



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA CAROLINA MIRA PORTO

Y'HOVY OHECHAÁRAMI: OFICINAS DE CINEMA NA TEKOKHA Y'HOVY

CURITIBA

2017

ANA CAROLINA MIRA PORTO

Y'HOVY OHECHAÁRAMI: OFICINAS DE CINEMA NA TEKOKHA Y'HOVY

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Antropologia, no Curso de Pós-Graduação em Antropologia, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Cid Fernandes.

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Porto, Ana Carolina Mira
Y'hovy ohechaárami: oficinas de cinema na Tekoha Y'hovy / Ana
Carolina Mira Porto – Curitiba, 2017.
126 f.; 29 cm.

Orientador: Ricardo Cid Fernandes
Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Setor de Ciências
Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Cinema - Antropologia. 2. Índios Avá Guarani - Paraná. 3.
Índios - Cinema - História e crítica. 4. Cinema - Educação - Paraná.
I. Título.

CDD 302.234



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós Graduação em ANTROPOLOGIA
Código CAPES: 40001016027P9

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ANTROPOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ANA CAROLINA MIRA PORTO**, intitulada: "**Y'HOVY OHECHAÁRAMI: OFICINAS DE CINEMA NA TEKOKHA Y'HOVY**", após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 12 de Dezembro de 2017.

RICARDO CID FERNANDES
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

LAURA PÉREZ GIL
Avaliador Interno (UFPR)

SOLANGE STRAUB STECZ
Avaliador Externo (FAP)

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM ANTROPOLOGIA**

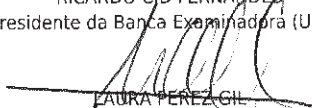
No dia doze de Dezembro de dois mil e dezessete às 14:00 horas, na sala 617, Rua General Carneiro, 460, Ed. D. Pedro I, 6º andar, do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda **ANA CAROLINA MIRA PORTO** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: "**Y'HOVY OHECHAÁRAMI: OFICINAS DE CINEMA NA TEKOKA Y'HOVY**". A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ANTROPOLOGIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RICARDO CID FERNANDES (UFPR), LAURA PEREZ GIL (UFPR), SOLANGE STRAUB STECZ (FAP). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RICARDO CID FERNANDES, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações: A banca destaca que a dissertação ^é profunda, compromissosa e a qualidade e intensidade do trabalho de campo junto aos Ava-guarani no Paraná.

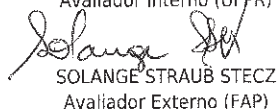
Curitiba, 12 de Dezembro de 2017.



RICARDO CID FERNANDES
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)



LAURA PEREZ GIL
Avaliador Interno (UFPR)



SOLANGE STRAUB STECZ
Avaliador Externo (FAP)

Dedico este trabalho ao povo Avá Guarani do oeste do estado do Paraná, à sua luta e resistência.

AGRADECIMENTOS

Ao cinema, por tantos encontros, experiências, trocas e transformações.

À minha mãe, Anelise. Não existem palavras capazes de expressar meu amor e gratidão. Por seu amor incondicional, por sua amizade e apoio às minhas decisões. Por sua luta durante toda a minha existência. Você faz parte de tudo o que sou e faço.

Ao meu amor e companheiro, João Pedro. A antropologia foi o tema da nossa primeira conversa e logo estávamos namorando, fazendo mestrado em antropologia e morando juntos. Obrigada por ser um companheiro em todos os sentidos, em especial por toda a colaboração dedicada à minha pesquisa.

Ao meu pai, minhas avós e familiares, pelo apoio e motivação.

A todos os amigos da Y'Hovy, em especial Paulina, Ilson, suas famílias e alunos das oficinas, por nos receberem em suas vidas e por terem me ensinado tanto, inclusive sobre fazer cinema. De toda esta experiência fica meu afeto e esperança de que este trabalho possa amplificar em outros espaços a resistência Avá Guarani no oeste do Paraná e a cruel violação de direitos humanos enfrentada.

Ao meu orientador, Ricardo Cid Fernandes, por sua receptividade ao tema e também pela sensibilidade e motivação prestadas no decorrer do trabalho. Que a academia possa contemplar mais orientadores como você.

À minha grande amiga e professora Solange Stecz, por ter acendido a "fagulha" do cinema descentralizado dentro de mim, por todo incentivo, ensinamentos, parceria e viabilização de tantas experiências desde os meus tempos de graduação.

A todas as pessoas que tornaram esse projeto possível, seja através de doações de dinheiro, equipamentos, alimentos, roupas, dentre inúmeras colaborações que este projeto recebeu.

Aos avós, mãe e familiares do meu companheiro, por me receberem tão afetuosamente nos momentos pré e pós campo, pelo acolhimento nesses momentos tão sensíveis.

A todos os alunos das oficinas de cinema que já realizei, por tanto afeto e afetação, por me transformarem de uma maneira incomensurável.

À antropologia, por ter me proporcionado trilhar esse novo caminho, por me possibilitar um novo olhar sobre tudo.

Andreia Baia Prestes, por ter me motivado nessa busca pela antropologia na banca da minha monografia da graduação. Por sempre me mostrar que há uma outra forma de se fazer antropologia, por sua sensibilidade e ensinamentos. Por arrecadar tantas doações para a Y'Hovy.

Ao Rafael Gustavo, meu amigo de longa data, por toda a ajuda antropológica durante meu ingresso no mestrado.

Aos amigos cineastas Rudolfo e Diego, por terem me apresentado Guaíra e os Avá Guarani.

Às Barbaras, Ridder e Caramuru, por tanta amizade e compartilhamento de agonias e descobertas trazidas por essa tal antropologia, pelos estudos para provas regados a café, cigarros e muitas risadas. Por todas as trocas possibilitadas por esse nosso encontro.

Em especial à Barbara Ridder, por nossa conexão incrível e por ser uma amiga que a antropologia me trouxe e que levarei por toda a vida.

A todos os colegas da minha turma do mestrado, vocês foram essenciais de muitas maneiras, desde momentos tão difíceis aos momentos divertidos no pátio da reitoria.

À Dandara por toda a dedicação e contribuição para com minha pesquisa durante a qualificação.

Ao professor Paulo Guérios, pelos valiosos apontamentos na qualificação.

E claro, aos meus amigos, novos e antigos, pessoas mais do que essenciais na minha trajetória. Sinto uma gratidão plena para com todos que estiveram envolvidos, de alguma forma, nesta imersão que foi o mestrado, um processo intenso e árduo, mas com toda certeza, uma experiência fascinante.

E pela lei natural dos encontros
Eu deixo e recebo um tanto
E passo aos olhos nus
Ou vestidos de lunetas,
Passado, presente,
Participo sendo o mistério do planeta

(Novos Baianos)

RESUMO

Essa dissertação, elaborada com base em uma etnografia realizada na *Tekoha Y'Hovy*, aldeia indígena Avá Guarani localizada em Guaíra, região oeste do estado do Paraná, buscou analisar o processo de apreensão audiovisual e suas dimensões, internas e externas, em contexto de conflito territorial e segregação étnica. A pesquisa teve como método etnográfico a realização de oficinas de cinema na aldeia, através do projeto intitulado *Y'Hovy Ohechaárami*, o olhar da Y'Hovy. O percurso teórico-metodológico traçado teve como fio-condutor os conceitos de *cinema participativo* e *indigenização do cinema*, evidenciando autores, realizadores e projetos de formação audiovisual inseridos nessas concepções da prática audiovisual, sendo o projeto Vídeo nas Aldeias a principal inspiração conceitual. Para a compreensão da conjuntura de conflito territorial e segregação étnica sofrida pelos Avá Guarani na região, foi realizada uma análise sobre a violação de direitos humanos e territoriais, evidenciando as narrativas indígenas e o sucessivo processo de esbulho de seus territórios. Neste contexto, a apreensão dos meios audiovisuais pelos Avá Guarani, objetivou o cinema enquanto ferramenta de luta e resistência, em especial à política de invisibilidade instaurada e à segregação étnica vivida.

Palavras-chave: Cinema participativo. Indigenização do cinema. Avá Guarani. Antropologia visual. Oficinas de cinema. Cinema educação.

ABSTRACT

This dissertation, based on an ethnography carried out at *Tekoha Y'Hovy*, an indigenous village Avá Guarani, located in Guaíra, western region of the state of Paraná, sought to analyze the process of audiovisual apprehension and its internal and external dimensions in a conflict context territorial and ethnic segregation. The research had as an ethnographic method the realization of film workshops in the village, through the project entitled *Y'Hovy Ohechaárami*, the look of Y'Hovy. The theoretical-methodological trajectory traced had as a guiding principle the concepts of participatory cinema and indigenization of cinema, highlighting authors, directors and audiovisual training projects inserted in these conceptions of audiovisual practice, the project Vídeo nas Aldeias being the main conceptual inspiration. In order to understand the conjuncture of territorial conflict and ethnic segregation suffered by the Avea Guarani in the region, an analysis was made on the violation of human and territorial rights, evidencing the indigenous narratives and the successive slave process of their territories. In this context, the apprehension of the audiovisual media by the Avá Guarani, aimed at the cinema as a tool of struggle and resistance, especially the policy of invisibility established and the ethnic segregation experienced.

Key-words: Participatory Cinema. Indigenization of cinema. Avá Guarani. Visual anthropology. Film workshops. Cinema education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- ILSON FILMANDO NA CASA DE REZA.	48
Figura 2 - PAULINA ESCREVE O NOME ESCOLHIDO: Y'HOVY OHECHAÁRAMI.....	49
Figura 3 - IDENTIDADE VISUAL DO PROJETO.	50
Figura 4 - CARTA PARA CAPTAÇÃO DE RECURSOS.	52
Figura 5 - PREPARAÇÃO DA ESCOLA PARA A EXIBIÇÃO DE FILMES.	53
Figura 6 - EXIBIÇÃO DO PRIMEIRO FILME.	54
Figura 7 - EXIBIÇÃO DO SEGUNDO FILME.	55
Figura 8 - PRIMEIRAS CONVERSAS SOBRE A METODOLOGIA.	56
Figura 9 - ENTRADA DA TEKOKHA Y'HOVY.	58
Figura 10 - MAPA DA LOCALIZAÇÃO DA TEKOKHA Y'HOVY.....	60
Figura 11- XERAMOI DAMÁSIO.	63
Figura 12- A CASA DE REZA DA Y'HOVY.	64
Figura 13 - EXCERTO GENEALÓGICO	64
Figura 14 - NOVA ESCOLA DA Y'HOVY.	66
Figura 15- VÍDEO SOBRE O SUICÍDIO OCORRIDO NA Y'HOVY.....	68
Figura 16 - PAULINA E CRESCÊNCIA NA CASA DE REZA.	71
Figura 17 - MAPA DOS LIMITES DO MUNICÍPIO DE GUAÍRA.	79
Figura 18 TEKOKHAS AVÁ GUARANI EM GUAÍRA	80
Figura 19 - FLYER AGRICULTURA X TERRAS INDÍGENAS.	87
Figura 20 - - CONVITE PARA MOBILIZAÇÃO DA ONGDIP.....	89
Figura 21 - FAIXA CONTRA A DEMARCAÇÃO INDÍGENA.	89
Figura 22 - PAULINA EM MANIFESTAÇÃO, "A SUPOSTA CACIQUE".....	92
Figura 23 - CASA UTILIZADA DURANTE O TRABALHO DE CAMPO	103
Figura 24 - CERIMÔNIA NA CASA DE REZA.	104
Figura 25 - PRIMEIRO DIA DE OFICINAS.	105

Figura 26- PRIMEIROS FILMES DO CINEMA.....	107
Figura 27- EXERCÍCIO SOBRE A ILUSÃO DO MOVIMENTO.....	108
Figura 28 - APRESENTAÇÃO FILMADA.....	109
Figura 29 - FRAME DE UM MINUTO LUMIÈRE.....	111
Figura 30 - EXERCÍCIOS DE ENQUADRAMENTO.....	112
Figura 31 - PLANO GERAL.....	114
Figura 32 - PLANO CONJUNTO.....	114
Figura 33 - PLANO AMERICANO.....	115
Figura 34 - PLANO MÉDIO.....	115
Figura 35 - PLANO DETALHE.....	116
Figura 36 - EXERCÍCIO "A CASA, A TEKOHÁ".....	117
Figura 37 - FRAMES DO EXERCÍCIO "A CASA, A TEKOHÁ".....	117
Figura 38 - FRAMES DO EXERCÍCIO "A CASA, A TEKOHÁ" (2).....	118
Figura 39- FRAME DA ENTREVISTA COM SEU CLAUDIO.....	119
Figura 40 - VISIONAMENTO DE IMAGENS REALIZADAS.....	120
Figura 41 - OFENSAS NO ÔNIBUS ESCOLAR.....	122
Figura 42 – IMAGENS PÓS OFICINAS (1).....	124
Figura 43 – IMAGENS PÓS OFICINAS (2).....	125
Figura 44– IMAGENS PÓS OFICINAS (3).....	125
Figura 45– FILMAR O INVISÍVEL.....	127
Figura 46– SEQUÊNCIA DA ARMADILHA DE TATU.....	127
Figura 47– REUNIÃO DE LIDERANÇAS.....	128
Figura 48– CONFLITO.....	129
Figura 49 - – INCÊNDIO.....	130

SUMÁRIO

1 ANTROPOLOGIA E CINEMA: PERCURSOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	20
1.1 OS PIONEIROS: DA REALIDADE DOCUMENTADA À REALIDADE CONSTRUÍDA	20
1.2 JEAN ROUCH E CINEMA PARTICIPATIVO	25
1.3 CINEMA PARTICIPATIVO E INDIGENIZAÇÃO DO CINEMA.....	28
1.4 VÍDEO NAS ALDEIAS: UMA METODOLOGIA PARA O 'MUNDO DAS ALDEIAS'	33
1.4.1 As duas dimensões da imagem no contexto do projeto Vídeo nas Aldeias	38
1.4.2 A opinião de um cineasta Ashaninka sobre o Vídeo nas Aldeias	41
1.4.3 O cinema Indígena pelas lentes do cineasta não-indígena	42
2 Y'HOVY EM QUADRO	45
2.1 OFICINAS DE CINEMA NA TEKOKHA: PRIMEIRAS CONVERSAS	45
2.2 PRIMEIRO PLANO: A TEKOKHA Y'HOVY	57
2.3 CONTRA-PLANO: A QUESTÃO INDÍGENA E O AGRONEGÓCIO EM GUAÍRA	72
2.3.1 A violação de direitos enquanto um processo histórico.	73
2.3.2 A violação de direitos humanos e territoriais hoje.....	78
3 Y'HOVY OHECHAÁRAMI: OFICINAS DE CINEMA NA TEKOKHA Y'HOVY	95
3.1 METODOLOGIA PARA OFICINAS DE CINEMA.....	97
3.1.1 Postulados para uma metodologia de oficinas na <i>Tekoha Y'Hovy</i>	98
3.2 Y'HOVY OHECHAARAMI: REALIZAÇÃO DAS OFICINAS DE CINEMA.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

Acredito que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra "outro" aceita ser ele mesmo um "outro" se o centro se deslocar, aceita ser um "outro" para o "outro". (BERNARDET, 2011, p. 159).

