniel Gonçalves, Eliane Juca da Silva, Sandreli Poreto, Geovani Porto, Ivanio Porto, Devanildo Claudio, Luciano Fernandez, Aldineia Oliveira, Célia Batista Cabreira, Getulio Juca de Oliveira. Alda Silva. Daiane Vaes Gomes

Equipe da oficina: Iván Molina, Gilmar Galache, Bianca Freire, Paulo Bragantini

Equipe do Ava Marandu: Ana Paula Romulado, Andrea Escobar Freire, Belchior Donizete Cabral, Bruno Tasso Ricartes, Cássia Namekata, Cristiano Maggi e Cardoso, Felipe Leite, Fernando Pacheco, Franciane Gonçalves, Luiz Carlos de Carvalho Junior, Mateus de Lima Gonçalves, Nefertiti Medeiros

Sinopse: A colheita do milho é um dos momentos mais importantes para os Guarani Kaiowá na aldeia Jaguapiru, Dourados, MS. Neste filme eles mostram como celebram esse momento e as várias utilidades do alimento.

Disponível em: < <https://vimeo.com/13660848>>

- JEROSY PUKUI

Ano: 2010

Duração: 11'16"

Gênero: ficção

Produção: Aldeia Panambizinho, Dourados, MS / Pontão de Cultura Guaicuru

Realizadores: Fabio Concianza, Abrisio Silva Pedro, Ademison Concianza (Kiki), Luciano da Silva Concianza, Nilzelane Alziro Jorge, Michelle perito Concianza, Elisangela Aquino Jorge, Regineide Perito Concianza, Rony Brucelly Arce Concianza, Elidane Caple Jorge, Josiane Concianza Jorge, Adilangela Aquino Jorge, Samuel Vera, Juliandro Jorge Pedro, Ivanusa da Silva Pedro, Royanio da Silva Pedro, Noé Jorge Aquino, Taiane Concianza, Fineida Aquino Concianza, Marijalma Jorge Pedro, Lizete Aquino, Rose Jorge Aquino, Claudistone Paulo

Equipe da oficina: Iván Molina, Gilmar Galache, Bianca Freire, Paulo Bragantini

Equipe do Ava Marandu: Ana Paula Romulado, Andrea Escobar Freire, Belchior Donizete Cabral, Bruno Tasso Ricartes, Cássia Namekata, Cristiano Maggi e Cardoso, Felipe Leite, Fernando Pacheco, Franciane Gonçalves, Luiz Carlos de Carvalho Junior, Mateus de Lima Gonçalves, Nefertiti Medeiros

Sinopse: Uma cerimônia dedicada à Chicha, bebida sagrada para os Guarani e Kaiowá, que pode unir danças, cantos e vestimentas carregadas de beleza. O filme é um recorte dessa fusão de sensações.

Disponível em: < <https://vimeo.com/13660871>>

- JEPEA`YTA - A LENHA PRINCIPAL

Direção: Gilmar Galache (Terena) e Nataly Foscaches (não indígena);

Ano: 2012

Duração: 25'

Gênero: ficção / documentário

Produção: Buena Onda Marginal Clube

Local: MS

Tradução: Eliel Benites

Realização: ASCURI - Associação Cultural dos Realizadores Indígenas / PNUD - Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento

Apoio: NEPPI/UCDB, Ponto de Cultura Teko Arandu, FIDA – Fórum de Discussão sobre Inclusão Digital nas Aldeias

Sinopse: "*Jepea`yta - A lenha principal*" traz à tona a discussão sobre as experiências de aprendizagem e apropriação das novas tecnologias pelos realizadores indígenas, as frustrações dos projetos sem uma continuidade garantida e os mecanismos de resistência das comunidades atingidas. Realizado com o apoio do Programa das Nações Unidas para Desenvolvimento (PNUD), tem como pano de fundo a inclusão digital e o papel dos representantes indígenas no universo da comunicação. Faz uma avaliação crítica da inconstância e da pouca transparência dos projetos governamentais que divulgam a cultura audiovisual entre os indígenas.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=eOvyY7Vy9sQ> >

- JOVEM KAIOWÁ – Banda Techanga'u

Ano: 2014

Duração: 05'04"

Gênero: videoclipe – pop rock em guarani

Compositor: Admilson Kiki Concianza

Músicos: Geen; Kiko

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI

Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=vix4B_JQbgs >

- JOVENS, DROGAS E VIOLÊNCIA

Duração: 15'36"

Local: Dourados, MS

Gênero: videorreportagem

Imagens: Ana Claudia de Souza

Produção: Diana Davilã da Silva; Jaqueline Gonçalves; Renata Armel

Edição: Emerson Machado Cabreira

Apoio: GAPK – AJI – IWGIA – ORE

Sinopse: Depoimentos de indígenas e de autoridades sobre a violência nas Aldeias Jaguapiru e Bororó em Dourados, MS

- KAIOWÁ KUNHATAI

Ano: 2010

Duração: 17'09"

Gênero: ficção

Produção: Aldeia Panambizinho, Dourados, MS / Pontão de Cultura Guaicuru

Realizadores: Fabio Concianza, Abrisio Silva Pedro, Ademison Concianza (Kiki), Luciano da Silva Concianza, Nilzelane Alziro Jorge, Michelle perito Concianza, Elisangela Aquino Jorge, Regineide Perito Concianza, Rony Brucelly Arce Concianza, Elidane Caple Jorge, Josiane

Concianza Jorge, Adilangela Aquino Jorge, Samuel Vera, Juliandro Jorge Pedro, Ivanusa da Silva Pedro, Royanio da Silva Pedro, Noé Jorge Aquino, Taiane Concianza, Fineida Aquino Concianza, Marijalma Jorge Pedro, Lizete Aquino, Rose Jorge Aquino, Claudistone Paulo
 Equipe da oficina: Iván Molina, Gilmar Galache, Bianca Freire, Paulo Bragantini
 Equipe do Ava Marandu: Ana Paula Romulado, Andrea Escobar Freire, Belchior Donizete Cabral, Bruno Tasso Ricartes, Cássia Namekata, Cristiano Maggi e Cardoso, Felipe Leite, Fernando Pacheco, Franciane Gonçalves, Luiz Carlos de Carvalho Junior, Mateus de Lima Gonçalves, Nefertiti Medeiros

Sinopse: A passagem de menina para mulher é algo que requer atenção especial entre os Guarani. Neste filme, os Guarani Kaiowá da aldeia Panambizinho reanimam esse delicado rito de passagem.

Disponível em: < <https://vimeo.com/13660872>>

- KOANGAGUA – Nos dias de hoje - BRÔ MC'S

Ano: 2015

Duração: 03'52"

Gênero: videoclipe rap em guarani

Local: Aldeia Jaguapiru, Dourados, MS

Produção: Produzido pelo Canal Guateka, Yann Gross e Cufa MS núcleo de Dourados, MS

Elenco: Bruno Veron, Clemerson Batista, Kelvin Peixoto e Charles Peixoto

Sinopse: Clipe oficial da música "- KOANGAGUA – Nos dias de hoje ", do grupo Brô Mc's. Produzido pela central de áudio/visual da Cufa MS, em Dourados. O grupo, que é pioneiro no Brasil em *Rap* Indígena, com letras que mesclam o português e o guarani, é composto por Bruno "New", Charles, Clemerson e Kelvin. Kaiowás das aldeias Jaguapiru e Bororó, de Dourados, MS, os pioneiros do Hip-Hop cantam o cotidiano das aldeias e a relação que têm com a sociedade, em letras que misturam o guarani e o português.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IBafJIZxT6s> >

- KOHIXOTI KIPAÉ DANÇA DA EMA

Ano: 2009

Duração: 8'

Gênero: ficção

Local: Campo Grande, MS

Edição: coletiva

Argumento: Sidney de Albuquerque

Fotografia: Aline Peixoto

Realizadores: Aline Peixoto, Arielle Gudi Martinez, Dalila Oliveira, Giselle da Cruz, Jaqueline Batista, Márcia Nassar, Natália Martins, Paulo Ângelo de Souza, Sidney de Albuquerque; Roteiro: Natália Martins; Arte: Arielle Gudi Martinez, Dalila Oliveira; Som: Giselle da Cruz, Jaqueline Batista, Paulo Ângelo de Souza

Produção: Márcia Nassar, Paulo Ângelo de Souza, Sidney de Albuquerque

Elenco: Eliseu Lili, Denilson Henrique Mota

Dança e trilha sonora: Grupo Tê

Tradução: Adierson Venâncio Mota, Eliseu Lili

Coordenação Oficinas TelaBrasil: Lais Bodanzky, Luiz Bolognesi

Realização: Buriti Filmes; Associação Tela Brasil.

