

GEMINIS

[ABORDAGENS MULTIPLATAFORMAS]

CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA E APROPRIAÇÃO DAS NOVAS TECNOLOGIAS PELOS POVOS INDÍGENAS DE MATO GROSSO DO SUL: PERSPECTIVAS PARA O SURGIMENTO DE UM “CINEMA DE ÍNDIO”?

MIGUEL ANGELO CORRÊA

Mestre em Comunicação – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Pós Graduação em Cultura e História dos Povos Indígenas – UFMS; Graduado em Comunicação/Jornalismo; Graduado em Administração de Empresas; Técnico em Eletrônica; Jornalista; Documentarista.

E-mail: miguelangelocorrea@gmail.com

ÁLVARO BANDUCCI JÚNIOR

Doutor e Mestre em Antropologia pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorado em Antropologia na Universidade de Campinas. Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: banducci@uol.com.br

RESUMO

Este artigo apresenta como os povos indígenas de MS têm se apropriado das TICs e como têm produzido filmes e cultura midiática, não obstante o histórico processo de espoliação de direitos ao qual estão submetidos há séculos. Relata também a forma tendenciosa como a mídia de massa costuma divulgar informações equivocadas sobre estes povos. Por meio da análise do filme *“Jepea’yta - A lenha principal”*, e de entrevistas com diversos realizadores obtidas em um trabalho de campo, aponta para a possibilidade do surgimento de uma nova abordagem do audiovisual que pode levar ao nascimento de um verdadeiro e inédito “cinema de índio”.

Palavras-chave: audiovisual; convergência; índio; indígena; Mato Grosso do Sul.

ABSTRACT

This paper shows how indigenous people of Mato Grosso do Sul state, Brazil, have been using the Information and Communication Technologies (ITC), despite the historical process of denial of civil and human rights in which they have been subjected for centuries. Shows also the treatment bias given by the local and national mass media to them. The possibilities of the emergence of new approaches to the audiovisual and the birth of a new and truthfully “Indigenous movies style” is evidenced through the analysis of the movie *“Jepea’yta - A lenha principal”* and interviews with several filmmakers obtained in a field work.

Keywords: audiovisual; convergence; indian; indigenous; Mato Grosso do Sul.

INTRODUÇÃO

Os povos indígenas de Mato Grosso do Sul encontram-se numa situação bastante precária, há séculos resistindo a diversos processos de espoliação de suas terras e de seus direitos (MARTINS, 2003). Grande parte deles encontra-se na faixa de fronteira e têm problemas em sua representação social na mídia de massa nacional e na local que, via de regra, os discriminam e divulgam inverdades a seu respeito. Não obstante, com a convergência midiática (JENKINS, 2009) e a utilização das chamadas novas tecnologias eles têm criado formas alternativas de se comunicar entre si e com os não indígenas, de maneira a apresentar sua versão dos conflitos e da luta por direitos. Têm também desenvolvido novos usos para o audiovisual, novos modelos de negócio para viabilizar suas produções midiáticas, formas de distribuição e exibição inovadoras, que colocam sob novas perspectivas o papel comumente exercido pela TV e pelo cinema, apontando para a possibilidade do eventual surgimento de um verdadeiro “cinema de índio”. Este tende a se diferenciar de um cinema feito por índios por meio das técnicas e linguagens cinematográficas desenvolvidas pelos não indígenas como era o caso, por exemplo, de boa parte da produção realizada pelo Vídeo nas Aldeias (2014).