Visualizo essa pesquisa como uma pequena estrada, um caminho que interliga dois campos do conhecimento. Ao me deslocar, alternando os sentidos, percebo suas intersecções para além das distâncias. Cinema, ponto de partida desse caminhar para um lugar "outro" do conhecimento, a Antropologia. Neste duplo deslocamento analítico, enquanto cineasta num devir antropóloga, percebo também que a própria etnografia sobre as oficinas de cinema com os Avá Guarani me propõe uma dinâmica dos pontos de vista, um distanciamento do fazer cinematográfico e, portanto, uma nova compreensão acerca do mesmo. Como aponta Comolli (2008), essas "outras maneiras de fazer, de filmar, de olhar e de escutar" (COMOLLI, 2008, p. 27) transformam a lógica e, conseqüentemente, a prática.

Através de minhas experiências enquanto cineasta compreendi que, muitas vezes, o 'fazer cinematográfico' é alheio às questões envolventes, mas filmes não existem isoladamente, pelo contrário, pois evidenciam a conjuntura social de onde partem, afinal as produções audiovisuais são constituídas e também constituintes dos contextos que as informam.

Sob determinada luz, em um espaço e uma duração comuns, o mundo a ser filmado e a máquina filmadora entram em relação. É uma relação dual, uma co-presença que é uma co-penetração e que engendra uma transformação mútua. (...) A máquina-cinema inclui o mundo como o mundo inclui a máquina. (COMOLLI, 2008, pp. 28-29).

A estética dominante do cinema acaba por limitar as outras possibilidades do fazer cinematográfico. Glauber Rocha, cineasta brasileiro, realizou na década de 1960, diversos manifestos que enfatizavam a "necessidade de fazer filmes que tratam da situação histórica e política desse continente sem tentar disfarçar seus

problemas e para intervir neles, direta ou indiretamente" (AUMONT, 2004, p. 119). O cineasta advertiu em seu manifesto "Eztetyka da Fome" (1965) a situação das artes no Brasil, que inúmeras vezes pretendem se caracterizar enquanto "representações" das minorias e das questões sociais mas acabam por exotizar esses "outros", gerando consequências que ultrapassam os limites da arte.

Eis – fundamentalmente – a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam o terreno geral do político. (ROCHA, 1965).¹

Partindo da concepção de que "todo filme é um documentário", pois "mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu" (NICHOLS, 2008, p. 26), chega-se à compreensão de que todo filme é também um documento audiovisual de *representação* que desempenha função social, cuja agência ultrapassa as funções de comunicação, expressão artística ou entretenimento. Posto isto, realizar um filme pode ser traduzido como a criação de uma *representação* do real, é "antes de tudo, uma *re-presentação* sobre pessoas, objetos, ações" (MACDOUGALL, 2007, p. 182), um ponto de vista sobre um recorte da realidade dentre tantos outros possíveis, uma visão singular do mundo que conseqüentemente envolve uma imensa gama de questões éticas, possíveis riscos e consequências.

Todas essas questões apontam para os efeitos imprevisíveis que um documentário pode ter sobre os que estão representados nele. As considerações éticas tentam minimizar os efeitos prejudiciais. A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores. Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, correm o risco de explorá-las. (NICHOLS, 2008, p. 36).

¹ Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html

² John Grierson, cineasta escocês e um dos principais nomes do início do cinema documentário.

Aumont (2004) evidencia a afirmação de Grierson² de que o cinema ocupa um lugar secundário e que está a serviço daquilo que ocupa o lugar primordial: "um conglomerado de entidades que vão do econômico-político ao ideológico-moral" (AUMONT, 2004, p. 110). Grierson, Vertov e Glauber Rocha, dentre tantos outros cineastas, afirmaram que o cinema está sempre sujeito ao político e se justifica por sua utilidade social, pelo seu compromisso com uma "verdade social".

Os sistemas de representação estão na articulação do poder político e da consciência subjetiva: inscrevem, trabalham a questão da relação de cada um com o outro, do reconhecimento e da ignorância de cada sujeito nas formas artísticas e/ou políticas da inscrição da alteridade. (COMOLLI, 2008, p. 99).

Isto posto, *representar* a realidade, o outro, através do fazer cinematográfico demanda consciência do momento histórico e responsabilidade por parte do cineasta, em especial acerca das questões de representatividade e ética. Vivemos hoje uma cultura cinematográfica que privilegia o produto final, o filme, e que acaba por relegar o processo filmico e extra-filmico, desse modo a estética dominante acaba por se sobressair. Questões como *representatividade, ética, processo filmico e extra-filmico*, me levaram à outras duas questões, o anseio pela *deselitização e descentralização* do cinema. O desenvolvimento e decorrente barateamento dos meios audiovisuais possibilitam uma *democratização* do acesso aos meios audiovisuais, o que torna viável uma descentralização do cinema, estabelecendo novas possibilidades para o fazer cinematográfico e propiciando o conhecimento de outros pontos de vista e outras formas de representação audiovisual.

[...] somos cada vez mais frequentemente levados a ser nós mesmos agenciadores ou propagadores de imagens e de sons (câmeras mini-DV, telefones celulares, câmeras de vigilância, *webcam*, *YouTube*, etc.). (...) A generalização do espetáculo não faz de nós apenas espectadores, mas atores, personagens, realizadores, autores, mutantes. Responsabilidades múltiplas. Necessidade, se não quisermos ser suas vítimas consentidas, de pensar o que está em jogo nessas torrentes de imagens e sons que

²John Grierson, cineasta escocês e um dos principais nomes do início do cinema documentário.

recobrem o mundo como uma nuvem de fantasmas. (COMOLLI, 2008, p. 27).

Quando o audiovisual é realizado por sujeitos historicamente tratados e representados enquanto “outros”, assume em seu processo diversas funções, dentre elas destaco aqui a resistência à política de invisibilidade proveniente do discurso dominante, reafirmando identidades e modos de expressão, rompendo com noções estereotipadas e projetando para “um contexto mais amplo suas formas de ver, seus pontos de vista, suas demandas e críticas”(HIKIJ, 2007, p. 295). Evoco aqui uma definição de Nichols (2008) para esses filmes: como *nós falamos de nós para vocês e/ou nós falamos de nós para nós*. Segundo o autor, esse tipo de obra audiovisual “pode agir como um corretivo para os filmes em que *nós falamos sobre eles para nós*.” (NICHOLS, 2008, p. 172).

Durante a minha graduação em Cinema e Vídeo participei de projetos de extensão em *Cinema Educação*, os quais viabilizaram diversas experiências relacionadas à essa descentralização do cinema, desde a realização de oficinas de cinema - ficção e documentário - até exposições de filmes em regiões periféricas da cidade de Curitiba, em comunidades rurais e também em uma comunidade quilombola no Paraná. Através destas experiências, nas quais a câmera não estava nas mãos de um cineasta, mas sim de sujeitos historicamente tratados enquanto “outros”, pude compreender o fazer cinematográfico através de novas lentes: seja enquanto provocador de encontros com a alteridade; seja enquanto a arte do duplo, o cinema enquanto espelho e janela.

De fato, o cinema nos oferece uma janela pela qual podemos nos assomar ao mundo para ver o que está lá fora, distante no espaço ou no tempo, para ver o que não conseguimos ver com nossos próprios olhos de modo direto. Ao mesmo tempo, essa janela vira espelho e nos permite fazer longas viagens para o interior, tão ou mais distante de nosso conhecimento imediato e possível. (FRESQUET, 2013, p. 19).

Em meio aos diversos eventos que poderiam ilustrar essa nova compreensão acerca do fazer cinematográfico, trago a experiência na qual realizei

oficinas de cinema com crianças de uma comunidade quilombola, a Comunidade Quilombola do Feixo, que, dentre os diversos "encontros" provocados pela câmera, puderam conhecer a casa e os modos de vida de um senhor local, um "bruxo" que vivia dentre ossos humanos, caixões e bonecas de bruxaria e que já havia se transformado em uma lenda na comunidade. O estranhamento inicial e a curiosidade das crianças acabou por se transformar em uma nova compreensão acerca daquele senhor, um "outro" que estava tão próximo. Através da câmera elas também buscaram compreender o que significava ser quilombola, afinal era uma categoria na qual elas estavam inseridas, mas não tinham noção de sua definição.

Conforme cresciam os questionamentos acerca de minha prática enquanto cineasta e cine-educadora, conheci o projeto Vídeo nas Aldeias e tive como objeto de estudo da minha monografia os processos fílmicos e extra-fílmicos do filme "Duas aldeias, uma caminhada", o primeiro filme realizado por jovens *Mbya* Guarani no Rio Grande do Sul, analisando como a auto-representação audiovisual poderia ser considerada um princípio fundamental da alteridade no documentário. Para que pudesse compreender em seus pormenores o filme *Duas aldeias, uma caminhada*, recorri a estudos antropológicos, à etnografias e filmes etnográficos, buscando conhecer novos conceitos e me afastando dos conceitos de documentário sob o viés cinematográfico, pois mais importava compreender o campo extra-fílmico, o processo e a contextualização do que analisar e enquadrar o filme em um modelo pré-concebido de documentário. Evoco aqui o documentário não mais como produto audiovisual, mas enquanto processo, campo de encontro entre subjetividades, enquanto experiência de alteridade, revelando o cinema enquanto um potente espaço de reflexão, cuja reflexividade afeta a todos os envolvidos no processo.

O que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo. Essa ideia de retorno de si para si, que é a própria ideia da consciência, faz compreender, talvez, um pouco melhor a polissemia da noção de representação. (COMOLLI, 2008, p. 99).

Essa ilustração acerca de minhas experiências justificam minha busca pelos conhecimentos da antropologia visual, como também fundamentaram meu interesse em realizar uma etnografia sobre oficinas de cinema em uma aldeia Avá Guarani

localizada em Guaíra, no oeste do estado do Paraná. Para tal, foi criado o projeto *Y'Hovy Ohechaárami* – O Olhar da *Y'Hovy* – um projeto de oficinas de cinema na aldeia *Y'Hovy*, que buscou analisar a apreensão cinematográfica através do processo extra-fílmico - a exemplo as negociações acerca do projeto, as decisões que eles tomaram sobre o que evidenciar nas filmagens e os debates durante as exibições e oficinas - em conjunto com o processo fílmico - o que efetivamente foi filmado e como foi filmado.

Cabe ressaltar que esta pesquisa está muito mais situada no campo da Antropologia Visual do que no campo da Etnologia, afirmação que gerou grande angústia em minha jornada na antropologia, afinal como estudar indígenas sem formular gráficos de parentesco ou analisar os pormenores de seus modos de vida? Como eu, enquanto cineasta, poderia classificar o outro em uma categoria? Inúmeras vezes quase me rendi à instrumentalização da imagem pelo receio em trilhar um caminho teórico do qual eu não possuía domínio algum, porém - e penosamente - compreendi que minha busca esteve voltada ao método e ao conhecimento antropológico para responder aos meus questionamentos enquanto cineasta, em especial acerca dessas possibilidades *outras* do fazer cinematográfico às quais tenho dedicado minha vida profissional.

Ao ingressar no mestrado em Antropologia decidi inicialmente realizar a pesquisa no Acre, com os *Shawãdawa*³, cheguei a desenvolver um projeto de pesquisa intitulado Cine *Shanuã*, porém, alguns fatores me instigaram a realizar esta pesquisa no estado do Paraná, desde o macro-contexto de que, apesar do imenso número de indígenas que existem nesse estado (mais de 13.000 indígenas), as ações audiovisuais *com* e *por* indígenas ainda eram mínimas, até o micro-contexto de Guaíra, cidade de fronteira com um grande número de aldeias Avá Guarani não demarcadas e, conseqüentemente, intenso conflito territorial e segregação étnica. Estes fatores me motivaram a realizar esta pesquisa, buscando compreender quais os impactos e possibilidades gerados por oficinas de cinema nessa conjuntura etnográfica.

³ Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/arara-shawadawa>

i - Estrutura dos capítulos

O primeiro capítulo, “Antropologia e Cinema: percursos teórico-metodológicos” é mais investigativo e conceitual, traçando um breve panorama em busca das possíveis relações entre o cinema e a antropologia desde suas origens, evidenciando os autores e realizadores que influenciaram o *cinema participativo*, um dos pilares metodológicos deste trabalho, para então chegar à *indigenização do cinema* e, posteriormente, ao projeto *Vídeo nas Aldeias*, a grande inspiração teórico-metodológica do presente trabalho.

No segundo capítulo, “*Y’Hovy em Quadro*”, busco evidenciar a elaboração do projeto *Y’Hovy Ohechaárami* e suas primeiras atividades na aldeia, evidenciando as oficinas de cinema enquanto o método utilizado para esta etnografia. Posteriormente, o capítulo apresenta a conjuntura na qual está inserida a *Y’Hovy*, realizando um primeiro plano da *tekoha*, para então virar a câmera e abordar a questão indígena e a violação de direitos humanos e territoriais em Guaira e região.

O terceiro capítulo, “*Y’Hovy Ohechaárami: Oficinas de Cinema na Tekoha Y’hovy*”, detalha o desenvolvimento da metodologia para as oficinas de cinema, desde suas inspirações até seus postulados e objetivos, para então descrever o processo de realização das oficinas até sua finalização.

1 ANTROPOLOGIA E CINEMA: PERCURSOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Este capítulo propõe a realização de um percurso - dentre tantos outros possíveis - de análise sobre as relações entre a antropologia e o cinema, traçando um breve panorama sobre as colaborações entre as áreas. Dentre tantos autores e realizadores, e suas valiosas contribuições para a antropologia visual, foram enfatizados aqueles que, de certa forma, inspiraram e fundamentaram o conceito de *indigenização do cinema*. Cabe ressaltar que este capítulo, apesar de apresentar autores e metodologias em ordem cronológica, não pretende abordar o tema a partir de uma lógica evolutiva, no sentido de que houve progresso, trata-se apenas de uma busca por uma linha de pensamento teórico-metodológica.

1.1 OS PIONEIROS: DA REALIDADE DOCUMENTADA À REALIDADE CONSTRUÍDA

“Há mais de um século a antropologia e o cinema se encontraram” (PEIXOTO, 1999, p. 105). Em sua origem, o cinema era tido como registro documental da realidade, sendo que nasceu de experimentações científicas, quando Marey⁴ busca nas imagens em movimento, no cronofotógrafo⁵, reflexões teóricas e metodológicas sobre o “comportamento humano”, em particular a locomoção.