Sinopse: Curta do Projeto Oficinas Tela Brasil na cidade de Campo Grande-MS. Sobre a temática indígena, e da violação de sua cultura. Com dificuldade, um adulto Terena passa conhecimento de sua cultura para a criança. E é reproduzida a Dança da Ema, ritual de alegria.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MrGN8UkHWgk> >

- KUNUMI PEPY

Ano: 2010

Duração: 11'

Gênero: ficção

Produção: Aldeia Panambizinho, Dourados, MS / Pontão de Cultura Guaicuru

Realizadores: Fabio Concianza, Abrisio Silva Pedro, Ademison Concianza (Kiki), Luciano da Silva Concianza, Nilzelane Alziro Jorge, Michelle perito Concianza, Elisangela Aquino Jorge, Regineide Perito Concianza, Rony Brucelly Arce Concianza, Elidane Caple Jorge, Josiane Concianza Jorge, Adilangela Aquino Jorge, Samuel Vera, Juliandro Jorge Pedro, Ivanusa da Silva Pedro, Royanio da Silva Pedro, Noé Jorge Aquino, Taiane Concianza, Fineida Aquino Concianza, Marijalma Jorge Pedro, Lizete Aquino, Rose Jorge Aquino, Claudistone Paulo

Equipe da oficina: Iván Molina, Gilmar Galache, Bianca Freire, Paulo Bragantini

Equipe do Ava Marandu: Ana Paula Romulato, Andrea Escobar Freire, Belchior Donizete Cabral, Bruno Tasso Ricartes, Cássia Namekata, Cristiano Maggi e Cardoso, Felipe Leite, Fernando Pacheco, Franciane Gonçalves, Luiz Carlos de Carvalho Junior, Mateus de Lima Gonçalves, Nefertiti Medeiros

Sinopse: Passar de uma fase da vida a outra é sempre um desafio, significa mudanças e acúmulos de responsabilidades. Mas como simbolizar essa passagem entre os homens Guarani? Em “Kunumi Pepy” é possível ter parte da resposta.

Disponível em: < <https://vimeo.com/13660878> >

- KURUSSU AMBÁ (nome provisório*)

Direção: Dionédison Cândido Terena

Ano: * inédito (2015)

Duração: 10'

Gênero: Documentário

Produção: Dionédison Cândido Terena

Sinopse: Trabalho inédito de importância e, principalmente, de coragem, realizado recentemente, ao cobrir a comitiva de ativistas de movimentos sociais, direitos humanos e artistas que, no dia 28 de junho de 2015, se deslocou de Campo Grande, MS, até a Fazenda Madama, no sul do estado, entre os municípios de Coronel Sapucaia e Amambai, na fronteira com o Paraguai. Esta fazenda está instalada na reclamada Terra Indígena Kurussu Ambá, de onde os Kaiowá foram expulsos no século passado. Há décadas tentam retornar, sendo que, em 2007, a rezadora Xurite Lopes, de 70 anos, foi assassinada na frente da família por uma arma calibre 12 à queima roupa; meses depois, a liderança Ortiz Lopes, idem; em 2009, o líder Osvaldo Lopes e Osmair Fernandes, além de vários jovens e crianças. Em 22 de julho de 2015 os indígenas fizeram a sétima e mais recente retomada e em seguida pediram proteção policial a vários órgãos governamentais, pois sofriam ameaças e atentados de pistoleiros.

Em 24 de julho de 2015, em Amambai, MS, durante reunião de fazendeiros, sindicatos de ruralistas, com a presença da Federação da Agricultura e Pecuária de Mato Grosso do Sul (Famasul), autoridades municipais, estaduais, policiais civis, policiais militares, Departamento de Operações na Fronteira (DOF), delegado, vice-prefeito, vereadores, foi planejado um ataque ao acampamento indígena. A reunião foi gravada e publicada pelo site de notícias local “A Gazeta news”. Após a reunião, um comboio de camionetes de mais de 40 fazendeiros armados, com o conhecimento do Departamento de Operações de Fronteiras (DOF) e a presença da Polícia Rodoviária Federal (PRF), foram até o acampamento, avançaram com as camionetes sobre os indígenas e os expulsaram a tiros, queimaram os barracos, bicicletas, motocicletas, documentos e, possivelmente, dois adolescentes indígenas que aparentemente

não conseguiram fugir a tempo e que ainda estavam desaparecidos. O ataque foi gravado pela afiliada local da emissora de televisão Rede Globo. A comitiva de ativistas e Dionedison seguiu para esclarecer os boatos, verificar quantos e qual o real estado dos indígenas que sobreviveram ao atentado e levar ajuda humanitária. Dionedison acompanhou-os enquanto liderança indígena e, enquanto videasta, documentou a missão, o clima de medo e insegurança, a situação de guerra civil não declarada da região e o situação terrível, desumana e assustadora em que se encontravam os indígenas. Conforme se pode observar no documentário, eles encontraram, num pasto, ao relento, alguns jovens indígenas, um idoso de 80 anos, e mais de 20 mulheres e crianças, várias delas descendentes da rezadora Xurita Lopes e de Ortiz Lopes, assassinados em 2007, todos somente com a roupa do corpo. Ao sofrer o ataque os indígenas dispersaram-se pelo descampado, mas acreditam que duas crianças não conseguiram fugir a tempo e talvez tenham sido queimadas dentro das barracas, pois a região é completamente desmatada e não há como se perder ou se esconder, conforme relataram nas imagens gravadas por Dionedison. Relataram também a disposição de continuar lutando pelas terras onde estão enterrados seus antepassados. O documentário ainda não tem prevista data de lançamento.

- LIDERANÇA DE PUELITO KUE

Ano: 2012

Duração: 6'

Gênero: Documentário

Direção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de MS – ASCURI

Produção: ASCURI Brasil, com a articulação do *Aty Guasu*

Local: Iguatemi, MS

Sinopse: Depoimento onde Apikaa Rendy, liderança de Puelito Kue, conta a real situação da retomada que, no final de 2012, sofreu uma ameaça de despejo que causou comoção e indignação em toda sociedade brasileira e teve repercussão internacional, após a publicação de uma carta pelos indígenas ao governo que foi interpretada como o anúncio de um suicídio coletivo. O Filme foi realizado com a orientação do *Aty Guasu* e apoio audiovisual da ASCURI - Associação Cultural dos Realizadores Indígenas.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=rb4V3Lrn-D0>>

- MBORAHEI AMENDU - Banda Techanga'u

Ano: 2014

Duração: 05'08"

Gênero: videoclipe - pop rock em guarani

Compositor: Ademilson Kiki Concianza

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=6w8IBcWJ-JA>>

- NÃO CONSIGO ME CONTROLAR - Banda Techanga'u

Ano: 2013

Duração: 03'02"

Gênero: videoclipe - pop rock em guarani

Compositor: Ademilson Kiki Concianza

Músicos: Marildo; Batata

Câmeras: Abrísio; Fábio

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI

Disponível em: < <https://youtu.be/x0q0Zv4Yp6U>>

- O DIFUSOR DA SUA CULTURA

Ano: 2010

Duração: 5'

Edição Juanahu Karajá (Karajá) / Caroline Arnulfo (Terena)

Produção : Edson Escobar (Kaiowá)

Iluminação : Vanusa Lipú (Terena)

Elenco: Ismael Morel (Kaiowá)

Oficina de Produção Audiovisual Vídeo Índio Brasil 2010

Sinopse: O professor Kaiowá, Ismael Morel de Amambai-MS está em Campo Grande, e passeia pela cidade observando as novidades, com objetivo de participar do evento Vídeo Índio Brasil palestrando sua vivência durante o Ava Marandú- Os Guarani convidam.

- ORE REKO... NOSSO JEITO

Ano: 2012

Duração: 7'

Gênero: Documentário

Direção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de MS - ASCURI

Produção: ASCURI Brasil, com a articulação do *Aty Guasu*

Local Aldeia Pirajuí, Paranhos, MS

Sinopse: Valentin Pires é professor Kaiowá, da aldeia Pirajuí, município de Paranhos/MS, fez parte do início do movimento educacional indígena e conta um pouco dessa trajetória, e como vê a situação educacional geral hoje. A Associação Cultural dos Realizadores Indígenas-ASCURI é um dos principais núcleos de produção audiovisual autoral indígena do Centro-Oeste. Trata-se de um grupo de jovens realizadores/ produtores culturais indígenas que buscam, por meio das Novas Tecnologias de Comunicação, desenvolver estratégias de resistência para os Povos Indígenas de MS. Alguns de seus membros são: Gilmar Galache (Terena), Eliel Benites (Kaiowá), Fabio Concianza (Kaiowá), Ademilson “Kiki” Concianza (Kaiowá), Abrísio Silva (Kaiowá), dentre outros.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7HOGAvaj-aE>>

- ORE REKO – NOSSAS VIDAS

Ano: 2007

Gênero: ficção

Produção: oficinas de cinema ministradas por Alejandro Ferrari na AJI

Local: Dourados, MS

Sinopse: Foi apresentada no II Seminário Latino Americano de Comunicadores Indígenas, no México, organizado pela IWGIA (International Work Group for Indigenous Affairs) , UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) e SERVINDI (Servicio de Información Indígena) de 29 a 31 de outubro de 2007. Ministrada pelo uruguaio Alejandro Ferrari, a oficina de cinema surgiu de um encontro entre a responsável pela GAPK, Maria de Lourdes Beldi de Alcântara, e o cineasta, na Argentina.