Nesta comunicação serão tecidas algumas observações sobre as singularidades destes povos, sobre o processo de espoliação ao qual foram submetidos ao longo da história, sobre a forma questionável com a qual vêm sendo mostrados pela mídia de massa, e como eles têm utilizado o audiovisual para contar sua versão da história e para lutar por direitos, através de uma análise do documentário “*Jepea’yta - A lenha principal*”¹. Boa parte destas observações derivam da pesquisa para a dissertação de mestrado “*Audiovisual autoral*”² dos Povos indígenas de Mato Grosso do Sul: mapeamento

1 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eOvyY7Vy9sQ>>. Acesso em: 10 ago. 2014

2 Via de regra, utiliza-se neste artigo 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 se usa 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, produções relacionadas ou identificadas com a revista “*Cahiers du cinéma*”, com o movimento “*Nouvelle Vague*”, e posteriores.

e análise”, defendida pelo autor junto ao PPGCom da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) na qual foi realizado um mapeamento das obras feitas pelos índios de MS. Nela também foram localizados os cineastas, coletivos, associações, etc. que produziram as obras e foram oferecidas informações e reflexões sobre as entrevistas e os depoimentos colhidos junto aos mesmos. Observações sobre as relações entre este mapeamento e a convergência midiática também serão apresentadas a seguir.

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

Inúmeros pesquisadores afirmam que a grande maioria dos povos indígenas de MS são descendentes de agricultores e caçadores pacíficos que, desde o início do período colonial têm sido empurrados, de ambos os lados do continente, para matas cada vez mais distantes, uma vez que preferem evitar o conflito com os invasores (MELIÀ, 1981). A partir do início do século passado foram compulsoriamente retirados de seus territórios tradicionais pelo estado brasileiro e confinados em pequenas reservas para que suas terras fossem ocupadas, boa parte das vezes ilegalmente, por migrantes incentivados pelo processo chamado pelo governo de “Marcha para o oeste” (BRAND, 1997).

Eles foram usados como mão de obra semiescrava em vários episódios da construção do estado brasileiro e da região sul do Centro-Oeste, como a Guerra do Paraguai, a exploração da erva mate pela Cia. Matte-Larangeira, a saga da instalação das linhas telegráficas por Cândido Rondon, a implantação da estrada de ferro Noroeste do Brasil, o desmatamento para a criação das fazendas de gado, e mais recentemente, na colheita de cana de açúcar (BRAND, 1997; MARTINS, 2003). Nas décadas mais recentes, por um lado, em suas super povoadas reservas passam por um processo de descaracterização cultural, desnutrição, mortalidade infantil, violência e níveis epidêmicos de suicídios; e por outro lado, são vítimas de atentados e assassinatos sistemáticos ao exigir dos governos o respeito a seus direitos constitucionais e ao tentar retomar seus territórios tradicionais (BRAND, 2004).

Nos dias atuais, além dos decorrentes da situação histórica resumida anteriormente, enfrentam problemas em sua representação social na opinião pública que é alimentada pelos meios de comunicação de massa e que, via de regra, não cumprem seu papel social de informar a população com isenção e desvinculada de influências econômicas, e facilmente manifesta conceitos e opiniões equivocadas, não verdadeiras

ou mesmo falaciosas³ sobre os índios⁴. Nas ocasiões em que tentam fazer valer seu código de ética e procuram dar voz a todas as partes envolvidas num conflito pela posse da terra, bastante comum em MS, os jornalistas geralmente cometem o mesmo engano: ouvem “o fazendeiro” e “os índios”, na maioria das vezes sem contextualizar o problema⁵ e a origem dos envolvidos (CORRÊA, 2015).

Um exemplo⁶ 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.

O discurso simbólico destes jornais se caracteriza pela ‘desinformação’, determinada pela superficialidade antropológica e histórica que se relaciona com a ambigüidade 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. [...] 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 vista⁷ (FOSCACHES, 2010, p. 70-72).

Tentando se posicionar neste cenário antagônico, vários indígenas de diversas etnias de Mato Grosso do Sul têm se organizado, individual ou coletivamente, para a produção de material jornalístico e de vídeo que apresente suas versões dos acontecimentos conflituosos. Como exemplo, tem-se que nos últimos meses de 2012 um pequeno vídeo⁸ 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,

3 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.

4 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.