Os irmãos Lumière⁶, cujos primeiros filmes consistiam em registrar situações cotidianas de seus parentes e amigos, inventaram o cinematógrafo⁷ no ano de 1895. Neste mesmo ano, o antropólogo Regnault⁸ filmou na África com o cronofotógrafo as primeiras imagens de indivíduos de culturas “exóticas” para um estudo comparativo

⁴ Etienne-Jules Marey, francês inventor do cronofotógrafo.

⁵ Equipamento que possibilitou a análise do movimento através de fotografias sucessivas.

⁶ August e Louis Lumière, inventores do cinematógrafo.

⁷ Aparelho que permitia registrar fotogramas sucessivos e, posteriormente, projetar estas imagens, criando a ilusão do movimento.

⁸ Félix Regnault, antropólogo e arqueólogo francês.

sobre o comportamento humano, evidenciando a aplicação do cinema para a etnografia:

Só o cinema poderá fornecer, em abundância, documentos objetivos; graças a ele, o antropologista pode, hoje, colecionar a vida de todos os povos, guardando em sua gaveta todos os atos específicos das diversas raças. Ele estudará, quando quiser, as séries de movimentos que o homem executa para se ajoelhar, subir nas árvores, observar como usam objetos, etc. Ele poderá assistir as festas, os combates, os diversos modos de comercializar, de comer, de repousar. (REGNAULT, 1923a, p. 880 *apud* PEIXOTO, 1999, p. 92).

Em 1898, Haddon⁹ emprega pela primeira vez o cinematógrafo Lumière em uma expedição científica no Estreito de Torres, cuja "intenção era recolher todo tipo de informação sobre a população local - da organização social à religião, da vida cotidiana à cultura material e tecnologia" (CHIOZZI, 1989, p. 5 *apud* PEIXOTO, 1999, p. 93). Segundo Ribeiro (2004, p. 8), este primeiro período de desenvolvimento e encontro do cinema e da antropologia foi marcado pela função de documentar a realidade, sobretudo nas expedições e expansões coloniais. Assim surge o filme etnográfico, como "um fenômeno colonialista no momento das grandes invenções tecnológicas." (PEIXOTO, 1999, p. 93).

Muitas das primeiras obras do cinema etnográfico compartilharam uma perspectiva semelhante no que diz respeito a outras culturas. Ações individuais ficavam subordinadas a comentários que identificavam esse comportamento como representativo ou típico e, desse modo, voltavam nossa atenção para as características da cultura toda. (NICHOLS, 2008, p. 191).

Considerava-se que o cinema estava alinhado ao positivismo científico e o filme etnográfico, além de conceber captar a realidade em sua essência, "fazia parte de um empreendimento que visava comparar e classificar o mundo não ocidental." (ZOETTL, 2011, p. 191).

⁹ Alfred Cort Haddon, zoólogo, antropólogo e etnólogo britânico.

(...) até agora, a sociologia - ramo supremo e fundador da antropologia - pecou pela documentação. Pois seus documentos, por mais honestos que sejam os pesquisadores que os forneceram, ainda são subjetivos e só têm, assim, um valor relativo. Até o presente, a sociologia só dispôs de documentos subjetivos (...) para uma ciência exata é preciso documento objetivos nos quais o fator pessoal desaparece (...) Só o cinema fornece em abundância os documentos objetivos. (REGNAULT, 1923a, p. 880 *apud* PEIXOTO, 1999, p. 92).

Em paralelo, o cinema sem cunho “científico” adentrou uma fase de experimentação e transição, uma fase de grande desenvolvimento das técnicas artísticas e narrativas.

Ribeiro (2004, p. 8) apresenta os anos de 1920 como o segundo período desse encontro entre o desenvolvimento do cinema e da antropologia, tendo como principais aspectos as novas formas de olhar (cinema), de ver (montagem) e de fazer etnografia (trabalho de campo). Para tal, evoca três nomes: Robert Flaherty, Dziga Vertov e Bronislaw Malinowski, respectivamente, os quais “falaram nas suas obras de dentro de uma experiência vivida de um processo social e político” (RIBEIRO, 2004, p. 9). Dentre os pioneiros na produção de registros filmicos estão também os antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson que, como aponta Guérios (2016), buscavam realizar através das imagens um estudo científico e objetivo, ao contrário de Flaherty, que dava ênfase à experiência e à interação. Mead e Bateson foram “os dois únicos nomes de grande destaque da teoria antropológica geral que desenvolveram pesquisas e reflexões heurísticas e epistemológicas utilizando filmes” (GUÉRIOS, 2016, p. 32).

Nesta dissertação, dentre os diversos problemas, técnicas e opções metodológicas desenvolvidos pelos “pioneiros” do filme etnográfico e do cinema documental, serão evidenciados os realizadores Dziga Vertov e Robert Flaherty.

Nesse ponto, nossa disciplina foi inventada por dois gênios. Um, Robert Flaherty, um geógrafo-explorador que fazia etnografia sem saber. O outro, Dziga Vertov, um poeta futurista que fazia sociologia, igualmente sem saber. Os dois nunca se conheceram, mas ambos ansiavam o cinema “realidade”. (ROUCH, 1973, p. 3, tradução nossa).

Flaherty "é considerado uma figura fundadora não apenas da produção de filmes etnográficos, mas também do cinema documentário no geral". (GUÉRIOS, 2016, p. 24). Foi explorador, cartógrafo e geólogo e começou a filmar de forma amadora as expedições em que trabalhava, no Alasca, sempre acompanhado por alguns esquimós. Ao editar o primeiro filme que realizou após um ano em "campo", percebeu que havia a necessidade de se focar em um personagem que pudesse "tipificar" os esquimós tão bem quanto ele os conheceu, considerando que somente assim o filme teria valor. Voltou para o norte exclusivamente para filmar e, além de levar câmeras, levou também meios para que pudesse projetar para os esquimós o que estava filmando, fato que envolveu a todos no processo de maneira ativa e criativa, estabelecendo também uma relação de confiança com as pessoas filmadas. Dessa experiência resultou o filme *Nanook of the North*, lançado em 1922.

Dividido entre o dispositivo-cinema como instrumento de registro científico/informativo e as tradições do teatro filmado, o cinema encontrava em *Nanook* um hibridismo até então impensável. Entre o olhar épico das descrições de grandes eventos/paisagens (cultivadas nos cinejornais e nos filmes-de-viagem) e o olhar dramático da tradição do teatro filmado, Flaherty faz de *Nanook* um filme que bebe na fonte do entretenimento narrativo e na liberdade do registro *in loco* com uma só e mesma curiosidade.¹⁰

Ainda que não tenha buscado o conhecimento antropológico, esse filme de Flaherty foi algo inovador e genuíno, graças à longa duração da experiência que teve no local em que filmou, ao conhecimento profundo daqueles a quem iria filmar, à criação de laços afetivos entre ele e os esquimós, à *participação* ativa e criativa das pessoas filmadas e, principalmente, à *devolução da imagem* para essas pessoas, enfim, aspectos extra-fílmicos que permeiam a imagem tornando esse filme não somente um discurso "sobre o outro", mas o início de uma dialógica no cinema documentário.

¹⁰ "Verdades re-encenadas". Disponível em:
<http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/nanookoesquimo.htm>

São "biografias dos povos": não vou fazer filmes sobre o que o homem branco fez dos povos primitivos (...) O que quero mostrar é a majestade inicial e a personalidade desses povos enquanto ainda é possível (...) A necessidade de fazer Nanook vinha do modo como eu sentia este povo, da minha admiração por ele; era isso que eu queria comunicar. (FLAHERTY, 1934, p. 17 *apud* RIBEIRO, 2004, p. 76).

De acordo com Ribeiro (2004, p. 76), estes postulados difundidos por Flaherty - por exemplo, a longa duração da experiência no local das filmagens e a subordinação da filmagem aos dados dessa experiência; a câmera participante e o feedback às pessoas filmadas - posteriormente seriam vislumbrados por Jean Rouch.

Dziga Vertov, teórico e cineasta russo, concebia o cinema como o "cine-olho", um processo de desvelar o real que assumia todas as técnicas como possibilidades de mostrar aspectos da realidade que o olho humano, vulgar, não é capaz de ver. Realizou diversos jornais cinematográficos intitulados *kinopravda* (cinema verdade) sobre a vida na União Soviética entre 1918 e 1919 e, em 1929, realizou seu filme mais célebre, *O homem com a câmera*. Nichols (2008) afirma que Vertov "evitou todas as formas de roteiro, encenação, atuação e reconstituição. Ele queria pegar a vida em flagrante e ao natural (...)". (NICHOLS, 2008, p. 182). Para Vertov o cinema era uma "ferramenta para compreender o mundo em que se vive" (AUMONT, 2004, p. 19) e, portanto, a filmagem deveria "ser a reprodução do real, a captação do real sem intervenção" (BERNARDET, 1990, p. 146), mas o filme final não, o filme deveria ser uma construção cinematográfica que poderia reconstruir o real de um modo mais profundo.

Este visionário pioneiro previu assim a era do cinema-verdade. "Cinema-verdade é um novo tipo de arte, a própria arte da vida. O cinema-olho inclui: todas as técnicas de filmagem, todas as imagens em movimento, todos os métodos - sem exceção - o que nos permitirá alcançar a verdade - a verdade no movimento. (VERTOV *apud* ROUCH, 1973, p. 3, tradução nossa).

Flaherty e Vertov nos conduzem ao terceiro período desse encontro entre o cinema e a antropologia, os anos 1960, “época em que emerge uma das personalidades centrais do cinema e da antropologia – Jean Rouch” (RIBEIRO, 2004, p. 9).

1.2 JEAN ROUCH E CINEMA PARTICIPATIVO

(...) O caráter e a qualidade de seus filmes são inspirados pelo trabalho de seus pais cinematográficos espirituais, Robert Flaherty e Dziga Vertov, homens a quem o trabalho de Rouch faz homenagem. (STOLLER, 1992, p. 99, tradução nossa).

Stoller (1992) destaca que Rouch e Flaherty compartilham características diversas, como o início de suas carreiras como cientistas-exploradores. Porém o cânone metodológico da *participação* nos filmes de Flaherty foi o principal ensinamento para Rouch.

Na visão de Rouch, *Nanook of the North*, "não é nunca um conjunto destacado de imagens sobre atores anônimos, mas uma seleção deliberada baseada em observações do cotidiano Inuit e na habilidade de Nanook para ajudar a atuar versões representativas". (FELD, 1989, p. 232 *apud* STOLLER, 1992, p. 100, tradução nossa).

Já Dziga Vertov deixa o legado da arte e da técnica cinematográfica, em especial sua concepção de *cine-olho* e a compreensão da câmera enquanto extensão do corpo daquele que filma.

Jean Rouch, fortemente inspirado por Vertov, constrói sua reflexividade buscando olhar dentro, usando a câmera como um olho interno. Como a de Vertov, sua câmera não é estática, presa a um tripé em enquadramentos abertos e evasivos. Ela é movente, assim como o mundo que busca conhecer. Nesse duplo movimento (o da câmera e o do mundo), ele explorou as relações intercambiáveis entre o subjetivo e o objetivo. A câmera vendo a si mesma e ao mesmo tempo olhando para o mundo,

olhando para dentro e para fora, construindo, nesse movimento, uma reflexividade que faz parte do próprio mundo. (...) A reflexividade desses filmes evoca a experiência por meio da coapresentação da experiência vivida pelos sujeitos envolvidos na realização do filme. (BARBOSA, 2009, p. 70).

Jean Rouch nasceu em Paris, em 1917. Na adolescência estudou pintura e poesia e, em 1937, começou a estudar engenharia. Ao se formar com 24 anos, em 1941, deixa a França e parte para a Nigéria onde é designado para construir uma estrada. Stoller (1992, p. 29) revela que não concederam a Rouch a maquinaria necessária para a construção da estrada e que ele, tendo pouco a fazer, começou a se interessar por alguns dos vinte mil homens que estavam designados para o trabalho, fazendo amizades com os nativos da região, os Songhay. Foi neste contexto em que Rouch assistiu à primeira cerimônia de posseção Songhay e, algum tempo depois, enviou algumas anotações para Marcel Griaule¹¹ que sugeriu a Rouch que iniciasse uma pesquisa, coletando dados através de questionários etnográficos.

No fim de 1944, Rouch retornou para Paris, onde cursou aulas com Griaule e, em 1945, deixou o exército para concluir seu diploma em Antropologia. Segundo Stoller (1992, p. 33), dentre 1945 e 1946, Rouch obteve seis certificados, dentre eles de psicologia, sociologia e história da arte. Nos próximos anos, Rouch foi convidado pelos Songhay a realizar um de seus primeiros filmes, durante uma caçada de hipopótamos, o que daria início ao seu *cinema verdade* e alguns de seus principais postulados: a mobilidade da câmera, a exemplo.

Rouch não sabia como filmar e desajeitadamente quebrou o tripé da câmera. Por causa desse acidente, ele foi forçado a segurar a câmera para rodar as filmagens que eventualmente se tornaram seu primeiro filme. Esta foi a primeira versão do cinema verdade, parte do método *pourquoi pas de* Rouch (por que não). (STOLLER, 1992, p. 37, tradução nossa).

¹¹ Antropólogo francês.

Quando Rouch exibiu este filme para os Songhay, em 1954, recebeu diversos feedbacks importantes e também algumas críticas, aspectos que estimularam o início do *cinema participativo* de Rouch.

Eles disseram que o filme não era bom; precisava de mais hipopótamos e menos música. Rouch pediu uma explicação. Ele adicionou um ar de caça tradicional, *gowey-gowey*, para dramatizar a caça, mas as pessoas explicaram que uma caçada ao hipopótamo requer silêncio. (STOLLER, 1992, p. 42).

Rouch foi um profissional híbrido, cuja trajetória percorreu diferentes campos do conhecimento - passando pelas artes, pelas ciências exatas e humanas - e a influência desse movimento intelectual é determinante na inovação de sua obra e para o legado que deixou para a Antropologia e para o Cinema. Ribeiro (2004) considera que Rouch propôs uma superação dos vícios ou dos modos de fazer dos profissionais de ambas as áreas, pois defendeu “a subversão de fronteiras entre arte e ciência, documentário e ficção, real e imaginário” (HIKIJ, 2013, p. 115), conceitos que sempre permearam as discussões relacionadas às imagens nas teorias cinematográficas e antropológicas.