- OS PISTOLEIROS COM TRAJE PARECIDO DE PF CERCAM OS ACAMPAMENTOS GUARANI E KAIOWA

Ano: 2014

Duração: 03'07"

Gênero: documentário – denúncia

Produção: Aty Guasu

Sinopse: Os pistoleiros da fazenda Cachoeira-Iguatemi-MS com traje e arma meio parecido da polícia federal continuam cercando e atacando comunidade Guarani e Kaiowa de Pyelito

kue. Os pistoleiros não deixam chegar assistência aos indígenas. A equipe médica chegou bem no momento que estava atirando sobre os indígenas, a equipe médica da Secretaria de Saúde Indígena ao ouvir os tiros, retornaram imediatamente do Pyelito kue não atendeu os indígenas doentes. Os pistoleiros estão fazendo o genocídio no Pyelito kue. Pedimos justiça urgente. Os povos indígenas não podem ser exterminado dessa forma.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=xIepAL8M0AM>>

- OS PISTOLEIROS NÃO DEIXAM A EQUIPE MÉDICA ATENDER OS PACIENTES NO PYELITO KUE

Ano: 2014

Duração: 03'57"

Gênero: documentário – denúncia

Produção: Aty Guasu

Sinopse: A equipe médica da SESAI que atende Pyelito kue foi cercada e atacada também juntos com os indígenas Guarani Kaiowa, por isso a equipe médica não atendeu os indígenas doentes, equipe chegou bem no meio de cerco e tiros, veja a realidade em que trabalha os profissionais em saúde sem segurança, sofrem também a mesma ameaça e violência que os indígenas Guarani Kaiowa sofrem. Autoridades do Brasil e JUSTIÇA precisam TOMAR PROVIDENCIAS

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UPdcntGsh4A>>

- PANAMBIZINHO – O FOGO QUE NUNCA APAGA*

Direção: Gilmar Galache.

Ano: (* inédito – 2015)

Duração: 12'

Gênero: documentário

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de MS - ASCURI

Sinopse: Quando Pai Kuará foi embora com sua mãe morar no Céu, deixou para o Povo do Mato, o Fogo. Mas a dádiva teve seu preço, cuidar dos Rios e Matas para que todos possam ter acesso a esse recurso. Hoje, Panambizinho possui quase nada de sua mata original, devido ao plantio de soja e milho pelos Colonos não-indígena, que roubaram as terras tradicionais em todo Mato grosso do Sul. Mas ainda sim o Povo do Mato Original cuida do que restou, e procura caminhos para recuperar a Mata Verdadeira. Data de lançamento ainda não definida.

- PEDIDO DE APÓIO APYKA'I – Retomada Apyka'i – Município de Dourados, MS

Ano: 2013

Duração: 04'09"

Produção: Aty Guasu

Gênero: documentário – denúncia

Sinopse: Depoimentos de lideranças e pedidos de socorro de indígenas da Aldeia Apyka'i próximo ao município de Dourados, MS. A comunidade está cansada de esperar pela boa vontade do governo e da justiça que, enquanto prolongam a busca de soluções dos problemas, especialmente da demarcação das nossas terras, as pessoas vão morrendo na beira das estradas. A comunidade do Apyka'i está localizada nas margens da BR- 463, que liga a cidade de Dourados à Ponta Porã. Lá, na beira da estrada, as crianças passam fome, adoecem e os pais não sabem de onde tirar os alimentos, pois hoje não tem terra para plantar, não existem mais caças, nem pesca por conta da poluição constante e do desmatamento que acabou com nossa alimentação natural. Por tudo isso a nossa comunidade decidiu retomar o TEKOKHA, a terra tradicional, onde o espírito e alma se sentem felizes, mesmo passando por dificuldades e sofrimentos. O Conselho Aty Guasu, junto com a comunidade Apyka'i, vem se manifestar

publicamente para cobrar do governo e da justiça brasileira o respeito e garantia dos nossos direitos. Chega de omissão, não vamos mais aceitar que o governo continue a tratar o povo indígena Kaiowa e Guarani com desprezo, porque isso faz parte de uma política que nega nossa existência, nega nossos direitos e impõe uma prática de genocídio silencioso. Há décadas esperamos que se resolvam, de maneira pacífica as questões que envolvem nossos direitos, mas o governo parece que não quer uma solução “pacífica”, parece querer que, para conquistar as nossas terras, tenhamos que derramar nosso sangue. Parece que o governo e a justiça brasileira querem a nossa morte. Hoje, percebemos que se não nos pintarmos e pegarmos as nossas flechas, bordunas e partir para ação vamos continuar sofrendo fome, sede, sofrimento e injustiça. Enquanto isso, em cima da nossa terra os fazendeiros lucram, devastam, exploram, contaminam a terra e a natureza. E isso nós não vamos aceitar mais, por uma questão de justiça. Chega de esperar, chega enrolação, estamos retomando a terra que é nossa, porque as vidas que perdemos durante a espera pela justiça brasileira são inaceitáveis. Voltamos para dentro de nossa terra apesar da pressão e perseguição dos fazendeiros e das dificuldades pela falta de alimentos e de infraestrutura. Tiramos nossa força da religião, de nossos Nhanderu, de nossas rezas, cantos e rituais. Nos sentimos felizes e fortalecidos para enfrentar as lutas que virão pela frente. Terra indígena Apyka’i – Dourados – MS, 16 de setembro de 2013.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=GIKyjoVNu80> >

- PIRAKUÁ – OS GUARDIÕES DO RIO APA*

Direção: Gilmar Galache

Ano: (* inédito - 2015)

Duração: 13’

Gênero: documentário

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de MS - ASCURI

Sinopse: Na fronteira do Brasil com o Paraguai, os Kaiowá da Aldeia Pirakuá, foram incumbidos por Pai Kuará para cuidar do bem mais importante para os seres humanos, a Água. Confinados em seu território, eles cumprem a missão a eles designada, com muita luta e força, mantendo a mata de pé e sua cultura ecoando pelos serros da Fronteira, orgulhando os Donos da Água. Data de lançamento ainda não definida.

- PORAHEY

Direção: Alunos da Oficina do Projeto Ava Marandu

Ano: 2010

Duração: 27’33”

Gênero: documentário

Produção: Aldeia Te’yikue / Pontão de Cultura Guaicuru, MS

Realizadores: Alexsu da Silva Sempre, Bari Savalo, Devanildo Ramirez, Editon Marques, Edmar Arando, Edson Escobar, Elivelton Souza, Eliel Benitez, Flavio Freitas, Jakson Roa, Jaeline Benitez, Jessica Ramires, Leiane Marques, Lídio Cavanha, Lidse Cavanha, Lindemberg Benitez, Mixele Daiane, Paulinho de Souza, Tâmara Castelão e Tatitane Benitez

Sinopse: Registro sensível de histórias, sons e maneiras de fazer que alimentam o imaginário e cotidiano de um povo. Um filme que se inicia com cantos e termina com música. É fruto da oficina do projeto Ava Marandu, com a etnia Guarani, traz recortes do universo da aldeia Te’yikue localizada em Caarapó (MS).

- PROJETO MUSICALIZANDO

Ano: 2009

Duração: 09'51''

Gênero: videorreportagem/documentário

Produção: Ponto de Cultura Teko Arandu

Edição e Imagens: Devanildo Ramires

Sinopse: Cobertura da apresentação da Orquestra de violão do Projeto Musicalizando da Aldeia Te'yikue de Caarapó, MS, na Primeira Conferência da Educação Escolar Indígena em Brasília, DF, entre 16 e 20 nov. 2009.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=X3721jXaDQA> >

- QUE PAÍS É ESTE?

Direção: Maria de Lourdes Beldi de Alcântara (não indígena; fundadora da AJI)

Ano: 2006

Duração: 9'52''

Produção: Ação dos Jovens Indígenas de Dourados, MS – AJI; Gianni Puzzo

Gênero: documentário

Sinopse: Grupo de jovens indígenas e a luta para ter voz ativa na sociedade e no meio em que vivem: a Reserva Indígena Francisco Horta Barbosa em Dourados, com população de três subgrupos lingüísticos: Ñandeva, Kaiowá e Terena. Denúncia sobre a invasão de policiais na Terra Indígena Passo Piraju, em MS, armados com pistolas e fuzis a serviço de fazendeiros, agredem a comunidade e acabam sendo mortos pelos índios na tentativa de se defender.