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

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

7 Tradução livre do autor.

8 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.

fez com que a indignação popular tomasse dimensões internacionais. A situação de confinamento⁹ 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*¹⁰ (principal organização política dos Kaiowá e Guarani) na rede social *Facebook*¹¹ 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.).

O filme 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 desconhecidas 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 vídeo, através da Associação Cultural de Realizadores Indígenas¹² (ASCURI), com 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

9 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).

10 “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”.

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

12 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.

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 sairiam 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 Vídeo nas Aldeias (2014) que visitou a região pouco antes¹³ (CORRÊA, 2015).

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 ação¹⁴, enquanto os indígenas também filmavam o cinegrafista, o assassinato e o cenário de guerra (Id. Ibidem).

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 das chamadas “chicanas jurídicas”¹⁵, 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

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

14 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.

15 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.

fazendeiro Ricardo Bacha, que, antes do assassinato do indígena, anunciou que ocorreriam novas mortes, em discurso¹⁶ 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 Conselho Indigenista Missionário (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 internet¹⁷ 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 (CORRÊA, 2015).

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 ruralistas¹⁸ - em resolver a questão dessa maneira. Até o presente, o impasse continua, e a tensão e a violência na região tornaram-se rotina (Id. Ibidem).

Essa realidade mostra-se presente de forma clara em várias obras e manifestações das lideranças, professores, videastas, jornalistas, antropólogos, etc., das diversas etnias indígenas mato-grossenses-do-sul, que, individualmente ou organizados em associações e coletivos, têm realizado uma produção cada vez mais diversificada, como se verificará adiante nas observações sobre o documentário coletivo “*Jepea’yta - A lenha principal*”.

OS FILMES DOS INDÍGENAS DE MS E AS NOVAS TECNOLOGIAS

Conforme diversos pesquisadores têm colocado e alguns indígenas afirmam, vários dos conceitos, teorias e técnicas comuns ao cinema chamado *mainstream*,

16 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.

17 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.

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

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 com a parceria de empresas ou órgãos pertencentes ao governo brasileiro (CORRÊA, 2015, p. 65). O projeto Vídeo nas Aldeias¹⁹ (2014) - parceria entre a ONG Centro de Trabalho Indigenista²⁰ (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 Brasil²¹ em Campo Grande; os festivais de cinema Vídeo Índio Brasil²², com quatro edições²³ 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 convidam²⁴ (2010) no período de janeiro a junho de 2010. Estes e outros projetos serviram de instigadores ou “porta de entrada” ao mundo do audiovisual para alguns videastas e realizadores indígenas mato-grossenses-do-sul que, entretanto, em diversos casos, têm reflexões críticas acerca da forma e do conteúdo de tais projetos e não se limitaram a replicar os ensinamentos recebidos.

Numa análise superficial este fenômeno glocal²⁵ onde bordunas “lutam ao lado de filmadoras HD” apoiadas na convergência midiática, tende a parecer apenas resultado da apropriação e popularização das novas tecnologias por povos chamados periféricos ou excluídos. Uma reflexão mais atenta, porém, revela que ele não é assim tão simples, nem tão novo. A rigor, a primeira experiência entre ameríndios e as tecnologias audiovisuais teria ocorrido muito antes do surgimento da internet. 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

19 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 transformou-se em uma escola de cinema para índios” (ARAUJO, 2010, p. 10).

20 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.

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

22 Disponível em: < <http://videoiindiobrasil.blogspot.com.br/>>. Acesso em 01 jun. 2013.

23 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. 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).

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

25 Ver Robertson (1999).

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 (1980), Manovich (2001), Canavilhas (2006), Arnhheim (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 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, 1980); 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 destas 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. 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 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”²⁶, ou os movimentos que surpreenderam ruas brasileiras a partir de junho de 2013²⁷.

Nos “rastros” de McLuhan (1977) seguem Lev Manovich (2001), Pierre Lévy (2014), ou João Canavilhas (2006), dentre outros, tentando vislumbrar as mudanças paradigmáticas pelas quais passa a comunicação contemporânea. 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, elas são, por definição, interativas (MANOVICH, 2001, p. 71).