Dentre o legado de Rouch para a Antropologia Visual está a não instrumentalização do cinema pela pesquisa, ao conceber que o cinema, para além de comunicar, é catalisador de relações humanas e que o processo fílmico é como um estímulo à consciência mútua entre o pesquisador e seus informantes, tornando possível o *cinema participativo* e uma *antropologia compartilhada*, na qual a “produção do conhecimento se dá no diálogo com o sujeito pesquisado, e por meio da qual é possível devolver aos grupos pesquisados o conhecimento com eles produzido” (HIKIJ, 2009, pp. 145-146). Rouch não renuncia ao fazer antropológico, mas propõe uma nova prática antropológica, “calcada na imaginação e na exploração da experiência fílmica” (GUÉRIOS, 2016, p. 115), que recusa os grandes divisores da disciplina.

Um destes dilemas é a inoperância dos grandes divisores - Nós-Eles, Ocidente-Oriente, Natureza-Cultura – para a descrição dos mundos híbridos

que habitamos. Interessante notar que o projeto visionário de Rouch antecipa em décadas a discussão que ganha espaço na antropologia do fim do século XX, início do XXI. Rouch, em sua obra, recusa a estabilidade das categorias convencionais, como branco/negro, irracional/racional, campo/cidade, verdade/ficção, África/Europa (GRIMSHAW, 2001 *apud* HIKIJI, 2013, p. 115).

1.3 CINEMA PARTICIPATIVO E INDIGENIZAÇÃO DO CINEMA

Nós aprendemos a habitar o que vemos. Inversamente, pensar sobre o que vemos, projetar nossas ideias sobre isso, nos faz retornar a nós mesmos. Por isso, simplesmente olhar, e olhar cuidadosamente, é uma forma de conhecer que é diferente de pensar. (MACDOUGALL, 2009, p. 68).

Novaes (2009) analisa o percurso ao longo dos séculos para que hoje a visão fosse considerada o sentido intelectual privilegiado, mediadora de nossas relações com o mundo. Ainda no século XIX, a visão “torna-se não apenas meio de conhecimento, mas igualmente objeto do saber e da investigação” (NOVAES, 2009, p. 37). A invenção das novas tecnologias de reprodução de imagem, como a fotografia e o cinema, na segunda metade do século XIX, estreitaram ainda mais essa associação entre visão e conhecimento. Todavia, as disciplinas ligadas às humanidades logo instrumentalizaram o uso das imagens para fins de conhecimento científico.

Nas ciências sociais e nas humanidades, as imagens tiveram uma carreira desigual, dependendo do status de conhecimento que se atribuiu à visão. Assim que a fotografia se espalhou pelo mundo, as imagens passaram, no século XIX, a ser consideradas cada vez mais como instrumentos, em vez de constituintes de conhecimento. (MACDOUGALL, 2009, p. 66).

Essa instrumentalização da imagem pela pesquisa científica hoje se deve, dentre outros fatores, aos cânones acadêmicos da pesquisa antropológica e à falta de institucionalização da Antropologia Visual enquanto campo de reflexão metodológica. Segundo MacDougall (1998, p. 61), mesmo o termo Antropologia Visual comporta inúmeros problemas e respostas metodológicas.

Essa resistência acadêmica em relação às imagens também se deve ao fato da Antropologia ter se desenvolvido a partir de publicações que proponham um balanço sobre a sociedade. Já os filmes não fazem isso. Filmes fazem coisas bem diferentes, eles não propõem conclusões no sentido de levantar hipóteses ou teorias e apresentar evidências que as comprovem e nem apresentam isso como uma parte do conhecimento antropológico. Creio que nenhum filme faça isso e, quando o fazem, tentando ser didáticos, acabam por se tornar uma má imitação de textos antropológicos. Além do mais, a arte é algo desvalorizado no estilo antropológico e isso é um problema. Então, se os filmes etnográficos não são balanços sobre a sociedade nem são obras de arte, a questão é saber qual o valor que eles têm para a disciplina e o que podemos aprender com eles? (MACDOUGALL, 2007, p. 186-187).

Filmes são modos diferenciados de produção de conhecimento e, como aponta MacDougall (2007), o que constitui a ponte entre a antropologia e o cinema é a convergência de interesses na busca por observar “como o indivíduo funciona na sociedade, todo o interesse sobre suas performances, pelas sensações e emoções humanas” (MACDOUGALL, 2007, p. 186-187). Em um sentido mais amplo, o cinema possibilita o estudo das dimensões sociais e culturais do homem através do audiovisual bem como o estudo da própria representação do homem.

(...) a originalidade da disciplina está no fato de que ela possui um objeto de duas faces: o homem e a imagem do homem. E é na procura daquilo que estabelece a relação entre essas duas faces que residem tanto a dificuldade de sua busca, de suas ambições, quanto seu *status* de disciplina autônoma. Em suma, o objeto da disciplina é duplo: seu instrumento, o filme, pode ser também o seu objeto. (FRANCE, 2000, p. 18).

A subversão de fronteiras entre cinema e antropologia proposta por Jean Rouch apreende o próprio cinema enquanto arte do duplo, enquanto passagem do mundo do real ao mundo do imaginário e a etnografia, “ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a um outro” (ROUCH *apud* HIKIJI, 2013, p. 115).

Filmes, em especial os documentários, não são reproduções da realidade, ainda que ofereçam a impressão de autenticidade. O filme, assim como a etnografia, é uma *representação* do real, é “antes de tudo uma *re-presentação* sobre pessoas,

objetos, ações” (MACDOUGALL, 2007, p. 182), um ponto de vista dentre tantos outros possíveis.

O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (NICHOLS, 2008, p. 73).

Rouch enfatizou o filme enquanto meio de *encontro* entre pesquisador e “pesquisados”, para uma produção de conhecimento compartilhada baseada no diálogo, nas relações estabelecidas e na experiência instaurada pelo processo fílmico.

O antropólogo tem a seu dispor a única ferramenta – a “câmera participante” - que pode lhe proporcionar a oportunidade extraordinária de comunicar-se com o grupo estudado. (...) Sua câmera, seu gravador e seu projetor o levaram ao coração do conhecimento e pela primeira vez seu trabalho não está sendo julgado por uma banca de tese mas pelo povo que ele observou. (...) Este tipo de pesquisa que emprega a total participação me parece hoje a única atitude antropológica possível moralmente e cientificamente hoje. (ROUCH, 1995, p. 96 *apud* HIKIJI, 2013, p. 121).

Se um filme é uma construção resultante de escolhas possíveis sobre a representação de determinado indivíduo ou coletivo, quais as dimensões, internas e externas, de filmes documentários em primeira pessoa?

Em 1978, as autoridades da jovem República de Moçambique - com apenas três anos de independência de Portugal e no início de uma intensa guerra civil - pediram que cineastas reconhecidos filmassem as mudanças do país. Jean Rouch propôs que os próprios moçambicanos o fizessem, pois não havia ninguém melhor para testemunhar e representar sobre a própria realidade. Então Rouch e Jacques d'Arthuys¹² realizaram uma oficina de formação em cinema documental, cuja ideia

¹² Adido cultural da embaixada da França.

principal era "aprender com a prática". Dessa experiência resulta o *Ateliers Varan*¹³, em 1981, *Escola de Documentário para Terceiro Mundo*.

Filmes elaborados pelos próprios "nativos" colocam a pesquisa antropológica num novo campo de investigação, posto que "o filme tem objetivos científicos para o antropólogo, mas também objetivos políticos e culturais significativos para os nativos" (MACDOUGALL, 1992 *apud* RIBEIRO, 2004, p. 149). O avanço tecnológico e a democratização dos meios audiovisuais de baixo custo viabilizam essas novas narrativas.

E amanhã? [...] Amanhã será o momento do vídeo a cores totalmente portátil, edição de vídeo e reprodução instantânea ("*feedback* instantâneo"). Ou seja, o tempo do sonho comum de Vertov e Flaherty, de um cine-olho-ouvido mecânico e de uma câmera que pode participar tão plenamente que automaticamente passará para as mãos daqueles que, até agora, sempre estavam na frente da lente. Nesse ponto, os antropólogos já não controlam o monopólio da observação; sua cultura e eles mesmos serão observados e gravados. E é assim que o filme etnográfico nos ajudará a "compartilhar" a antropologia. (ROUCH, 1973, p. 13, tradução nossa).

Muitas produções audiovisuais contemporâneas se inserem nesse cinema participativo vislumbrado por Rouch. No Brasil, há o exemplo do projeto Vídeo nas Aldeias, que realiza oficinas de formação do cineasta indígena. Estas produções, denominadas aqui de *indigenização do cinema*, possibilitam a realização de um cinema participativo no sentido lato deste conceito, reificando as premonições de Jean Rouch quanto ao futuro da disciplina.

(...) esses aspectos do que se costuma chamar de 'indigenização do cinema' é como vozes e imagens indígenas têm se apropriado dos instrumentos exteriores para usos interessados, e que tem uma capacidade de apresentar as maneiras de ser e fazer que lhe são próprias. (BECHELANY, 2014, p. 224).

¹³ Disponível em: <http://www.ateliersvaran.com>

Sahlins (1997), ao afirmar que a cultura não é um “objeto” em via de extinção, propõe que a “tarefa da antropologia agora é a indigenização da modernidade” (SAHLINS, 1997, p. 53). Por indigenização se entende essa incorporação, ou canibalização, do sistema mundial pelos povos indígenas em seus próprios sistemas de mundo. Nesse processo a cultura, criticada enquanto estatuto das diferenças e legitimadora das desigualdades, é agora objetivada e reificada. A “cultura” é usada “para traduzir uma indianidade e para dialogar num contexto interétnico definidor de sujeitos de direito.” (BECHELANY, 2014).

Mas a questão é justamente esta: falar sobre a “invenção da cultura” não é falar sobre cultura, e sim sobre “cultura”, o metadiscurso reflexivo sobre a cultura. (...) é que a coexistência de “cultura” (como recurso e como arma para afirmar identidade, dignidade e poder diante de Estados nacionais ou da comunidade internacional) e cultura (aquela “rede invisível na qual estamos suspensos”) gera efeitos específicos. (CUNHA, 2009, p. 373).

A indigenização do cinema se refere então à apreensão pelos indígenas dos meios cinematográficos “para produzir uma cultura outra, uma contra-cultura, realizando uma espécie de antropologia reversa que não é senão um ato de antropofagia” (FAUSTO, 2006). O projeto Vídeo nas Aldeias, criado em 1986, foi precursor na produção audiovisual compartilhada e na formação de cineastas indígenas no Brasil. Tendo como objetivo o apoio às lutas dos povos indígenas para “fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais” através do audiovisual, produziu ao longo desses trinta anos um acervo de mais de 70 filmes de 40 povos. Filmes estes que refletem contextos, narrativas e discursos que reposicionam o indígena em face ao Estado, à população não indígena e possibilitam uma reflexão sobre cultura e “cultura”.

O cinema, enquanto ‘metadiscurso reflexivo sobre a cultura’ e quando apropriado por sujeitos que se encontram em condição de “opressão”, pode possibilitar a elaboração de uma representação audiovisual, através de uma escrita fílmica capaz de evidenciar a conjuntura social de onde parte, em níveis internos e externos, posto que estas produções seriam constituídas e poderiam também constituir o contexto que as informa. Sobre essas produções fílmicas pode-se pensar que amplificam o protagonismo e a representatividade no campo das imagens, no

qual os indígenas sempre estiveram colocados enquanto o *outro*. Estas produções surgem também como um globalismo localizado, uma resposta elaborada através da autoconsciência cultural ao impacto dos imperativos transnacionais, no caso, as tecnologias audiovisuais. Através desse protagonismo, a representação audiovisual, individual e coletiva, se constitui em um espaço no qual, como afirma Hikiji(2007):

Os sujeitos que lidam com a invisibilidade derivada do não reconhecimento de seus modos de expressão podem, ao se apropriar de estratégias de produção de imagem, projetar para um contexto mais amplo suas formas de ver, seus pontos de vista, suas demandas e críticas. As performances para a câmera são também exercícios de reflexão sobre as possibilidades de elaborar suas autoimagens e identidades. (HIKIJ, 2007, p. 295).

O cinema indigenizado, no sentido de que os indígenas “canibalizaram uma linguagem para regurgitar uma coisa nova” (FAUSTO, 2011, p. 16), torna possível “uma nova representação de si, uma que desafia o olhar exotizante e primitivista e que desenvolve uma dinâmica dos pontos de vista onde o olhar sobre si reflete uma imagem do outro” (BECHELANY, 2014).

A indigenização do cinema tem amplificado os discursos e demandas dos povos indígenas no Brasil para um contexto mais amplo, tendo o audiovisual neste contexto diversas dimensões políticas e estéticas que serão desenvolvidas ao longo do trabalho.

1.4 VÍDEO NAS ALDEIAS: UMA METODOLOGIA PARA O ‘MUNDO DAS ALDEIAS’

Ainda na década de 1970, o cineasta Andrea Tonacci procurou o CTI, com a proposta do "Inter Povos", um projeto de comunicação intertribal através do vídeo. Mas o vídeo ainda estava nos seus primórdios e a ideia não vingou. Quando surgiu o VHS camcorder, já com uma bagagem de dezessete anos de convivência com povos indígenas e de militância indigenista, resolvi retomar a ideia, e assim começou o Vídeo nas Aldeias. (CARELLI, 2011, p.46).

O projeto Vídeo nas Aldeias foi criado em 1987, dentro do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), por "um grupo composto, dentre outros, pelas antropólogas Virgínia Valadão e Dominique Gallois e pelo indigenista Vincent Carelli" (GUÉRIOS, 2016, p. 127). Estavam interessados nesse processo de apropriação imediata da imagem pelos índios através do vídeo e realizaram uma experiência entre os Nambiquara, no Mato Grosso. Como resultado desse processo, Carelli realizou seu primeiro documentário: *A Festa da Moça*. Ao exibir simultaneamente tudo o que filmava, recebia o *feedback* da aldeia. Segundo Carelli, o processo foi catártico, revelando o capacidade do vídeo pois, por intermédio dele, eles realizaram "várias performances para ajustar a sua imagem, resolveram realizar a cerimônia de furação de nariz e lábios, prática abandonada há mais de vinte anos" (CARELLI, 2011, p. 46).

O início do projeto Vídeo nas Aldeias nos remete à trajetória do próprio filme etnográfico pois, se inicialmente eram feitos registros extensos, com a função de preservar as práticas culturais, a memória de uma comunidade, paralelamente era desenvolvida uma experimentação ativa pelos povos envolvidos no processo de reapropriação da imagem através do vídeo. Dessa experimentação decorreu a apropriação do audiovisual pelos indígenas e, conseqüentemente, a elaboração de suas próprias imagens.