Resultado da primeira oficina de vídeo da AJI que participou da 17ª edição do Kinoforum em São Paulo. O vídeo denuncia a injustiça que aconteceu com os índios da aldeia Porto Cambira no caso dos policiais que morreram depois de entrarem na aldeia á paisana, concorreu no 17º Festival Internacional de curtas metragens de São Paulo realizado entre os dias 24 de agosto e 02 de setembro. A partir dos vídeos-denúncia conseguiram se posicionar com relação a fatos que vinham sendo noticiados pela mídia douradense e que não ofereciam espaço para a versão dos indígenas. A produção dos curtas foi, portanto, impulso importante para a reflexão crítica a respeito da comunicação e das possibilidades que ela lhes garante, como o fato de serem ouvidos. Juntos conseguimos montar três vídeo denunciando a desnutrição e a falta de terra, e um vídeo denúncia sobre os casos dos policiais que invadiram as terras indígenas de Passo Pirajú sem autorização e à paisana, onde dois policiais foram mortos e um saiu ferido. Esse caso repercutiu de uma maneira em que a mídia Douradense e Sulmatogrossense desenharam a imagem de nós índios como selvagens e truculentos, mas apesar de tudo isso nós jovens conseguimos mostrar o outro lado da história

- RETOMADA ÑANDERU MARANGATU

Ano: 2015

Duração: 04'11''

Local: Aldeia Ñanderu Marangatu Campestre – Antonio João, MS

Gênero: documentário – denúncia

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas – ASCURI; ATY GUASU

Sinopse: No dia 29 de Agosto de 2015, mais um indígena assassinado por Ruralistas em Mato Grosso do Sul. Simião Vilhalva foi morto com um tiro no rosto por uma arma calibre 22. Membros da ASCURI estavam presentes no local, pois fazem parte desta luta e compartilham da luta e dor dos seus entes queridos. A luta segue neste mundo ou no outro, e pode ter certeza, voltaremos em milhões!

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Q74A0IT9zPM> >

- SABERES INDÍGENAS NA ESCOLA

Ano: 2014

Duração: 20'38"

Local: Dourados, MS

Gênero: documentário

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas - ASCURI

Imagens: Gilmar Galache

Elenco: Neimar Machado de Souza, UFGD; Adir Nascimento, UCDB; Antonio Hilario Aguilera, UFMS; Beatriz dos Santos, UEMS

Sinopse: Documentário sobre encontro do programa Saberes Indígenas da UFGD sobre alfabetização no contexto de bilinguismo, com professor Wilmar da Rocha D'Angelis, linguista, indigenista, UNICAMP, e antropóloga da FUNAI Juracilda Veiga, para professores das comunidades Kaiowa Guarani, numa sala da UFGD

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e7yG_knhB9M>

- SAÚDE E TERRA

Direção: Maria de Lourdes Beldi de Alcântara (não indígena; fundadora da AJI)

Ano: 2006

Duração: 25'06"

Produção: Ação de Jovens Indígenas de Dourados, MS – AJI

Sinopse: O vídeo trata dos depoimentos de agentes de saúde e médicos que trabalham na reserva de Dourados, focando a desnutrição das crianças indígenas e a denúncia na imprensa nacional e internacional.

- TÃO BOM TE TER AQUI - Alunos FIDA5

Ano: 2014

Duração: 4'15"

Gênero: Videoclipe

Local: Aldeia Pirajuí, Paranhos, MS

Trilha sonora: Que bom te ter aqui comigo – Autor: Agnaldo Lima

Imagens: Admilson e Juvenal

Edição: Admilson Kiki Concianza

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas - ASCURI

Sinopse: Música e Vídeo produzido por alunos participantes do FIDA5, durante 10 dias na Aldeia Pirajuí, município de Paranhos.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xLkUuWgDdo4>>

- TERRA LIVRE

Direção: Dionedson Candido Terena / Marinete Pinheiro

Ano: 2015

Duração: 15'

Gênero: documentário

Produção: Dionédison Cândido Terena

Sinopse: As novas leis no Brasil estão exterminando e sacrificando os povos indígenas. O governo está mais preocupado em favorecer ao agronegócio do que preservar as terras tradicionais e para sobreviverem os indígenas articulam ações diretas de enfrentamento.

- TEKO MBARETE GUARANI / KAIOWA (Educação Tradicional Guarani / Kaiowa)
TE'YIKUE MBARETE

Ano: 2010

Duração: 10'

Gênero: documentário

Edição: Devanildo Ramires (Kaiowá)/ Daniele Alcântara (Terena)

Produção : Daniele Alcântara(Terena)

Câmera: Fábio Concianza (Kaiowá)

Áudio: Ivanuza Silva Pedro (Kaiowá)

Iluminação: Benilda Vergílio (Kadiweu)

Oficina de Produção Audiovisual Vídeo Índio Brasil

Produção: Associação de Amigos do Cinecultura

Apoio: CineCultura; Território do Vinho; FUNDAC; Museu Culturas Dom Bosco; Pontão de Cultura Guaicuru; NEPPI;

Patrocínio: Ministério da Cultura; Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural; Secretaria do Audiovisual; Fundo Nacional de Cultura; SEDR/MMA; Governo Federal

Sinopse: Os Guarani Kaiowá da aldeia Te'yikue-Caarapó –MS, apresentam seu método educacional, onde, a interação entre o jovem e o mais velho é respeitada, resultando em uma cultura.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iVwkNcMim-o> >

- TV GUATEKA

Ano: 2014

Duração: 0'15"

Gênero: experimental / institucional

Produção: TV GUATEKA

Sinopse: Apresentação de boas vindas da TV GaTeKa bilíngue português / guarani.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BSZa5hDa9oQ>>

- ÚLTIMA MENSAGEM DA COMUNIDADE GUARANI KAIOWA DE KURUSU AMBA ANTES DE MASSACRE À PRESIDENTA DILMA

Ano: 2014

Duração: 03'16"

Gênero: documentário - ultimato

Produção: Aty Guasu

Sinopse: Antes de serem massacradas, torturadas e trucidadas pela tropas federais lideranças do povo Guarani e Kaiowa enviam mensagens à Presidenta do Brasil Sra. Dilma Rousseff. Desde 2010 pedem a posição e ação urgente da Presidenta Dilma Rousseff para solucionar a demarcação das terras indígenas Guarani e Kaiowa, passaram 4 anos, o pedido do povo Guarani e Kaiowa não foi atendido, ignorando os direitos indígenas de viver. Os integrantes de povo Guarani e Kaiowá continuam morrendo no confinamento nas reservas, outra parte foram despejados e ameaçados na margem das rodovias, passando miséria e fome, diante desse contexto, mais de 1000 Guarani Kaiowa cometeram suicídio. Centenas de lideranças foram assassinadas por causa da luta pela demarcação das terras tradicionais. O povo Guarani e Kaiowa é a segunda maior população indígenas no Brasil, aproximadamente 50.000. Em protesto permanente juntamente com lideranças de Aty Guasu de várias aldeias, hoje as comunidades de Kurusu Amba ameaçadas de despejos judiciais, cercadas de pistoleiros, ameaçadas de morte enviam as ultimas mensagens desesperadas à presidenta Dilma e justiça do Brasil pedindo a demarcação. Aty Guasu luta dia e noite contra o genocídio há 35 anos. Por favor, reencaminhe esse vídeo às todas as autoridades nacionais e internacionais da ONU

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sMttXdrOvuk>>

- UNIDADE EXPERIMENTAL – NOVAS SOLUÇÕES PARA VELHOS PROBLEMAS*

Direção: Eliel Benites

Ano: (* inédito – 2015)

Duração: 14'

Gênero: documentário

Produção: Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de MS - ASCURI

Sinopse: Uma ação aparentemente sem grandes expectativas, torna-se um grande passo para a autonomia Guarani / Kaiowa. Em parceria da escola, a Unidade Experimental propõe, religar o elo perdido entre a sabedoria dos mais velhos e a volatilidade dos mais novos. Tendo como pano de fundo a segurança alimentar, a Unidade trabalha a valorização do modo tradicional de se produzir alimento, tendo assim, um efeito dominó, partindo da importância da luta pelo território tradicional e passando pela cultura, comemorando a colheita e o plantio, com cantos e rezas. (Data de lançamento ainda não definida)

- UNIVERSITÁRIO INDÍGENA

Direção: Ação de Jovens Indígenas de Dourados, MS – AJI / Maria de Lourdes Beldi de Alcântara / Alejandro Ferrari

Ano: 2009

Gênero: Documentário

Duração: 30'

Produção: Ação de Jovens Indígenas de Dourados, MS – AJI; Maira de Lourdes Beldi de Alcântara

Sinopse: Dificuldades, desistências e o preconceito com jovens universitários indígenas durante os estudos em universidades públicas e privadas.