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 das TICs 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 (CORRÊA, 2015).

A LENHA PRINCIPAL

Jepea'yta [...] 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 neces-

26 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.

27 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.

sariamente 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 vários teóricos estabelecem, como: documentário, ficção, filme experimental, documentário etnográfico, ficção baseada em fatos reais, antropologia visual, doc-drama, etc. Talvez seja um filme híbrido²⁸; ou uma mistura dos modos poético e reflexivo de Bill Nichols (2005); 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, após meditar perto do fogo tomando *tererê*²⁹ 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 ponto³⁰ (cena 03 - 03’24”) até próximo do final do filme (cena 38 - 20’32”) 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 Vermelha³¹, 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 (19’40”) 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 (20’32”), 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 (23’23”), ao lado dos créditos finais aparece a imagem de Admilson “Kiki” Concianza, um dos jovens atores do início, cantando uma canção em guarani.

28 Ver: Nogueira (2010, p. 151).

29 Espécie de chá de origem ameríndia bastante popular em MS, 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).

30 A divisão do filme em cenas encontra-se em Corrêa (2015, p. 172 - 180).

31 Produção italo-brasileira 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

Nas palavras do Terena Gilmar Galache, um dos diretores (junto da não indígena Nataly Foscaches), 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 Arandu³², ao Fórum de Discussão sobre Inclusão Digital nas Aldeias (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 diversas iniciativas que buscavam a inclusão digital dos povos indígenas 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 “auto inclusão” digital. Para refletir, discutir e buscar alternativas e soluções para esta situação e outros problemas pertinentes, diversos indígenas, professores, ativistas, indigenistas realizaram em dezembro de 2010 na aldeia Te’yikue, o primeiro FIDA (BENITES; NOGUEIRA; POLIDORO, 2013). A ação teve sucesso e atualmente o FIDA segue, de forma autônoma, para sua sexta edição. A ideia inicial do fórum era gerar reflexões 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 anciãos 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

32 Ponto de Cultura instalado na Aldeia Te’yikue, localizada no município de Caarapó, MS (Corrêa, 2015, p. 83). Junto ao Ponto funciona a escola Ñandejara-polo, que tem uma atuação relativamente diferente de boa parte das escolas do estado de MS, e oferece 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).

revitalização cultural para que o conhecimento tradicional continue sendo repassado às futuras gerações, além de buscar apoio para viabilização financeira das produções (CORRÊA, 2015, p. 86)

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 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.³³

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.

33 Entrevista ao autor.

Este “spoiler”³⁴ 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 (15’56”), eles têm experiência: “aparentemente parecem exterminados, acabados, com muita dificuldade, mas resistiram durante quinhentos anos”. Estes roteiro e montagem metafóricos e circulares lembram os discursos de Viveiros de Castro (2013) 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 documentarista 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 *Jepea’yta* 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

34 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.

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 anteriormente neste texto, 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* ou o *clímax* emocional de uma história devem 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 exibir o assombroso talento e a sensibilidade ímpar de Ademilson “Kiki” Concianza num solo *a cappella*³⁵ ilustrando os créditos finais com uma terna melodia.

Quem passou pelo prazer ler a descrição que Nimuendajú (1987, 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 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:

35 Música vocal sem o acompanhamento de instrumentos

*Pãĩ 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 ... (cena 40 – 23'23")*

Outro dado que desperta interesse em *Jepea'yta*, que não poderá, porém, ter o devido aprofundamento nestas rápidas observações é 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 Guaraní em círculos concêntricos - conforme foram estudados por Pereira (2013). Quais relações seriam possíveis estabelecer entre estes princípios e a organização do Fida e da Ascuri; como isso tem se resolvido com a inclusão de outras etnias e não indígenas, envolvidas nestas atividades; e, ainda, como estes princípios se resolvem e assimilam as novas tecnologias e a convergência midiática?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As observações deste filme, juntamente com as observações de outras obras e ações perpetradas pelos indígenas de MS que foram realizadas na pesquisa da dissertação de mestrado que deu origem a este artigo (CORRÊA, 2015), apontam para a possibilidade de que, eventualmente, se avance para o surgimento de um novo e verdadeiro "cinema de índio". As relações em rede estabelecidas entre alguns videastas, associações e coletivos indígenas de MS, 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.