Posteriormente, essas experimentações referentes à apropriação imediata da imagem foram efetivadas com outros povos - numa parceria com as antropólogas Virgínia Valadão e Dominique Gallois - bem como foi realizado uma troca de imagens entres esses povos, que ocasionou um intercâmbio presencial entre povos afins, de mesma língua. Desse intercâmbio presencial inter povos, constituiu-se uma trilogia de documentários realizados por Carelli e seus companheiros e, seguidamente, vários indígenas adquiriram suas próprias câmeras com a intenção de produzir registros para consumo próprio e para a troca com outras comunidades. Foi quando foram realizadas algumas das primeiras oficinas de edição desse material. Nesse contexto, emergiram alguns dos primeiros curtas-metragens realizados por indígenas no Brasil.

Em pouco tempo o projeto ganhou visibilidade e apoio internacional, simultaneamente se iniciavam projetos similares em outros países da América

Latina, como México e Bolívia. Ao analisar o contexto global da época e constatar que as minorias estavam se apropriando dos meios audiovisuais, inclusive em países hegemônicos, perceberam que o momento era propício para o investimento na formação de jovens cineastas indígenas.

Os realizadores indígenas vêm constituindo, junto aos professores, agentes de saúde e agentes agroflorestais, novas categorias sociais em formação, visando desenvolver capacidades para atuarem em cenários complexos interculturais. Fazem parte de uma geração envolvida em programas educativos e políticos desenvolvidos desde os anos 80, a partir da luta pelos direitos à diferença. Grande parte destes atores tem desempenhado, dentro de suas sociedades e fora delas, importante papel de lideranças com legitimidade crescente para a ação cultural. Funcionam como mediadores e intérpretes de conhecimentos específicos – festas, rituais, narrativas míticas e histórias recentes buscando um elo de continuidade entre as novas e velhas gerações. (MONTE, 2004, p. 68 *apud* BUSSO, 2011, pp. 23-24).

A primeira oficina do Vídeo nas Aldeias foi no Xingu e durou aproximadamente dois meses. Participaram trinta indígenas oriundos de diversas partes do país, dos quais alguns que já haviam trabalhado com o projeto e outros que estavam filmando por iniciativa própria. Após essa oficina multiétnica, compreenderam que trabalhar uma etnia de cada vez seria mais intenso, "pela intimidade da língua e pela intimidade que os jovens de cada aldeia tinham com seus parentes" (CARELLI, 2011, p. 48).

A metodologia de formação ainda não estava estabelecida. Foi nesta conjuntura que o Vídeo nas Aldeias recebeu uma nova integrante, Mari Corrêa, formada no Ateliers Varan, Escola de Documentário para Terceiro Mundo. Mari Corrêa e Vincent Carelli adaptaram ao "mundo das aldeias" a metodologia de ensino dos *Ateliers Varan*, inaugurado por Rouch. Portanto, o método do Vídeo nas Aldeias existe, mas não é uma fórmula concreta e inflexível, consiste em um aprendizado coletivo inspirado nos postulados de Jean Rouch.

Há uma grande demanda das aldeias para receber oficinas de cinema e o processo de "seleção" consiste em optar por aldeias que já possuem certo engajamento político e/ou projetos internos de resistência, pois, de acordo com Carelli, o vídeo tem maior potencial nessas aldeias do que nas aldeias que não

possuem nenhum engajamento ou organização, posto que, após a seleção da aldeia, são as lideranças que indicam quem participará da oficina.

O Vídeo nas Aldeias trabalha em anti-escala, num processo qualitativo e continuado, isto é, poucos alunos por oficinas e uma formação continuada desses cineastas indígenas. Outro aspecto é que a oficina só se inicia se houver viabilidade financeira para equipar a aldeia, para que o processo não seja finalizado na entrega do filme, produto final da oficina, pois a apropriação dos meios, dos equipamentos para produção, é essencial.

A qualidade dos formadores é também muito importante, devem ser pessoas que fazem filmes, que realizam seus trabalhos pessoais, para que quando forem "ensinar" cinema não ensinem através de fórmulas, priorizando a sensibilização do olhar, de maneira dialógica. O relacionamento do formador com o aluno, seu ponto de vista sobre a aldeia, suas políticas internas e seus pormenores são fatores decisivos no processo, é uma "química" indispensável.

Durante a oficina há um intenso envolvimento de toda a comunidade no processo, geralmente participam dessas oficinas no máximo seis alunos, porém:

O espaço da oficina é um espaço aberto, pelo qual toda a aldeia circula. Todas as noites são realizadas projeções a céu aberto, onde são exibidos filmes de outras comunidades, documentários, ficções, e momentos especiais produzidos pelos alunos ao longo da oficina. De maneira que, durante três semanas, um mês, os alunos, os personagens e a comunidade como um todo se vêem imersos em cinema. (CARELLI, 2011, p. 49)

Uma das propostas iniciais dos alunos e dos formadores deve ser *não esperar um produto final dessas oficinas*, como uma obrigação e uma finalidade do processo, pois, ao longo dos anos de projeto Vídeo nas Aldeias, houve a percepção de que cada oficina tem seu próprio tempo, algumas aldeias só chegaram ao produto final após duas ou três oficinas, por exemplo.

Basicamente o processo consiste inicialmente em aprender a utilizar a câmera. Depois os alunos das oficinas escolhem, individualmente, um personagem na aldeia, estabelecem um trato com esse personagem, que será observado e

filmado, e partem cada um com sua câmera iniciando o aprendizado na prática, de maneira intuitiva e sem roteiro pré-concebido, atentos ao imprevisto e à espontaneidade. Nesse momento os formadores não interferem e não participam, apenas mais tarde, coletivamente, revisam as imagens produzidas no dia e as discutem, sugerem, comentam e também expressam sua opinião e seu olhar.

Algumas das regras são não utilizar *zoom* nem tripé, treinar o olhar para os pormenores dos momentos em que "nada acontece" realizando planos mais extensos, dentre outras.

São coisas pra facilitar, dar agilidade, aprender a ouvir, aprender a esperar, aprender a se relacionar. Existem povos que gostam de fazer ficção, mas só os primeiros passos que são importantes para a quebra da cultura da linguagem televisiva, afinal o índio não tem acesso ao cinema, no máximo à tela quente. Hoje em dia 99% das aldeias tem televisão aberta, quando não têm a cabo. Então quando se começa, o primeiro momento é o de desconstrução da linguagem televisiva, pois o primeiro reflexo é o microfonezinho, repórter da TV Globo, então esse é o modelo, ir para o oposto radical. (CARELLI, 2014).¹⁴

Durante esse mês de oficina, o realizador indígena começa a estabelecer relação com seu personagem, quando ainda não a tem, pois geralmente filmam seus parentes próximos. O roteiro vai sendo construído na medida em que as filmagens vão acontecendo. Há então um impacto fundamental entre o realizador e o seu personagem, que participa ativamente, sugere e planeja suas ações, construindo assim o personagem que será diante da câmera do realizador. Todos os vídeos são feitos na língua nativa, e todo o material bruto é traduzido para o português, só nesse momento os formadores efetivamente compreendem o que está acontecendo nos planos filmados, o que as pessoas estão falando, os personagens, os temas.

O primeiro filme de uma oficina é um marco, quando chega no produto que ninguém imaginava como seria, desaparecem os conflitos anteriores ao

¹⁴ Na Cinemateca de Curitiba, no ano de 2014.

primeiro filme como "não quero estar nesse filme", ou "os meninos vão ganhar algo com minha imagem". No próximo filme todos já entenderam e querem participar, pensar nos seus roteiros, seus temas e como os equipamentos ficam, há um tempo de uns três meses entre a oficina, a produção e a oficina de edição. (CARELLI, 2014).

Atualmente o Vídeo nas Aldeias, apesar da grande demanda, não tem realizado novas oficinas de formação de cineastas indígenas devido à falta de políticas públicas para o audiovisual indígena. Portanto, o Vídeo nas Aldeias tem trabalhado somente com os alunos antigos na formação continuada e na produção executiva, a exemplo a inscrição de projetos feitos por eles em editais ou a distribuição de filmes realizados.

1.4.1 As duas dimensões da imagem no contexto do projeto Vídeo nas Aldeias

A questão da imagem no contexto do Vídeo nas Aldeias pode ser analisada através de duas dimensões: uma interna e outra externa.

O nível interno trata, através da prática cinematográfica dessa reflexividade sobre a cultura e a "cultura", da importância de se fazer filmes e seus impactos na própria aldeia. O 'outro' agora também se trata do 'outro' próximo. A questão interna do cinema indígena trata também da questão da memória, pois não há passividade ao grande processo de transformação em que se encontram, há uma consciência crítica, que reflete e discute. A imagem nesse contexto é também uma grande ferramenta de encontro entre as velhas gerações, detentoras do conhecimento histórico e cosmológico do grupo, e as novas gerações, detentoras dos conhecimentos técnicos contemporâneos: um encontro geracional. Segundo ele, as oficinas de audiovisual chegam nessa tensão geracional e os equipamentos de som e vídeo acabam sendo manejados pelas novas gerações, pelo maior domínio das tecnologias contemporâneas. Porém, há um retorno do protagonismo às pessoas mais velhas, pois elas possuem um discurso mais amplo sobre a "cultura" e a cultura. Então, o audiovisual possibilita esse momento de reencontro geracional.

Os jovens que estão fazendo a oficina vão filmar e vão entrevistar um velho e essa cena sempre se repete, de um processo de descoberta dessa juventude de coisas que eles ficam até, muitas vezes, revoltados: 'mas você nunca me contou isso, eu não sabia de nada disso' e os velhos respondem: 'mas você nunca se interessou, nunca perguntou'. Realmente fazer um documentário é um processo de autoconhecimento. Para resumir o que acontece ali dentro. (CARELLI, 2014).

A dimensão externa trata da alteridade que Fausto (2011), afirma ser sempre constitutiva da produção cultural ameríndia, “uma ideia que ficou consagrada no célebre mote lévi-straussiano da ‘abertura ao outro’”. Nesses termos, os recursos audiovisuais possibilitam uma dialógica com esse ‘outro’, evidenciando principalmente a tensão da *visibilidade versus invisibilidade*, não só genérica como específica, um momento de se afirmar não somente como um indígena, mas como um povo específico.

Como exemplo, houve o programa *A'Uwe* - exibido a partir de junho de 2008 na TV Cultura - que apresentava documentários sobre as diversas etnias indígenas em rede nacional e horário nobre, portanto, tinha grande relevância para uma sensibilização da grande massa. Através desse programa muitos dos alunos/realizadores do Vídeo nas Aldeias e seus povos passaram a ser reconhecidos, pelo que são e fazem, pela sociedade não-indígena na qual a sua aldeia estava inserida ou possuía alguma ligação (fazendeiros, populações das cidades vizinhas, etc.). Segundo Carelli, a sensação de unir toda a aldeia ao redor de um aparelho de televisão e nesse momento do programa possuir um sentimento de que o Brasil, finalmente, voltava seu olhar para eles, foi algo extremamente importante para quem sempre sofreu dessa invisibilidade.

Esses filmes também acabam virando uma espécie de carteira de identidade audiovisual nas relações das aldeias com o mundo externo, seja com outros povos indígenas em alianças de solidariedade, seja com as comunidades envolventes ou possíveis aliados não-indígenas. Há também a questão do “cinema” enquanto denúncia, nas esferas local e global. O “cinema” enquanto instrumento de defesa também é objetivado, pois ao se apropriarem dos meios que a mídia se utiliza para representá-los enquanto *outros*, desenvolvem uma “dinâmica dos pontos de vista” (BECHELANY, 2014) e podem, assim, para além da auto-representação, refletir e representar também a sociedade envolvente.

Essa representação é um dos efeitos das novas configurações no campo interétnico, onde a interação com outros atores, em um campo social marcado por posicionamentos étnicos, políticos e também culturais, tem como reflexo uma certa reificação de um modo de ser. (BECHELANY, 2014, p. 225).

Sahlins(1997) afirma que diversos povos “têm contraposto conscientemente sua “cultura” às forças do imperialismo ocidental que os vêm afligindo há tanto tempo” (SAHLINS, 1997, p. 46). A indigenização do cinema, neste nível externo, gera inúmera possibilidades de resistência. Nesse sentido, esse cinema como ferramenta de retomada da própria imagem, da indianidade, da cultura e da “cultura, traduz-se aqui como a indigenização do cinema. Sahlins(1997) elabora que a cultura aparece aqui como “a antítese de um projeto colonialista de estabilização, uma vez que os povos a utilizam não apenas para marcar sua identidade, como para retomar o controle do próprio destino.”

Em todos estes casos, o vídeo teve para as populações nativas funções instrumentais, visando à preservação e à transmissão de elementos culturais ou ao atendimento das reivindicações de cada grupo. Ao mesmo tempo, os estudiosos do projeto "vídeo nas aldeias" aproveitaram a observação do uso deste instrumental para tentar compreender como essas populações se apropriavam do meio audiovisual. (GUÉRIOS, 2016, pp. 130-131).

Fausto(2006) afirma que, para que um projeto de diálogo intercultural possa ser radical, nós devemos “admitir correr o risco de sermos canibalizados” também, ao vermos a nossa própria produção cultural sendo autenticamente indigenizada.

Mudanças na tradição não costumam ser pensadas pelos índios sob a forma da inovação, mas sim da apropriação exógena, resultado da interação criativa com estrangeiros (humanos ou não-humanos) por meio do sonho, do transe, da guerra ou da troca. Se a inovação da tradição é o resultado de uma apropriação do exterior, o mecanismo de apropriação é mimético: no ato mesmo de apropriar-se da alteridade, acaba-se por mimetizar o outro. Isto só nos resta evidente quando o outro somos nós, pois vemo-nos invadidos por uma sensação de inautenticidade. (FAUSTO, 2011, p. 11).

1.4.2 A opinião de um cineasta Ashaninka sobre o Vídeo nas Aldeias

Dentre as reflexões de alguns dos cineastas indígenas sobre a experiência fílmica, destacarei aqui questões levantadas por um cineasta Ashaninka. Para Isaac Pinhanta (2006), professor e cineasta Ashaninka, o processo de participar da primeira oficina e realizar um filme aconteceu nesse método do 'aprender filmando', sendo que o depoimento dos mais velhos da aldeia foi o que direcionou o tema a ser filmado e a construção do filme.

Enquanto professor, Pinhanta estava engajado no trabalho de fortalecimento da cultura e da identidade de seu povo e, a princípio, não era a favor das oficinas de vídeo, pois via a influência negativa que a televisão trouxe para o seu povo. Gradualmente percebeu a importância desse trabalho que proporcionou que ele, através da câmera, descobrisse novas coisas que sempre estiveram ali, no seu cotidiano, através do processo de reflexão ao produzir uma imagem.