- VÍDEO DOCUMENTANDO ATENTADOS DE PISTOLEIROS

Ano: 2014

Duração: 5'19"

Gênero: vídeo denúncia

Local: acampamento indígena Pyelito-Kue, região de Paranhos, MS

Sinopse: Vídeo documentando atentados de pistoleiros disparando armas de fogo contra o acampamento Pyelito Kue, gravadas pelos indígenas com câmeras deixadas por equipe do VNA (2014) que visitou a região pouco antes. Autoria ainda não disponível. Abril de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L15H0mt5jho>>

- VÍDEO DOCUMENTANDO ENVENENAMENTO DO RIO YPÓ-I,

Ano: 2012

Duração: 2'28"

Gênero: vídeo denúncia

Local: rio Ypó-i, região de Paranhos, MS, próximo ao acampamento indígena Pyelito-Kue.

Sinopse: Vídeo denúncia de um suposto envenenamento proposital do rio Ypó-i, na região de Paranhos, sul de MS, próximo a um acampamento indígena denominado Pyelito-Kue, e única fonte de água para aquelas famílias. O ataque teria sido atribuído a ruralistas e funcionários do agronegócio que tentavam assim, expulsar ou exterminar, através do envenenamento, os indígenas que reclamavam a posse daquele território que, segundo afirmam, foi tomado de forma violenta e compulsória de seus antepassados. Divulgado inicialmente através da Internet, a imagem foi parar na grande mídia, e ajudou a fazer com que a indignação popular tomasse dimensões internacionais.

Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/cidadania/2012/11/policia-federal-vai-investigar-envenenamento-de-agua-em-territorio-indigena>>; e <http://www.youtube.com/watch?v=AE2W8MIN1-s&feature=plcp> >

- VÍDEO INSTITUCIONAL PONTO DE CULTURA YOKONE KOPENOTI

Ano: 2011

Duração: 04'40"

Local: Aldeia Urbana Marçal de Souza, Campo Grande, MS

Produção: Sidney Morais de Albuquerque

Realização: Ministério da Cultura; Fundac; Prefeitura Municipal de Campo Grande; Cultura Viva; Governo Federal; Ponto de Cultura Yokone Kopenoti

Apoio: Pontão de Cultura Guaicuru; Museu das Culturas Dom Bosco; Memorial da Cultura Indígena; NEPPI; Comitê Intertribal Memória e Cultura Indígena; ibiss/co; FUNAI; ARPPAN: Escola Municipal Sullivan Silvestre Oliveira

Sinopse: Para todos os Parentes, amigos e companheiros de luta venho através deste vídeo apresentar o Ponto de Cultura Indígena Yokone Kopenoti (Vem cá parente).

O projeto é uma iniciativa de lideranças indígenas da Capital sul-mato-grossense pensando em revitalizar os costumes e a cultura dos Povos Indígenas que se estabeleceram na cidade Campo Grande. O Ponto de Cultura esta com sede na Rua Galdino Pataxó nº. 61, Aldeia Urbana Marçal de Souza, saída para Três Lagoas. O Ponto de Cultura esta aberto de segunda a sábado das 8 h as 18 h, acessível a todos para visitaçao.

Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=jZ-r_f8vH7o>

- VOLTA ÀS AULAS NA RESERVA INDÍGENA DE DOURADOS

Duração: 04'24"

Gênero: videorreportagem

Local: Dourados, MS

Imagens: Indianara Ramires

Produção: Emerson Cabreira

Reportagem: Nilcimar Morales

Edição: Tânia Porto; Emerson Cabreira

Monitores: Davi Paiva; Elton Rivas

Realização: GAPK – AJI

Apoio: IWGIA – ORE

Sinopse: Depoimentos de alunos e professores sobre situação precária de algumas escolas das Aldeias Jaguapiru e Bororó em Dourados, MS

Disponível em: < <http://www.jovensindigenas.org.br/videos/situacao-da-escola-na-aldeia-de-dourados>>

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO

A seguir são apresentados os questionários que serviram de base para o levantamento dos dados dos filmes e depoimentos dos realizadores indígenas de Mato Grosso do Sul. Cabe observar que se buscou obter a maior quantidade possível de informações, porém, como foi colocado no subcapítulo 1.5, nem sempre isso foi possível. Principalmente os tipos de dados técnicos obtidos variaram bastante entre as produções mapeadas e nem todas as perguntas se aplicavam ou puderam ser respondidas.

QUESTIONÁRIO:

Nome da obra:

Gênero:

Duração:

Data da realização -Início:

Término:

Língua(s):

legenda(s):

Como faço para assistir o filme?

Está disponível na internet? (colocar o site)

1– Nome e idade do(a)s realizador(a)es:

(favor colocar a etnia)

2 – Escolaridade:

3 - Profissão:

4 - Já tinha experiência prática ou teórica com cinema, audiovisual, internet, etc.?

Qual?

10- Autor do roteiro:

11- Autor da trilha sonora:

12- Diretor de fotografia:

14- Elenco:

15 - Demais técnicos:

16 - Locação(es):

17 - Equipamentos utilizados:

18 - Custos de produção aproximados:

19 – Houve algum tipo de financiamento (qual)?

19 – Como fez a Distribuição/ Exibição:

20 - Público atingido aproximado:

21 - Participação em Festivais:

22 – Recebeu alguma premiação?

23 – Qual foi a repercussão? Gerou alguma controvérsia?

24 – Recebeu alguma ameaça? Algum tipo de censura ou represália?

DEPOIMENTO INFORMAL:

1 - Conte como se deu o processo de produção; como e porque foi escolhido esse roteiro, e as pessoas envolvidas no projeto. Foi iniciativa de quem? Houve participação/ intervenção/ autorização por parte de lideranças?

2 - Como e porque foi escolhido esse roteiro, ele cumpriu a proposta de roteiro original? O roteiro foi pensado individualmente ou respondeu a alguma demanda do grupo?

3- Você considera o seu trabalho uma produção típica e representativa da sua etnia – ou que possui uma linguagem própria da sua etnia? No seu modo de ver, quais aspectos diferenciariam a sua obra como sendo uma produção da sua etnia? E o que há de não índio nela?

4 - A comunidade teve acesso ao seu trabalho? Como? Quando? Quem? Como reagiram? No seu modo de ver, eles identificaram o lado indígena relacionado a sua etnia do trabalho?

5 - Na sua opinião a realização dessa obra provocou algum tipo de mudança na sua relação com seus amigos e parentes da sua etnia?

6 - E com a comunidade não indígena, você acredita que houve alguma alteração na relação após a exibição da obra?

7 - Fale sobre o modo como você se envolveu com o audiovisual/vídeo/cinema. Você já tinha experiência prática ou teórica prévia? Qual?

8 - Em sua comunidade alguém mais tem contato com esse tipo de mídia? De que tipo é a relação com o audiovisual?

9 - Como o envolvimento com essa tecnologia é visto pelos jovens, pelas pessoas mais velhas, pelos homens, pelas mulheres e lideranças? (como forma de lazer? como instrumento político? Como forma de denunciar violência? como forma de reivindicar direitos e retomar territórios? Como forma de pedir socorro?)

10 – O que mais você acha importante e gostaria de falar, existe algum projeto futuro, alguma reclamação, etc.?

APÊNDICE C – DIVISÃO EM CENAS: “JEPEA’YTA – A LENHA PRINCIPAL”

QUADRO 2 – DIVISÃO DO FILME “JEPEA’YTA – A LENHA PRINCIPAL” EM CENAS

CENA	IMAGEM	SOM
CREDITOS INICIAIS 00:00	Logo “Buena onda marginal club” apresenta (símbolo do infinito) fade out	Musica de flauta Entra voz do kiki cantando em guarani sobre o som da flauta segue até o final da cena 1
00:33	Plano geral; três pessoas atravessam um pasto carregando no ombro um tronco, meio desajeitados (aparentemente jovens) fade out	
tela branca	Letreiros sobre fundo branco: um filme de nataly foscaches e gilmar galache Facilitadores: PNUD Seguran;a alimentar e nutricional MDGiF Fondo para el ...? Governo federal BRASIL Realização: ASCURI	
CENA 1 00:56	contra plonge de dentro embaixo da fogueira nas mãos do ancião planos curtos de detalhes das mãos, da cuia do tereré, do pé, enxada, olhos, rosto dos jovens carpindo, boca do ancião, plano próximo subjetivo do ancião vendo dos jovens carpindo	Fade in volta som da flauta do inicio som de enxadas carpindo
	ancião chama os jovens	- Venham aqui!
	Jovens param de carpir e meio desajeitados com a enxada nas costas chegam perto do ancião Close nas mãos do ancião	
	Close no ancião:	- Busquem lenha para fazer fogo e para cozinhar a comida ...
	Contra plonge dos dois jovens preocupados ouvindo	
	Ancião: Closes intercalando mãos do ancião e olhos dos jovens	- ...procurem lenha boa. Não tragam lenha que não presta, Depois de ter dias o fogo pode apagar mas a lenha principal mantém a brasa acesa Assim faziam o s antigos, mas as pessoas de hoje em dia não fazem isso ... (Galo cantando) ... pegam qualquer graveto para fazer fogo.
CENA 2 02:36	Corte seco	