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 um dos personagens do filme, os indígenas tem experiência nisso, aparentam estarem acabados, exterminados mas, com muita dificuldade, já resistiram há mais de cinco

séculos. 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 notebook “Mac” que desliga sozinho e por isso leva mais tempo que o normal, não surpreendem. 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 dança. 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 x e nós ganhamos o Prêmio x³⁶.

[...] 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 esta, 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 a estas situações, habitam acampamentos precários nos acostamentos de rodovias e parecem ter *know how* para criar um novo modelo para

36 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 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.

as produções de audiovisual, apoiados, por exemplo, na paciência e perseverança dos Kaiowás e dos Guaranis, e na capacidade de negociar sob situações adversas dos Terena.

As iniciativas de alguns dos videastas indígenas 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 (CORRÊA, 2015, p. 62 – 133), e alguns incipientes resultados práticos conseguidos como se viu, por exemplo, nos casos de Pyelito Kue ou Buriti, revelam um empoderamento proporcionado pela apropriação destas novas tecnologias pelos povos indígenas de MS e também, para o possível surgimento, em um futuro próximo, de novas estéticas cinematográficas e novas abordagens do documentário audiovisual e do videojornalismo.

Algumas bandas como BRO 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 que foram localizados no mapeamento realizado (CORRÊA, 2015), 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 (1987; 2013); 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 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, aí 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” [...]³⁷

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

37 Entrevista ao autor.

os registros” (SCHULER, 1997, p.1). A autora informa que o videasta alterou, então, o processo em curso no Vídeo nas Aldeias, 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 Vídeo nas Aldeias, 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 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...’”³⁸.

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*³⁹ com maestria, mas nunca ouviu falar dele. Não estaria aí o embrião de uma nova linguagem, o vislumbre de um novo cinema em evolução?

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,

38 Entrevista ao autor.

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

entre suas distintas etnias, entre suas distintas gerações, e com as demais sociedades envolventes não indígenas. Já se aventou a 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 (CORRÊA, 2015, p. 27). 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 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, 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 [...]”⁴⁰; e 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 morrer⁴¹

não estariam elas 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?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

40 Em Jepea'yta [...], cena 32, 17'34" (CORRÊA, 2015, p. 172).

41 Em Jepea'yta [...], cena 33, 18' (CORRÊA, 2015, p. 172).

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

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

AVÁ 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.

BENITES Eiel; 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: NEPI / 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%2Fanaissadmin%2Fuploads%2Ftrabalhos%2F4_trabalho_001017_1373989309.pdf&ei=gBWgVbnvF8O5wASQnpqYDA&usg=AFQjCNFhIF4jiSuGV0BbMLyIML1k0161ZQ&bvm=bv.96952980,d.Y2I>; acesso em: 15 mai. 2015.

BRAND, Antônio Jacó. **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.

CAMINHA, Pêro Vaz. **Carta ao rei D. Manuel, comunicando o descobrimento da Ilha de Vera Cruz**. Disponível em: <<http://digitarq.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.

- CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência: ensaios de antropologia política**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CORRÊA, Miguel Angelo. **Audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul: mapeamento e análise**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), UFMS, 2015.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995.
- 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.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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_modode_ser_guarani.html>. Acesso em: 31 dez. 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NIMUENDAJÚ, Curt. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani**. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1987.

NOGUEIRA, Luis. **Gêneros cinematográficos**. Covilhã, PT: LabCom Books, 2010.

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.

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.

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

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

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

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.

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.

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