Com grande interesse, seu povo se reunia durante noite para assistir o que foi filmado durante o dia na aldeia e também filmes de outros povos. Assim, estabeleceram uma grande análise e reflexão sobre o próprio processo de transformação, sobre sua cultura em comparação com outros povos que sofreram maior ou menor influência do homem branco, tiveram também grandes discussões sobre os meios de comunicação e a sua influência. "Você vê o mundo do outro e olha para o seu" (PINHANTA, 2006, p. 11).

Posteriormente, houve outras oficinas em sua aldeia e a imagem continuava a fomentar ativas discussões sobre temas culturais, sobre a relação da aldeia com o município, dentre outras coisas. Pinhanta levou seu filme *No Tempo das Chuvas* (2000) para o secretário de educação do município, que exibiu em todas as salas de aula da cidade, alterando bastante a relação da aldeia com a comunidade envolvente. Para o cineasta Ashaninka, o vídeo, assim como o português, é um instrumento de defesa, de diálogo, um facilitador de alianças com os não indígenas e outras aldeias, de combate ao preconceito e também de troca de experiências com

outros povos. Ainda que o vídeo seja originário de um mundo externo à aldeia e tenha sido ensinado por não indígenas, quem usa esse instrumento e faz acontecerem as mudanças são os indígenas.

O que é cultura, o que é intercultural, o que é ser bilíngue? A língua não é a cultura, ela é um instrumento de transmissão da cultura. Quem perde a língua parece que perdeu toda a cultura, mas não é. Ela faz parte, mas a cultura é algo muito maior. A cultura você vai inventando de acordo com a necessidade, de acordo com a convivência, com a mudança do planeta, e para nós também é assim... Ela mudou. Você vai enriquecendo, e para você enriquecer, você tem que segurar aquilo que é do passado. (PINHANTA, 2011, pp. 18-19).

1.4.3 O cinema Indígena pelas lentes do cineasta não-indígena

O extenso catálogo de filmes do Vídeo nas Aldeias provoca grande reflexão por parte de cineastas, antropólogos e público leigo. Algumas das questões levantadas por cineastas são relevantes para este trabalho, que se propõe um híbrido entre antropologia e cinema.

Jean-Claude Bernardet(2011), crítico de cinema e roteirista, ressalta que um dos fatores que lhe causa encantamento são os planos utilizados nos filmes indígenas, pois há uma proximidade, uma intimidade da câmera com a pessoa filmada, com uma observação atenciosa aos seus gestos. Esse respeito da câmera pelo personagem que filma é, para Bernardet, exclusivo e parece ter sumido quase totalmente do cinema documentário brasileiro, que privilegia a entrevista falada, o discurso para a câmera, e renega a vida cotidiana, aquela realidade que se revela através dos gestos e ações. Outro ponto levantado por Bernardet é que esses filmes do Vídeo nas Aldeias não excluem a fala, mas permitem que os personagens falem entre si, falem para a câmera, mas nunca de forma explicativa ou analítica, uma fala sobretudo descritiva, levando em conta as subjetividades daquele que fala, distanciando-se assim do discurso antropológico e/ou etnográfico clássico. Bernardet coloca que a participação do realizador numa oficina de cinema se torna evidente, pois as imagens, enquadramentos, movimentos de câmera e outros

aspectos essenciais da linguagem cinematográfica estão sempre muito bem construídos nos filmes. Os filmes do Vídeo nas Aldeias, para ele, inscrevem-se na temática "do outro" com uma grande filosofia da alteridade.

Eduardo Scorel (2006), cineasta brasileiro, cria uma analogia entre o aprendizado da língua portuguesa e da apreensão do cinema para os índios, dizendo que o indígena se apropria de ambos para defender a sua cultura e tornar possível a comunicação além aldeia.

Os documentários do Vídeo nas Aldeias são testemunhos eloquentes da capacidade dos índios aprenderem a se expressar na nossa linguagem audiovisual. Os assuntos tratados são interessantes. Os planos são bem enquadrados, o diafragma é correto, a imagem está sempre em foco, a câmera não trepida, o ponto de vista é adequado, há poucos movimentos de zoom. O som é de boa qualidade. [...] O ritmo da edição mantém o interesse. (SCOREL, 2006, pp. 25-26).

Andréa França (2006), pesquisadora e professora de comunicação, levanta a questão de que "índio somos nós", pois esses documentários, ao se dirigirem a nós, brancos ocidentais, finalmente nos transformam no "outro". Ela também coloca que apenas passar "a palavra ao outro (pobre, índio, minorias) para que eles se expressem não basta, dizem esses filmes. É necessário que estes personagens reais sejam capazes de fabular, inventar, fazer imergir a imaginação no mundo da razão" (FRANÇA, 2006, p. 32).

Eduardo Coutinho (2006), documentarista brasileiro, demonstra imensa curiosidade em saber as condições de produção desses filmes, os processos fílmicos e extra-fílmicos, desde o momento da oficina até o momento da edição, acreditando que um registro desse processo possa ser algo muito interessante para todos, de antropólogos a cineastas. Ele percebe muito o "nosso" tempo impregnado na montagem desses filmes, e traz a questão da quebra da cultura televisiva para uma percepção da "não ação".

O que eu acho original e bacana nesses filmes em comparação ao filme que o branco faz sobre o outro é essa coisa da impureza. Você tem num

filme um professor na aldeia, no final um cara dá um artesanato para ele vender e fala: 'cento e cinquenta reais' em português. Tem essa coisa extraordinária. (COUTINHO, 2006, p. 38).

Ressalta que transparecem, ainda que menos evidente graças ao maior senso de identidade coletiva, as identidades individuais, mesmo que filtradas pelo "efeito câmera", quando representam o que querem ser/parecer. O autor discorre sobre a autoridade existente nas aldeias pelas lideranças que decidem o que podem mostrar ou não nos filmes, por exemplo.

Inspirada por esse contexto teórico e metodológico foi então elaborado o *Y'Hovy Ohechaárami* (O Olhar da *Y'Hovy*), projeto de formação de cineastas Avá-Guarani em contexto de conflito territorial e segregação étnica no município de Guaíra, região oeste do estado do Paraná.

2 Y'HOVY EM QUADRO

Esta etnografia se constituiu através do *Y'Hovy Ohechaárami*, um projeto de oficinas de audiovisual na *Tekoha Y'Hovy*. Torna-se então possível conceber as oficinas de cinema enquanto a própria metodologia de pesquisa etnográfica e, portanto, é imprescindível destacar o seu percurso desde sua elaboração, evidenciando que a pesquisa em antropologia visual demanda do pesquisador o desenvolvimento de metodologias diferenciadas, pois evoca um “processo criativo, uma metodologia de projeto que dificilmente suporta soluções rígidas de resolução de problemas” (RIBEIRO, 2004, p. 141).

Este capítulo pretende contextualizar a *Y'Hovy* no “tempo e espaço”, tendo como *primeiro plano*¹⁵ a *tekoha Y'Hovy*, para então realizar um *contra-plano*¹⁶, ou seja, virar a “câmera” para fora da aldeia, evidenciando a questão indígena e o agronegócio em Guaíra, elaborando um breve panorama sobre a presença imemorial Guarani no oeste do estado do Paraná e os processos de esbulhos sofridos enquanto constituintes da atual conjuntura.

2.1 OFICINAS DE CINEMA NA TEKOKHA: PRIMEIRAS CONVERSAS

(...) o dispositivo cinematográfico é também utilizado com o objetivo de criar uma situação de observação inteiramente nova, suscetível de construir e solidificar uma metodologia capaz de superar as insuficiências que lhes são imputadas. (RIBEIRO, 2004, p. 109).

¹⁵ Na terminologia do cinema, primeiro plano é quando algo está mais próximo da câmera do que os outros elementos que compõem o quadro.

¹⁶ Um contra-plano é quando a câmera aponta para a direção oposta à qual estava antes.

Enquanto cineasta-antropóloga, meu intuito em trabalhar com cinema indígena não pretendeu abordar temas clássicos da etnologia e sim analisar através da antropologia visual o processo de apreensão do cinema em um coletivo de pessoas cuja imagem sempre foi representada pelo *outro*, sendo a desapropriação da imagem um aspecto recorrente em grande parte das minorias, dentre elas as sociedades indígenas.

(...) os povos, as culturas locais e as problemáticas sociais estavam mais numa situação de observados que de observadores (auto-observadores), eram mais frequentemente assunto dos filmes que produtores de filmes, estavam mais na margem que no centro. A produção a partir das margens (...) foi uma constante na história do documentário e da antropologia visual. (RIBEIRO, 2004, p. 177).

Esse interesse pela antropologia visual decorre de um anseio enquanto cineasta em evidenciar através da etnografia o processo de apreensão audiovisual - fílmico e extra-fílmico - através da descentralização do cinema e seus meios, priorizando experiências audiovisuais relacionadas à indigenização do cinema.

Meu primeiro contato com os Avá Guarani em Guaíra, no oeste do estado do Paraná, se deu através de uma pesquisa realizada com outros cineastas, no ano de 2014, para um filme documentário intitulado *O outro lado*, que abordava o conflito territorial gerado pelo agronegócio e a decorrente segregação étnica sofrida pelos indígenas em relação à sociedade envolvente. Foram realizados diversos vídeos de pesquisa para a roteirização do documentário, cujos entrevistados foram essenciais para a futura escolha da aldeia na qual eu realizaria esta pesquisa.

Em 2015, após ingressar no mestrado em Antropologia, retornei ao oeste do estado com a proposta de realizar oficinas de formação audiovisual e fui recebida em Marechal Cândido Rondon por um destes entrevistados, Romualdo Amorim, um subtenente da polícia militar que trabalhou durante anos em Guaíra e Terra Roxa. Cabe ressaltar que Amorim, além de grande amigo das lideranças indígenas e

militante da questão na região, é pesquisador e membro do Coletivo Kuaira¹⁷, grupo de estudos da UNIOESTE que reúne pesquisadores que estudam a questão Guarani no oeste do estado do Paraná. Posto isto, Amorim forneceu um amplo panorama da questão Guarani na região e indicou a Tekoha Y'Hovy como a aldeia ideal para a realização de um projeto de oficinas de cinema. A indicação, segundo Amorim, se justificava pelo fato de que a Y'Hovy possuía duas jovens lideranças muito importantes na região: Paulina e Ilson.

Fomos então para Guaíra visitar a Tekoha Y'Hovy e apresentar a ideia do projeto que envolvia, além das oficinas de cinema *para* a aldeia, a realização de uma etnografia *sobre* estas oficinas. As lideranças da Y'Hovy se mostraram muito interessadas, mas me indagavam sobre os equipamentos e a continuidade dessas oficinas: “Mas e depois você vai embora e nós continuamos gravando como? Com celulares velhos?” As primeiras demandas das lideranças estavam emparelhadas com minhas intenções enquanto pesquisadora pois, desde o princípio, considerei inviável ministrar oficinas de cinema sem deixar equipamentos para que pudessem dar continuidade à realização audiovisual.

Durante esta primeira ida a campo, em outubro de 2015, após a explicação do projeto e uma longa conversa sobre a Tekoha Y'Hovy, fomos convidados à Casa de Reza. Eu estava com duas câmeras e pedi permissão para filmar, foi quando o cacique Ilson Soares Karai Rokadju pegou uma das câmeras e filmou e fotografou tudo comigo. Considero este um dos primeiros grandes momentos do projeto Y'Hovy Ohechaárami, pois a percepção de Ilson quanto ao que estava acontecendo era imensamente maior do que a minha, como também sua intimidade para filmar gestos, falas e movimentos. Portanto, enquanto a minha câmera de cineasta-antropóloga era curiosa e técnica, a câmera do Ilson compreendia exatamente o que ocorria, podia prever os movimentos e gestos, selecionar o que era mais relevante, tinha intimidade para se aproximar e acompanhar de perto. Este momento foi para todos nós ali presentes um exemplo de como o cinema participativo possibilitava uma filmagem de dentro de uma experiência vivida. Esta vivência na Casa de Reza, segundo as lideranças, era importante para a nossa integração e para a boa

¹⁷ Disponível em: <http://www.coletivokuaira.com.br/>

continuidade do projeto e a minha sensação ao sairmos de lá era de que estávamos criando laços e iniciando uma grande troca de conhecimentos.

FIGURA 1- ILSON FILMANDO NA CASA DE REZA.



FONTE: A autora (2015).

Logo após houve um intenso debate, um *brainstorm*, sobre os possíveis nomes do projeto, uma das grandes questões levantadas era se o nome deveria ser “**Um** olhar do Y’Hovy” ou “**O** olhar do Y’Hovy”.

Um olhar seria apenas um ponto de vista, teremos diversos realizadores, são diversos pontos de vista. O certo aqui é o olhar, pois todos nós exerceremos um ponto de vista, ainda que sobre uma mesma realidade. (Paulina Cunha Takua Rocay Ponhy Martines).

FIGURA 2 - PAULINA ESCREVE O NOME ESCOLHIDO: Y'HOVY OHECHAÁRAMI.



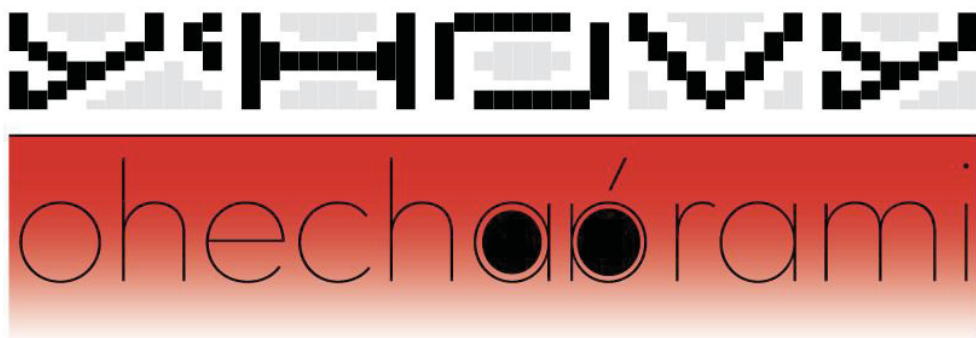
FONTE: João Pedro Marques Mion (2015).