	Planos gerais do campo, mato, cavalos bebendo água com reflexo no rio Primeiro plano criança sentada no chão mexendo com algo	
	Plano conjunto / traveling de costas acompanhando os jovens caminhando na estrada de terra Kiki pergunta para Abrísio	- Onde a gente vai encontrar essa lenha?
	Abrísio	- sei lá!
	Kiki aponta para esquerda:	- vamos para lá
	Abrísio:	- não existe mais esta lenha...
	Plano geral / Contra plonge das costas dos jovens seguindo pela estrada de terra e conversando	fade out som
	Fade out tela escura	
CENA 3 03:24	Fade in Close mãos e depois rosto de jovem índio usando celular	
	Close eliel usando monitor LCD com fone de ouvido no pescoço Close olho eliel Eliel fala:	Essa necessidade da gente usar a mídia de uma forma geral como ferramenta Para a gente expressar nossa realidade, nossa cosmologia,
	Plano próximo com Panorâmica vertical de índio pintado usando filmadora Plano conjunto dos índios pintados tocando flauta e um tambor pequeno e mbaraka Panorâmica vertical de Nandesy cantando e tocando mbaraka close boca dela Plano conjunto dela e duas crianças na frente da fogueira cantando	volta musica da flauta, agora com percussão forte
	Entra novamente close rosto Eliel Legenda: Eliel Benites realizador kaiosá aldeia Tei'ykue-MS No meio da fala do eliel aparece plano conjunto dele usando uma filmadora num auditório ou estúdio entre outros índios	Que a mídia oferece um olhar de fora sobre o indígena. Nos precisamos construir um olhar de dentro da comunidade, da luta, de toda a questão indígena, por exemplo a questão da terra, a questão da cultura, da língua da crença, a realidade, as dificuldades, e expressar isso de dentro para fora.
CENA 4 04:23	Corte seco para rosto de Devanildo Ramires olhando tela LCD Corte seco para papagaio dentro de gaiola amassada com campos ao fundo, enquanto fala de Devanildo continua, volta close rosto Devanildo Legenda: Devanildo Ramires, realizador Kaiowá, aldeia Tei'ykue - MS Corte seco Plano conjunto de vários índios sentados assistindo filme num Mac Legenda: Oficina de cinema, aldeia cachoeirinha -MS Transição para rosto de Eliane Juca da Silva	- A sociedade não tem uma opinião formada é onde a mídia se aproveita disso e forma opinião falando mal sobre o indígena, coisas negativas ao contrário disso a gente está querendo fazer com essa mídia, a internet, audio visual, fotografia, inverte essa publicação que está sendo feita
CENA 5 04:55	Transição para rosto de Eliane	-A gente está se organizando para a gente poder conduzir essas novas mídias

	<p>Legenda: Eliane Juca da Silva, realizadora kaioaa, aldeia Jaguapiru – MS</p> <p>Close rosto Eliane</p> <p>Corte seco enquanto fala continua, para oficina do FIDA</p> <p>aparecem vários índios sentados sob uma árvore folheando algo e conversando, eliel, Gilmar, e outros</p> <p>Legenda: FIDA- 2011 Forum de Discussão sobre a Inclusão Digital nas Aldeias</p>	<p>que estão chegando na nossa aldeia, fazendo o debate, seminário, fórum, para que essas mídias fossem úteis para nossa comunidade, para que essas mídias possam ser utilizados por nós</p>
CENA 6 05:21	<p>Corte seco close rosto Eliel</p>	<p>- compreender conceitos, da mídia de uma forma geral e expressar através dela nosso conhecimento, nossa lógica de pensar, para a sociedade compreender que não é só negativa nossa realidade, existem coisas positivas que podem contribuir de uma forma significativa para a sociedade</p>
CENA 7 05:41	<p>Corte seco para choupana na contra luz, depois criança manipulando pequena câmera fotográfica e mostrando para índia adulta, menininha sorri ao mostrar a imagem para mãe (PRIMEIRO SORRISO DEPOIS DE 5 MINUTOS DE FILME!)</p> <p>Corte seco para plano subjetivo de índio usando câmera filmando dança e musica típicas</p> <p>plano conjunto de índios numa OGAPYSY rezando cantando tocando</p> <p>Corte seco para Mbaraka sendo tocado na frente de camiseta com logo do TEKO ARANDU</p> <p>Corte seco para close do perfil de Kiki balançando na rede</p>	<p>som de mulheres cantando com mbaraka</p>
CENA 8 06:11	<p>Entra voz de Kiki</p> <p>Legenda: Ademilson Concianza Verga, realizador kaiowá, aldeia Panambizinho – MS</p> <p>Corte seco para Ambrosio atuando no Terra Vermelha</p>	<p>- Essa coisa de ser ator, eu gosto de tudo, de filmar, de gravar, de fazer roteiro, eu gosto muito disso, [inaudível] meu sonho eu queria ser ator, até eu consegui ser ator, não é, consegui ser ator...</p>
CENA 9 06:28	<p>Trecho do filme onde Ambrósio e abrisio e kiki são assediados pelo Cabeçante (ou gato) interpretado por Matheus Nastergalle,</p> <p>Legenda: Terra Vermelho/2008</p> <p>Gullane Filmes</p> <p>Plano próximo de dois índios assistindo oficina de vídeo</p>	<p>Matheus: Falando que não tem dinheiro para comprar comida, hein! Vamos trabalhar?</p> <p>Abrisio responde “-Não!”</p> <p>Fusão em 06:40 para depoimento de: Adilise mari Vilhalva</p>
CENA 10 06:44	<p>Corte seco para: vários trechos de cenas de índios com câmera e microfone filmando várias cenas na aldeia</p> <p>Legenda: <i>Making of</i></p> <p>Oficina Ava Marandu/2010</p> <p>Aldeia Guyra Roka</p>	<p>Foi muito legal a primeira vez que nós pegamos a câmera de fotografia, nós tiramos foto e filmamos muitas coisas</p> <p>Nos fazia o ritual, nos filmou as pessoa pintando, como que nos fazíamos antes, a reza, como que se batiza criança, bebê, aí fizemos muita coisa lá,</p>
07:04	<p>Corte seco</p>	

	Close rosto de Adilisemari Vilhalva Legenda: Adilisemari Vilhalva Realizadora Kaiowá, aldeia Guyra Roka, MS	
CENA 11 07:12	Corte seco Close Martinho Vilhalva Legenda: Martinho Vilhalva, realizador kaiowá, aldeia Guyra Roka, MS	Aí o outro teve a filmagem que a gente fez foi lá em Cachoerinha, Miranda, foi a argila, que os Terena fazia
CENA 12 07:21	Corte seco Imagens de 2 senhoras Terena sentadas, uma fazendo vasilha de cerâmica e cantando na língua, com semblante sério e meio triste (embora a legenda diga que esta contente) Legenda: Trecho de Ipuné Kopenoti Teinoe/2010, Oficina Vídeo Índio Bralil, aldeia Cachoerinha. Legendas: Mas como estou contente, porque alguém chegou em minha casinha, quando estamos fazendo cerâmica, oh, como estou contente,	Uma Senhora cantando em língua Terena
CENA 12 07:49	Close rosto Ivanusa Legenda: Ivanusa Slva Pedro, realizadora Kaiowá, aldeia Panambizinho, MS	Foi uma coisa muito interessante para mim, é a primeira vez que eu peguei a câmera, aquela câmera fotográfica para tirar foto, e adorei fazer esse curso, mesmo que tenha uma filha, né, foi tão difícil fazer isso, mas consegui, corte, minha filha era bem pequenininha, não é, a gente tava gravando, filmando, não é, sempre ela fica comigo
08:03	Travelling / plongee / close sobre bonecas de brinquedo quebradas no chão de terraç chega até criança sentada manipulando câmera fotográfica digital	
08:18	Corte seco para criança em pé no quintal com câmera na mão, Legenda: Tira foto dele criança tira retrato do cameraman, mostra para a mãe, que olha, e fala em guarani para ela mostrar para o cameraman, ela sorri e mostra	Então eu fui pesquisando para fazer o filme, eu fiz sobre a pesca aqui, sobre kunumi pepi, ai
08:36	Close no rosto de Ivanusa Corte seco para plano conjunto de família fazendo ritual na frente de casa com dois meninos sentando nos banquinhos Legenda: Kunumi Pepy/2010, Oficina Ava Marandu, aldeia Panambizinho	Aí eu fui pesquisando e relatei um pouquinho e a gente filmamos sobre isso Fusão com depoimento de Célio
CENA 13	corte seco close rosto Celio Legenda: Celio da Silva Reginaldo, realizador terena, aldeia Buriti	Eu o Gilmar e o Daniel Alcântara fizemos um projeto muito bonito, foi sobre a história do São Sebastião, que é a imagem ai que o pessoal da outra aldeia nossa vizinha, então a gente foi lá filmar, tentar buscar o máximo possível daquele fato que ocorreu com nossos irmãos quando foi chegado aqui, que morreram de febre amarela e... Fusão do som com som de musica de folia de reis
09:00	Corte seco, trechos do filme Bandeira sobre festa em aldeia Terena, tipo folia de Reis, pessoas orando e tocando instrumentos de percussão e sanfonas Legenda: Bandeira/2011, coletivo terena de cinema, aldeia Buriti	
CENA 14	Corte seco para close metade do rosto do Abrísio	Um dia eu vou fazer, se tiver uma oportunidade, aí o pessoal chegou aqui para

09:31		fazer um filme, produção lá da RAI, da Itália, e começaram a procurar ator e atriz, ah, você, quero que você faça uma oficina, como que oficina, pensei que era aquela oficina lá, tipo borracharia (risos)
09:42	Corte seco para imagens iniciais do título do filme BirdWatchers projetadas numa tela Legenda da imagem: Terra Vermelha	
10:00	Cena do Terra Vermelha: plano conjunto, duas garotas adolescentes de biquíni fumando maconha conversam com dois indígenas que estavam orando na beira do rio Legenda: Terra Vermelha/2—8, Gullane Filmes	Menina: Que isso? Abrísio: É um celular para falar com Ñanderu Menina zombando: é um celular! ahahah
10:12	Adolescentes tiram roupa e entra de biquíni no rio fumando maconha, jogam olhares sedutores e zombadores para Abrísio, plano geral, aparecem da mata moças indígenas para pegar água do rio	Volta depoimento de Abrísio: Aí comecei a entender o que era set, o que era produção, nem sei o que que acontecia atrás da câmera, ah, você fica parado, você faz aquilo, tal e tal, e atrás aquela correria danada, eu pensei os cara são louco! Fusão para voz de
CENA 15 11:00	Corte seco, close rosto de Eliane	Primeira oficina que eu participei foi o Vídeo Índio Brasil, Ava Marandu, e Terra Vermelha, foi o filme que eu participei, as oficinas que a gente fez só deixou a gente com mais esperança, mas, como a gente somos jovens que querem se envolver mais com isso, fazer seu filme, produzir seu material, então a gente não tem aqui equipamento, essas coisas, e a gente não tem onde pedir recurso, para os patrocinadores, que eles venham trazer projetos pra gente, na nossa comunidade
CENA 16 11:12	Corte seco, plano próximo de Terena Célio na frente de monitor	Hoje nossa dificuldade aqui na aldeia é muito grande, a gente precisa mostrar a questão da agricultura, a questão fundiária, a questão da nossa cultura
11:17	Corte seco, close rosto Terena Célio com cocar e colar enfeitado	Corte seco para fala de Eliana
11:21	Corte seco para trecho de filme de guarani tocando instrumento com arco e corda na boca (guyrapa'i) Legenda: Porahey/2010, Oficina Ava Marandu, aldeia Te'yikue	Mostra a maneira da vivência das pessoas aqui...
CENA 17 11:33	Corte seco para rosto de	...a maneira que nos come, o que que nos come aqui, o que nós recebe na nossa aldeia, como que nos faz, o que que nos faz aqui, o que é mais importante para nós,
11:42	Corte seco para cena de filme com ritual de Ñanderu e Ñandezy em ritual com menino sentado Legenda: Kaiowá Kuñatai/2010, Oficina Ava Marandu, aldeia Panambizinho	transição para ...Falar do nosso artesanato, que a gente está buscando, a gente procura espaço para apresentar nossa dança, com esses adolescentes que nós temos aqui ...
CENA 18 12:02	Corte seco, close Célio	Eu tenho procurado fazer isso, e a gente tem saído para vários lugar, mas não é muito bom só o pessoal ver só nossa dança, e tal e tal, eu vejo que tinha que ver nossa necessidade nessa área
12:15	Corte seco, close Gilmar tocando flauta de bambu dissonante, parecida com som do início	

CENA 19 12:25	Trecho de filme com crianças filmando andando em cavalos de papelão Legenda: A dança do cavalinho/2010, aldeia Cachoeirinha Corte seco: Close rosto Eliana	Continua som flauta do Gilmar Eliana: Eu queria que continuasse isso daí, né? Mas de repente acaba, né? Como que a gente vai viver como que a gente vai aprender mais, de repente acaba e a gente fica sem nada mesmo né? É aprendendo que a gente chega em algum lugar né?
CENA 20 12:42	Corte seco: Close rosto Eliel	Mas se não tem apoio, muitas vezes vira temporário, e muitas vezes os jovens se iludem com isso, não é?
12:58	Corte seco: Close rosto Abrisio Corte seco: alguém mexendo numa câmera digital	Tem muita molecada que se interessa muito, fica abandonado mesmo, é, falar a verdade mesmo, pega uma cachaça, vai para a cachaça...
CENA 20 13:01	Corte seco: Close Danieli operando câmera em uma oficina, Corte seco, close rosto Danieli (cortando do nariz para baixo) Legenda: Danieli Alcântara, realizadora Terena, aldeia Buriti	Todas esses projetos que vem, eles só acendem uma luz, para gente, e é uma luz que se acende e se apaga, porque? Por que ele só dá um inicio, só dá uma empolgação e depois frustra a gente, ele ensina a gente a gostar, a gente a querer fazer mais, a gente fica com vontade, para que? Para depois a gente ficar frustrado com tudo isso
CENA 21 13:25	Close rosto Eliel	Ninguém leva muito a sério, essa questão da mídia, mesmo, muito temporário, né, vem os projetos, anima o jovem, mas depois nunca mais volta, então isso as vezes deixa as pessoas muito desanimadas
CENA 22 13:41	Close rosto Ambrósio	Tem que continuar isso, tem de ter essa continuidade, e essa continuidade, esta continuando, devagar, mas é devagar que chega lá
CENA 23 13:50	Close rosto Eliel Corte seco Eliel assistindo monitor	Precisa de formação técnica, precisa de compreensão da sua história, do seu contexto, da política, dos conhecimentos tradicionais
CENA 24 14:00	Plano conjutno de Ivan dando oficina comcâmera para indígenas sentados dentro de uma Ogapysy Corte seco: Ivan dando aula ao ar livre Corte seco: Ivan filmando numa mostra de fotos indígenas,, e faz uma pan até apontar a câmera para a câmera que o esta filmando Legenda: Ivan Molina, cineasta Quechua/Bolivia Corte seco:Close rosto Ivan	Dar continuidade a uma primeira capacitação, a possibilidade de ver o que produzem, como se expressam, como é a vida dos povos indígenas e essa mesma, ligada a outro elemento importante, e acredito que falta no momento, e é como habitualmente, como o não indígena vê o indígena, creio que agora temos que ver como o indígena vê o não indígena a partir do vídeo
CENA 25 14:38	Corte seco: Close rosto Eliel Corte seco: cenas de câmera filmando, set com crianças Legenda: Making off A dança do cavalinho/2010, aldeia Cachoeirinha	Por exemplo na questão da informática, nesta questão da expressão jornalística, nós necessitamos também de pessoas capacitadas para trabalhar a edição de cinema indígena, teatros, animações, e outras várias formas de expressão que fazem parte do nosso contexto
14:04	Close rosto Devanildo assistindo animação em um monitor, Corte seco: plano geral jovens índios pintados dançando	
CENA 26 15:21	Corte seco: Close rosto Devanildo Corte seco: indígena com câmera em steadcam filmando numa calçada de cidade	As coisas vão evoluindo e a gente vai precisar também de material, de equipamento, de audiovisual, de uma ilha de edição, os cursos para serem feitos