Equipar a aldeia era a próxima questão a ser resolvida e nos exigiu estratégias conjuntas para a captação de recursos e equipamentos. Solicitei à Paulina Cunha Takua Rocay Ponhy Martines, xamã e vice cacique, que redigisse uma carta em nome da Y'Hovy em vistas de facilitar a minha busca por recursos que viabilizassem a compra de equipamentos para a realização e posterior continuidade das filmagens:

A Tekoha Y'Hovy existe desde 2009 e está localizada no município de Guaíra, Paraná, região de intenso conflito territorial. Ao todo somos 49 famílias (229 pessoas) e a nossa terra não é demarcada. Há uma contínua agressão que parte da mídia local (como rádio, internet, instituições ruralistas) que distorcem e escondem a verdadeira realidade enfrentada pelo povo Avá-Guarani. Isso faz com que a sociedade nos veja como uma ameaça gerando assim preconceito, violências diversas, desigualdade de oportunidades (saúde, educação, emprego, segurança, etc.), enfim, uma segregação que não está tendo nenhuma visibilidade. Com o Y'Hovy Ohechaárami queremos mostrar o nosso olhar sobre essa realidade e, dessa forma, ter a nossa própria representação, principalmente na mídia. Acreditamos assim que tornaremos visível a existência e a resistência da nossa luta e da nossa cultura pois, como dizia Paulo Freire, só o oprimido pode libertar o opressor. (Paulina Cunha Takua Rocay Ponhy Martines, 2015).

Quando o nome Y'Hovy Ohechaárami foi criado, conversamos sobre a identidade visual do projeto, que seria desenvolvida por meu companheiro. Paulina pediu que as duas letras "a" do Ohechaárami simbolizassem dois olhos. O nome Y'Hovy seria então desenvolvido com grafismos, inspirados nas pinturas faciais utilizada por eles nas manifestações e protestos.

FIGURA 3 - IDENTIDADE VISUAL DO PROJETO.



ELABORAÇÃO: João Pedro Marques Mion (2015).

Neste primeiro momento, se tornou possível compreender algumas das expectativas quanto ao projeto, sendo a maior delas a questão de uma representação feita por eles que pudesse dialogar com o 'outro', sendo esse 'outro' compreendido pelos Avá Guarani em dois níveis: interno e externo. No nível externo, havia o desejo de elaborar esse cinema de defesa, empoderamento, denúncia, visibilidade e resistência da cultura para dialogar com esse 'outro' externo, seja ele o ruralista, a população não indígena no geral, a mídia local. Já o nível interno tratava, através da prática cinematográfica, dessa reflexividade sobre a "verdadeira realidade" Avá Guarani e consequentemente sobre o fazer cinematográfico e seus impactos na própria aldeia. O 'outro' agora também se tratava do 'outro' próximo. Segundo Hikiji (2009, p. 148), o processo fílmico apreende a dialogia e a reflexividade enquanto aspectos fundantes da produção de conhecimento compartilhada.

Semanas após minha primeira ida a campo, Paulina veio para Curitiba integrar uma mesa sobre a questão Avá Guarani no Quinto Congresso de Direito Socioambiental. Recebi Paulina e Wilfrido na minha casa, aonde conversamos mais sobre algumas questões da captação de recursos e equipamentos que aconteceriam nos próximos meses e combinamos meu retorno à aldeia para fevereiro de 2016, quando daríamos início ao projeto. Em paralelo à captação de recursos, que realizei basicamente enviando a carta redigida pela Paulina e uma breve explicação do projeto às pessoas conhecidas que poderiam ajudar, desenvolvi uma metodologia prévia para as oficinas baseada nas conversas e expectativas na Y'Hovy, na bibliografia disponível, bem como em outros projetos e experiências relacionadas à formação audiovisual descentralizada que têm como enfoque o compartilhamento de saberes e práticas através do audiovisual, tendo como inspiração o projeto *Vídeo nas Aldeias*, o projeto *Inventar com a Diferença*¹⁸ e o projeto *Minha Vila Filme Eu*¹⁹, cujas metodologias serão apresentadas mais adiante.

¹⁸ Disponível em: <http://www.inventarcomadiferenca.org/>

¹⁹ Disponível em: <http://tambormultiartes.com/minhafilmoeu/>

FIGURA 4 - CARTA PARA CAPTAÇÃO DE RECURSOS.



ELABORAÇÃO: João Pedro Marques Mion (2015).

De novembro de 2015 à março de 2016, a imagem acima foi enviada para conhecidos e amigos e, através dela, foram arrecadados um notebook, uma câmera fotográfica, um HD externo, caixas de som e verba para que pudéssemos adquirir uma câmera filmadora. Foi doado também um projetor que, infelizmente, não funcionava. Durante este tempo também foram arrecadadas diversas doações de roupas, calçados, alimentos e materiais de higiene que foram levadas para a aldeia em todas as idas a campo.

No final de fevereiro, eu e meu companheiro, voltamos à aldeia para realizar uma exibição de filmes para a comunidade, objetivando uma sensibilização para as oficinas que teriam início no mês seguinte. Durante a tarde Paulina me pediu que fosse explicar o projeto para Ferdinando Nesso Neto, chefe da Coordenação Técnica Local da FUNAI de Guaíra. Ferdinando apenas me pediu que encaminhasse um e-mail para a FUNAI de Brasília. No retorno, preparamos a escola

da aldeia para a exibição, que seria realizada no início da noite, com um projetor, tela e caixa de som alugados.

FIGURA 5 - PREPARAÇÃO DA ESCOLA PARA A EXIBIÇÃO DE FILMES.



FONTE: A autora (2015).

Foram exibidos dois filmes escolhidos por mim, assistidos e aprovados por Paulina e sua mãe, Crescência. O primeiro foi "Mokoi Tekoá, Petei Jeguatá: duas aldeias, uma caminhada" (2008), um documentário Mbya-Guarani dirigido por Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega e Jorge Ramos Morinico. Este filme resultou da primeira oficina do Vídeo nas Aldeias na região sul do Brasil.

Sem matas para caçar e sem terras para plantar, os Mbya-Guarani dependem da venda do seu artesanato para sobreviver. Três jovens Guarani acompanham o dia-a-dia de duas comunidades unidas pela mesma história, do primeiro contato com os europeus até o intenso convívio com os brancos de hoje (sinopse).²⁰

²⁰ Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=25>

FIGURA 6 - EXIBIÇÃO DO PRIMEIRO FILME.



FONTE: Ilson Soares Karai Rokadju (2015).

Este filme foi escolhido pelo fato de ser o primeiro filme Guarani realizado através de oficinas de cinema no sul do país e por ser basicamente um filme sobre fazer um filme nas aldeias. O filme é dividido em dois blocos narrativos: Aldeia Anhetenguá e Aldeia Koenju, que seguem estruturas temáticas similares que perpassam desde a apresentação das aldeias - os modos de vida e a subsistência - até a relação com a sociedade envolvente e a questão da reapropriação da imagem. Durante todo o documentário há uma negociação dos cineastas indígenas com as lideranças, idosos e outros membros da aldeia para que pudessem filmar, tentando mostrar a todos a importância de se fazer um filme, no fim há a afirmação do cacique que aprovou a realização do filme enfatizando a importância de concretizar um discurso sob o ponto de vista Guarani.

Para que as crianças da Y'Hovy também fossem contempladas nesta exibição, foi exibido o filme "MARANGMOTXÍNGMO MÍRANG: das crianças Ikpeng para o mundo" (2001), um documentário, dirigido por Kumaré Ikpeng, Karané Ikpeng

e Natuyu Yuwipo Txicão, no qual quatro crianças apresentam sua aldeia, brincadeiras e modos de vida.

FIGURA 7 - EXIBIÇÃO DO SEGUNDO FILME.



FONTE: Ilson Soares Karai Rokadju (2015).

Após as exibições Ilson falou sobre o projeto para os membros da aldeia ali presentes, primeiro em Guarani e depois falou: "Sejam bem vindos de novo, a gente sempre vai estar de braços abertos para receber vocês. Espero que os trabalhos tenham bons frutos e acho que agora cabe a vocês explicar um pouco o projeto." Então expliquei os objetivos do projeto, antes da minha fala, Paulina me alertou que eu deveria deixar claro que meu trabalho não teria fins lucrativos. Então me apresentei, de onde vim e minhas experiências com cinema descentralizado, falei sobre a importância do ponto de vista deles sobre os conflitos, expliquei sobre a arrecadação de verbas para os equipamentos, sobre o cinema documentário e como essa apreensão do cinema possibilitaria mais um instrumento de defesa e preservação da cultura, da fala dos idosos, envolvendo também os jovens com as novas tecnologias. Exemplifiquei também, através do Vídeo nas Aldeias, sobre como os filmes atuam como uma carteira de identidade da aldeia, facilitando diálogos e alianças com a sociedade envolvente e outros povos. Após a minha fala, Paulina

abriu a sessão para perguntas e encerrou a exibição nos dando as boas vindas. Dormimos a primeira noite na aldeia, em uma rede na frente da casa da Paulina e, no início da tarde conversei com as lideranças e demais membros da aldeia sobre a metodologia prévia das oficinas, que esbocei segundo as demandas colocadas.

FIGURA 8 - PRIMEIRAS CONVERSAS SOBRE A METODOLOGIA.



FONTE: João Pedro Marques Mion (2015).

Faz-se necessário contextualizar a Tekoha Y'Hovy e a conjuntura na qual está inserida para, no próximo capítulo, esboçar a metodologia desenvolvida e a realização das oficinas.

2.2 PRIMEIRO PLANO: A TEKOKHA Y'HOVY

Nosso território está todo invadido, grande parte da natureza imensa que a gente tinha, aquela mata que trazia muito mais a umidade para o nosso ar do que o Rio Paraná, tudo isso virou grandes campos, grandes lavouras, cidades. Foi esse o grande impacto ambiental e social. Toda aquela violência e todo aquele desmatamento trouxeram outra sociedade, uma sociedade diferente da nossa e que não aceita a nossa presença.

E a gente sabe que muitos dos danos que a gente sofreu são irreparáveis. Temos danos físicos, ambientais e um impacto grande em boa parte da nossa espiritualidade. Quando a gente fala de reparação, muita gente já pensa em dinheiro. Mas a reparação, ela nunca vai ser completa. Você não fala de um ambiente perfeito se nesse ambiente você tiver casa de alvenaria, carro de luxo. Isso não é reparação, não é um ambiente perfeito. O ambiente perfeito era a fauna e a flora que antes existiam, a grande natureza em que a gente tinha liberdade de ir, de ver e viver. Onde a gente nunca teve impacto dentro da nossa espiritualidade. Então, quando a gente fala de um ambiente perfeito, falamos de um passado muito distante.

Agora, as poucas coisas que poderiam ser mudadas seriam, em primeiro lugar, a demarcação das terras e, depois, deixar que essa terra demarcada volte a ser floresta, volte a ser fonte de remédios, de ervas naturais, porque essa é grande parte da cultura que enfraqueceu ao longo do tempo. É a falta de remédios naturais, falta da fonte de caça e de pesca, que hoje é muito pouca. Quando a gente fala de reparação, também falamos da recuperação do ambiente. A gente vem fazendo o reflorestamento, através de mudas, de árvores frutíferas. Então, essa terra, que a gente pode dizer que é uma terra indígena, é onde a gente tem mais liberdade de produzir nossa cultura pra passar pra próxima geração. Isso é uma pequena parte da reparação dos danos (Ilson Soares, 2017)²¹.

A *Tekoha Y'Hovy* é uma aldeia indígena Avá Guarani que está localizada na Estrada Roland, na Vila Eletrosul, em Guaíra no oeste do Paraná. A área está em litígio, sendo que já foi determinada a reintegração de posse, porém a decisão foi recorrida pela União e Funai. Em 2017, foi lançada pela Comissão Guarani Yvyrupa (CGY) a publicação "Guaíra & Terra Roxa – Relatório sobre Violações de Direitos Humanos contra os Avá Guarani do Oeste do Paraná", que realizou uma breve síntese das ações de reintegração de posse da Y'Hovy sob o título "EUGEN E JANE DURKS vs FUNAI E UNIÃO".

²¹ Guaíra & Terra Roxa – Relatório sobre Violações de Direitos Humanos contra os Avá Guarani do Oeste do Paraná. Disponível em: <http://www.yvyrupa.org.br/>

A ação de reintegração de posse foi movida em fevereiro de 2010 e julgada em março, com decisão que não acolheu o pedido de remoção formulado pelos autores, considerando a necessidade de realizar os estudos demarcatórios e a vulnerabilidade dos indígenas caso ocorresse a reintegração. Em 2011, no entanto, o juiz substituto, contrariando a decisão anterior, emite intimação no sentido de expropriar os indígenas de sua ocupação. Assim, União, Funai e Ministério Público Federal entram com recurso de modo a tentar reverter a situação. Remetido ao Superior Tribunal de Justiça, a apelação ainda pende de julgamento. (CGY, 2017, p 117).

FIGURA 9 - ENTRADA DA TEKOKHA Y'HOVY.



FONTE: A autora (2016).

A aldeia existe desde 2009, as lideranças contam que, anteriormente, o local era utilizado como rota de fuga do contrabando e desova de cadáveres, fato que mudou após o estabelecimento da *Tekoha*. A aldeia fica a aproximadamente 2,3 quilômetros de distância do centro da cidade de Guairá e, como é possível visualizar

no mapa abaixo, corresponde a uma faixa de área verde cercada por fazendas e áreas “cultivadas”. Simultaneamente a aldeia está inserida em um contexto rural e urbano, tendo ampla “convivência” com a cidade.

FIGURA 10 - MAPA DA LOCALIZAÇÃO DA TEKOHA Y'HOVY.



Não possuem saneamento básico e, quanto à distribuição de energia elétrica e de água, utilizam um precário sistema da antiga Vila Eletrosul, pois, na década de 1980, a empresa criou este local para abrigar os operários responsáveis pela operação e manutenção da Usina Hidrelétrica de Ilha Grande, obra que não chegou a ser construída.

Aqui antigamente era da empresa Eletrosul, que foi à falência e abandonou isso aqui e daí depois vieram uns outros proprietários que fizeram um bosque, uma área de preservação... As lavouras foram arrendadas, e aí ficou com vários proprietários, arrendatários, imobiliários... Isso aqui é uma especulação imobiliária. Aqui a mata é preservação, né? E em frente era uma lavoura, que era arrendada e de acordo com a prefeitura, ela seria loteada, para não criar mato, para eles terem mais facilidade de construir futuramente, então eles colocam alguém para cultivar tudo aqui, arrendam o de todo mundo e depois, com o tempo, começam a lotear e dividir. (Ilson Soares Karai Rokadju, 2016).