CENA 27 15:40	Corte seco: Abrisio manipulando câmera digital simples Corte seco: close rosto Abrísio	A infraestrutura da tecnologia, está lá embaixo ainda, não está no nível das demais pessoas ai, e a tecnologia, querendo ensinar alguém, por exemplo tirar uma foto aqui não em equipamento
CENA 28 15:56	Close rosto Fabiane Legenda: Fabiane Duarte, realizadora Kaiowá, aldeia Guyra Roka	As pessoas que mexem com a câmera, tem de ter uma câmera fotográfica ou uma câmera que filma todas as coisas que acontecem.
16:02	Corte seco: close na testa e olho (cortando do nariz para baixo) Corte seco para cena de filme: ator entra em barracão caminha até balcão e pega rifle e sai dizendo “agora que índios vão se me pagar” Legenda: Guerreiro Guarani/2010, Ava Marandu, aldeia Guyra Roka	Volta som de flauta dissonante no fundo Se a gente tivesse câmera aqui, seria melhor ainda, a gente precisa muito de câmera aqui para filmar nosso trabalho Volta som de flauta dissonante
CENA 29 16:28	Corte seco, plano geral fora de foco com imagem de alguém no campo Corta seco ator com espingarda perssegue mulheres e crianças correndo Corte seco: close rosto Eliane	Tá escrito assim no papel: diretrizes e direitos com os povos indígenas nas aldeias: em todas as aldeias diz que tem que ter uma câmera fotográfica, por causa que se acontecer alguma coisa eu tenho que gravar, tem de tirar foto, aí a pessoa tem prova de como que foi
CENA 30 16:48	Corte seco: Close rosto Francismar Legenda: Francismar Vilhalva, realizador Kaiowá, aldeia Guyra Roka	Com a gravação já dá para mostrar um pouco pro governo pelo para que olhe um pouco mais ai
16:57	Close rosto Eliel	Precisamos de estrutura física, estrutura para a gente se estabelecer como realizador
CENA 31 17:10	Close rosto Eliane	Porque vontade a gente tem, a gente tem muita disposição, a gente já teve várias oficinas básicas, que ensinou para gente o que é básico, para a gente fazer. Então a gente já tem tudo isso, a gente não quer continuar nesse básico. Lógico que a gente vai tentar disseminar esse conhecimento que a gente já tem. Mas a gente precisa levar isso adiante
CENA 32 17:34	Plano conjunto jovens tocando violão Legenda: Orquestra Kaiowá, Vídeo Índio Brasil/2008	(Som de violões tocando Mercedesita) A gente pode passar de novo para as crianças, mostrar o que é, que na realidade, hoje em dia as crianças nem sabe mais o que é isso, não é?
14:43	Corte seco: close rosto Danieli Alcântara	
CENA 33 18:00	Corte seco: trechos bem curtos de várias oficinas de vídeo não identificadas	Quando morre um ancião, morre com ele as histórias, e a gente não pode deixar isso acontecer mais no nosso meio indígena, a gente precisa documentar isso, arquivar isso em vídeo, porque isso serve como documento na escola, como material didático, os professores utilizam isso, passam esse conhecimento pros alunos. Esses alunos futuramente serão disseminadores desse conhecimento, dessa história, e a gente não pode deixar isso morrer
13:25	Close idoso Mauricio Pedro Legenda: Mauricio Pedro	Ancião falando na língua Antigamente, no começo era de cavalo mesmo
CENA 34 13:25	Corte seco: Close rosto	Também a gente queria ter mais essa coisa para gente filmar e fotografar também, que hoje em dia o pessoal nem sabe o que é que é isso, não é?
18:45	Corte seco: close mãos quebrando sementes sobre uma pedra	Eu acho que o governo proderia dar mais oportunidade para nós que somos

	Close rosto Eliane	indígenas irmos buscar esse recurso, nessa questão, buscar ação para nossa comunidade jovem
CENA 35 19:03	Corte seco: Close rosto Eliel	Ter uma linha de política de financiamento, uma linha regular de financiamento de projetos para os indígenas
19:13	Corte seco: close mãos operando camara fotográfica digital simples Plano conjunto de senhora envolta por crianças operando computador Close rosto Eliana	Então, as vezes eles esquecem a gente, eles trazem uma coisa, enchem a gente de esperança e depois vão embora. Então desse lado, o governo deve estar consciente de que quando ele manda o projeto ou ele abre a porta para as comunidades buscarem recurso, acho que ele tem de entregar na mão dos indígenas, não é?
CENA 36 19:40	Corte seco: close braços do Gilmar operando um Mac Pan por mesa de edição com fitas mini-DV empilhadas identificadas com nomes dos projetos VIB 2010, PNUD, AVA MARANDU	Se coloca um projeto, mas não levando em consideração a especificidade. Porque, se lança um edital de projeto, por exemplo, lança para todas, e o indígena tem de se adaptar a esse edital, muitas vezes não faz parte da sua realidade, algumas exigências, e fica difícil para a comunidade indígena pegar esses projetos e fazer a sua realidade
CENA 27 20:00	Plano geral em estrada de chão com ciclista indígena seguindo devagar Fade out	(Volta som de flauta dissonante)
CENA 38 20:32	Vários cortes secos em sequência: Close fogueira Close alguém com pá e facão manipulando cerâmica numa churrasqueira improvisada no chão Close peixe grelhado na fogueira sendo cortado Close rosto alguém comendo peixe Plano médio criança sorrindo e pulando em câmera lenta (SEGUNDO SORRISO DO FILME) Pan vertical e close de jovem com rosto sério pintado Close rosto de idoso sério, depois de um tempo abre um sorriso feliz e aparecem dentes visivelmente cariados Close fogueira Close Eliel	O fogo é o elemento. Ele faz parte da existência de todos os seres, não é. E é necessário, o calor, sinônimo de vida, existência, de luta, de persistência, e de luz. O fogo faz com que se aqueça toda a família, mas também, nesse momento ocorre a educação indígena, a educação tradicional, e a relação tradicional de uma família em uma casa. Ele faz cozinhar todos os elementos, faz preparação dos alimentos, a culinária tradicional. Isso significa que o fogo representa uma família. Porque sempre tem aquelas lenhas mais grossas e as mais finas, não é? Aquela lenha mais grossa, ela permanece nela a brasa acesa, mesmo que aparentemente o fogo está apagado. E a gente reflete isso no nosso movimento. Hoje parece que essa questão da mídia, essa discussão, essa formação, essa perspectiva, que construíram em relação à nós, muitas vezes, aparentemente acabou, mas ainda está nesta brasa acesa, escondida. E nós precisamos retomar, fazer com que essa brasa acenda a labareda do fogo, para que retome, esquentar toda a família dos realizadores, retomar de novo toda a luta. Reconstruir o objetivo, porque muitas vezes a gente, com muita luta, muita dificuldade, as pessoas vão desanimando, mas existe ainda a brasa que é a base de todo fogo. E isso é uma lição para nós, porque os indígenas sempre foram assim, aparentemente parecem exterminados, acabados, muita dificuldade, resistiram durante os quinhentos anos. E assim a gente tem experiência nisso. A esperança é que move muito a realidade, os sonhos, não é? Se nós não tivermos uns sonhos, não temos porque existir. O sonho faz com
22:25	Plano geral: várias crianças e jovens dançando e pulando de mãos dadas ao redor da fogueira em câmera lenta criando poeira, perde foco, fade out	

		que a realidade se construa. Entra som de crianças cantando
CENA 39 23:12	Fade in p.i.p. com imagem de indígena operando uma câmera legenda: Em memória de Zenildo fade out	
CENHA 40 23:23	Fade in p.i.p. com imagem de Kiki cantando <i>a cappella</i> bela canção em guarani que segue até o final	
23:20	Créditos finais	Um filme de Nataly Foschaches Gilmar Galache Produção Buena Onda Marginal Clube Tradução guarani Eliel Benites Realização ASCURI Facilitador: Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – PNUD/Brasil Apoio: Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas –NEPPI Ponto de Cultura Teko Arandu Forum de Discussão sobre a inclusão digital nas Aldeias – FIDA Agradecimentos: Antonio Brand, Renata Oliveira Costa, Ambrósio Vilhava, Nelson Conscianza, Dona Auta Guimarães, Fábio CONscianza Verga, Valdemir Vieira, Carlos Alberto Dias, Ivan Molina Imagens adicionais: Acervo Vídeo Índio Brasil, Acervo Avá Marandu, Coletivo Terena de Cinema Realizadores indígenas: Abrísio Silva Pedro, Ademilson Conscianza Verga, Gilmar Galache, Adelise Mari Vilhalva, Fábio CONscianza, Josemar Vilhalva, Sidivaldo Júlio Raimiundo, Marlinho Vilhalva, Francismar Vilhalva, Eliel Benites, Elivelton Kaiowá, Tatiane Benites, Celio da Silva Reginaldo, Djalma Benites Kaiowá, Eliane Juca da Silva, Fabiane Duarte, Oderlino Vilhalva, Laerte Pereira Albuquerque, Daniel Alcântera, Ivanusa Silva Pedro, Edson Vogarin www.ascuri.org
24:04		Na última cena, os versos finais da bela canção de Kiki são repetidos em português: Pãi chiquito que nos ensina a cantar e dançar O nosso Ñanderu Ele reza pra chover, batizar as crianças Agora ele se foi, ele se foi Descansar para sempre Para sempre

		Para sempre Para sempre ...
--	--	--------------------------------

FONTE: O autor.