Habitam nela atualmente aproximadamente 49 famílias, 228 pessoas, posto que, devido à mobilidade Guarani, estes números estão em constante alteração. As lideranças da Tekoha Y'Hovy são jovens que se sobressaem muito na luta pela questão indígena em Guairá, são elas o cacique Ilson e sua cunhada Paulina, vice-cacique, xamã e professora indígena. Paulina relata que a aldeia é muito organizada e que, mesmo em tempos mais difíceis da luta pela demarcação, resistir organizado é fundamental para que se tenha esperança de uma vida melhor. Paulina conta também que a aldeia é muito respeitada por outras aldeias e que, quando recebem novos moradores, realizam um trabalho baseado na valorização da pessoa:

Quando chega alguém novo pra morar aqui eu falo: "eu não conheço você, você também não conhece as lideranças que estão aqui, somos estranhos, mas a gente sabe da sua história, do que falam que você aprontou e fez, sabemos de tudo isso e mesmo assim estamos te dando lugar, aceitando e respeitando você, pois a gente acredita que você possa ser uma pessoa melhor, a gente acredita em você. Por respeito a você, estamos dando uma chance, e queremos respeito também!" Em primeiro lugar, mostrar respeito para daí cobrar respeito. Quando chega a pessoa aqui, os boatos que falam dela morreram, pois ainda não a conhecemos e vamos começar do zero, julgar a partir desse momento, pois a pessoa tem que se sentir

valorizada, quando a liderança fala "você tem valor, é importante pra isso ou aquilo, você tem história e pode mostrar isso"... desse jeito a pessoa vai se sentindo importante. (PAULINA, Tekoha Y'Hovy, 2016).

A organização espacial da *Tekoha* se dá através da família extensa, determinada por relações de consanguinidade e afinidade. No centro da aldeia está a casa do casal ancião que orienta religiosa e politicamente a aldeia, o *xeramoí*²² Damásio e a *xejary'i*²³ e xamã Crescência. O casal possui uma casa de madeira, mais uma outra estrutura construída no "modo antigo", onde hospedam rezadores e *xeramoí* de outras aldeias e também é utilizada como cozinha, espaço no qual recebem os parentes para as refeições cotidianas. Há, no entorno da casa, um pequeno bosque e uma área plantada, por onde circulam alguns animais que eles criam, sendo essa a única casa cercada da aldeia. Damásio e Crescência são chamados de "vôzinho" e "vózinha" pelos jovens e crianças da aldeia.

²² *Xeramoí*: Ancião.

²³ *Xejary'i*: Anciã.

FIGURA 11- XERAMOI DAMÁSIO.



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Próximo à casa deles está a Casa de Reza - utilizada para a realização de rituais cotidianos como o *jeroky* ou rituais anuais como os batismos. É também o local de ensaio do grupo de jovens. Paulina e sua mãe, Crescência, são as xamãs da aldeia.

Para ser xamã, você desenvolve o dom praticando. Para que eu pudesse desenvolver esse dom foi necessário meu pai estar sempre com aquele chocalho em todas as rezas, em todos os rituais desde que eu era pequena até hoje. A minha mãe, que também é xamã, foi necessário que ela estivesse lá com a taquara, o tempo todo, em todas as rezas, isso é necessário, que parta da família. Eu não seria capaz de desenvolver isso se meu pai ou irmão fossem cachaceiros, de farra ou de baile, se eles pegassem esse caminho, eu não teria desenvolvido isso. É necessária a base da família. A família é um ser só, uma árvore só, com vários galhos e folhas, mas uma só. (PAULINA, *Tekoha Y'Hovy*, 2016).

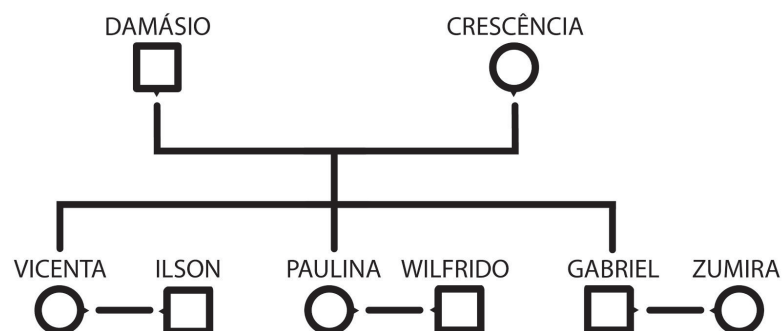
FIGURA 12- A CASA DE REZA DA Y'HOVY.



FONTE: A autora (2015).

Damáσιο e Crescência são os pais de: Vicenta, agente de saúde da Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI) e esposa do cacique Ilson; Paulina, vice cacique, xamã e professora, companheira de Wilfrido; Gabriel, representante do grupo de jovens e responsável pelo carro da SESAI, que presta assistência às aldeias na região, marido de Zumira, vinda do Mato Grosso do Sul.

FIGURA 13 - EXCERTO GENEALÓGICO



ELABORAÇÃO: João Pedro Marques Mion (2017).

Todas as casas são construídas por eles com materiais de construção doados ou retirados do aterro da cidade. Não há rede de esgoto, portanto próximo às casas de cada núcleo familiar existe um banheiro improvisado, uma construção de madeira com um buraco cavado na terra, deixando-os expostos à doenças diversas. Apenas algumas casas possuem uma outra construção de madeira utilizada para o banho, sendo que a mesma mangueira é utilizada para o banho, pia de louças, tanque para roupas, dentre outros. Como na grande maioria das aldeias da região, com exceção da *Tekoha Marangatu*, não há escola estadual de ensino fundamental e, conseqüentemente, as crianças indígenas precisam frequentar as escolas da cidade.

Tão recorrentes quanto as hostilidades sofridas pelos Avá Guarani que saem da aldeia em busca de trabalho são as hostilidades sofridas pelas crianças, adolescentes e até mesmo adultos indígenas nas escolas e no transporte escolar de Guaíra e Terra Roxa. (CGY, 2017, p. 150).

Desde que iniciei a pesquisa, Ilson e outros membros da aldeia estavam construindo uma nova escola, para o ensino da língua Avá Guarani durante o contraturno das escolas da cidade, sendo que, antes, as aulas aconteciam numa escola improvisada ao ar livre e dependia de condições climáticas. Todos os dias, um ônibus escolar busca as crianças e jovens, nos turnos da manhã e da tarde, para levá-las às escolas na cidade. O transporte através do ônibus escolar é utilizado por alunos indígenas e não-indígenas e nele, segundo as crianças, sofrem diversas hostilidades e preconceitos: “Os outros alunos chamam a gente de ‘indinhos fedorentos’, ‘paraguaios’ e ‘bugres’.” (CGY, 2017, p. 153). As hostilidades sofridas no ambiente escolar ocasionam alto índice de evasão escolar e também um índice elevado de suicídios por parte dos jovens na região. Dos catorze casos de suicídio entre os anos de 2010 e 2016, dez aconteceram com jovens com menos de 20 anos de idade.

FIGURA 14 - NOVA ESCOLA DA Y'HOVY.



FONTE: alunos das oficinas Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Na Y'hovy, houve um suicídio em dezembro de 2015. Uma mulher de 41 anos se enforcou na mata da Y'Hovy, segundo diversos informantes, uma das causas foi a situação de miséria enfrentada pela mulher e seus sete filhos.

No dia em que ela foi pra lotérica, ela pegou o dinheiro do Bolsa Família e pagou as dívidas que tinha no mercado. A dona do mercado recebeu o que ela devia, mas não vendeu mais nada pra ela. Naquele dia ela já voltou entristecida do mercado, dizendo que não tinha trazido nada para os filhos, que queria que eu acompanhasse ela pra convencer a dona do mercado pra abrir outra conta pra ela, porque ela não iria suportar ver os filhos passando fome. Naquele dia mesmo ela sumiu. Os filhos dela vieram me perguntar onde estava a mãe deles. Mas eu não sabia. O primeiro pensamento que veio era que ela estava no boteco tomando cachaça ou em qualquer outro lugar. Mas ela não tinha costume de sair e deixar os filhos. Naquele dia choveu o dia todo e a noite toda. Só no outro dia é que as crianças saíram de novo procurando por ela. Foram na [aldeia Tekoha] Jevy, mas ela não estava lá. Choveu de novo. Procuraram ela até a tarde, mas não encontraram em lugar nenhum. No outro dia de manhã, entraram no mato aqui da aldeia, pra procurá-la, e encontraram ela já enforcada no cadarço do sapato — os próprios filhos encontraram ela.” (vizinha da mulher, CGY, 2017, p. 193).

Paulina conta que "a mulher" morava na aldeia há aproximadamente 1 ano e meio, e que quando aconteceu o suicídio a aldeia toda ficou em choque, pois na cultura Avá Guarani, quando uma pessoa se enforca dentro de um grupo, o espírito sai em busca de outro.

A gente teme isso, pois é verdade. O espírito não se importa em quem vai entrar de novo, a gente se resguardou, tomou cuidado. Jovens e crianças têm obrigação de ir na casa de reza, eu, minha mãe e rezador, fumamos cachimbo, jogando uma fumaça de proteção e criando uma energia fechada e forte pra que esse espírito não entrasse no meio de nós. Eles não iam na casa de reza, o espírito entrou na família deles, no lar, e aconteceu isso. A gente tem esse cuidado, e isso é pura verdade, a gente teve uma prova real do que pode acontecer se a família não vier na casa de reza. Foi uma escola. (PAULINA, Tekoha Y'Hovy, 2016).

Ela falou também que havia pressentido uma morte na aldeia dois meses antes, através de um sonho com um buraco cavado, com tudo preparado do lado, cova e caixão, mas que não conseguiu ver quem era. Ao mesmo tempo, viu a comunidade reunida pra um batismo, cujo instrumento é um símbolo do caixão e "se você sonhar com isso, alguém morre".

Dois meses antes eu tinha avisado a comunidade, falei na casa de reza: eu vi isso e aquilo, vai ter algo, tomara que a gente não veja, tomara que não seja aqui. Tive essa visão dois meses antes e vivia com medo depois desse sonho, quando eu dormia parecia que não ia acordar mais, ou que de manhã cedo eu ia encontrar minha mãe ou meu pai mortos. Vivi assim dois meses, agoniada, esse medo passou depois que ela se enforcou. Por sonho se vê muita coisa, é só você saber interpretar o teu sonho e sempre acreditar no sonho, como deus é um santo, e nós pecadores, nunca teremos esse contato direto. É através do sonho que nossa alma se comunica com o lado espiritual, com deus. Sonhar significa que tua alma, teu espírito, estava com deus. O sonho nunca é em vão. (PAULINA, Tekoha Y'Hovy, 2016).

FIGURA 15- VÍDEO SOBRE O SUICÍDIO OCORRIDO NA Y'HOVY



FONTE: Alunos das oficinas do projeto Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Paulina, em documento elaborado pelo Ministério Público Federal²⁴ no ano de 2013, bem como nas conversas que tivemos, afirma a não aceitação dos indígenas pela sociedade envolvente e a constante preocupação com os ruralistas, fortes adversários da causa indígena na região, relacionando a violação de direitos territoriais como um impedimento aos modos de ser e viver da cultura Avá Guarani.

A gente não está sendo aceito no meio da sociedade, então a gente procura sempre ver, pensar como se comportar, como agir pra gente estar tendo o direito. Pra que a gente possa ser aceito no meio da sociedade. A gente tá fazendo a nossa parte, mas infelizmente a organização dos ruralistas... a nossa luta teve um adversário, tá tendo um adversário bem forte. A gente tá com uma reintegração de posse, é sempre uma questão de insegurança pras famílias, pras mães, pras crianças... as crianças até que não sabem ainda realmente o que está acontecendo, mas os que sofrem são os idosos, até hoje estão sofrendo sem ver uma solução, sem ver uma mudança. Claro que estão acontecendo algumas mudanças, mas como eu tava dizendo, essa organização ruralista acaba sendo um adversário bem forte. A gente sabe que eles estão se organizando e

²⁴ Disponível em: <http://www.prpr.mpf.gov.br/pdfs/2013/YHVY.pdf>

tentando fazer algo que possa ser da maneira deles. É uma coisa bem preocupante. [...] Nós, caciques, não lutamos pela terra pra nós. São para as crianças que futuramente crescerão e futuramente precisarão de um espaço. Nosso principal objetivo por querer a terra é a gente não perder a nossa cultura. A cultura é uma única coisa que sobrou pra nós, o resto já foi tirado de nós. Está se tentando tirar mais ainda que é a cultura que a gente ainda tem. Muitas vezes a gente é julgado como um povo que não conhece mais a cultura, mas talvez a culpa seja da falta de um espaço, da falta de uma aldeia demarcada, pra gente ter a nossa própria autonomia. Porque se a gente se misturar com os brancos, que são a sociedade de vocês, se a gente se misturar, sair, ter que viver na cidade, aí o nosso povo vai sumindo pouco a pouco. A nossa língua vai se perdendo. Não tem como a gente ir lá no meio da rua e dançar e fumar o cachimbo... os brancos vão dizer que nós estamos todos bêbados, por isso nós estamos dançando. A gente precisa de um espaço onde a gente possa ser guarani. Do jeito que somos. Nosso motivo é bem simples, a gente não quer que a nossa cultura, o nosso ser, se perca.

Outro aspecto relevante é que a Y'Hovy é uma aldeia feminista, segundo suas lideranças, pois realizam um trabalho com todas as famílias que vivem ali sobre os direitos e a emancipação da mulher indígena, buscando a implementação da Lei Maria da Penha dentro da aldeia.

Com essa vinda da fala e do conhecimento de que existia, de que existe, a Lei Maria da Penha, os índios começaram a compreender e aqueles que não compreenderam também não estão mais aqui hoje. Porque a gente não quer ser mais do que os homens, a gente só quer andar de igual para igual, né? Ter respeito e acabar com essa história de que a mulher tem que casar pra ficar dentro de casa, não é assim. A mulher indígena tem capacidade para liderar um grupo, de falar pelo povo, de representar o grupo... As índias têm capacidade para ser o que elas quiserem. Mas é difícil, quando não tem uma pessoa que comece a falar disso, é difícil o grupo em si mudar, né? E hoje os índios vêem que isso é bom, até pra eles, pois muitos nem cuidavam dos filhos, só deixavam a mulher cuidar... hoje a gente já vê um índio carregando a criança, lavando roupa, cozinhando (PAULINA, Tekoha Y'Hovy, 2015).

Enquanto estive na Y'Hovy, pude acompanhar a Paulina orientando e acolhendo mulheres provenientes de outras aldeias da região que sofreram algum tipo de abuso. Ela aconselha as mulheres quanto às leis e os procedimentos de denúncia no Ministério Público pois, pelo fato de as aldeias não serem demarcadas, dificilmente a Polícia Federal intercede, com

argumentos como “vocês são índios, resolvam sozinhos, matem”. Paulina brinca que lá eles implementaram a própria lei: a “Lei Maria da Lenha”.

Outra questão diferenciada na Y’Hovy, segundo Paulina, é de que muitos membros da aldeia são crianças órfãs, que são adotadas pela comunidade, muitas das mulheres adultas da aldeia possuem diversas guardas de menores de idade. Em todas as visitas na aldeia me tornou possível observar que ela tem um papel fundamental junto às crianças e adolescentes da aldeia, o que envolve desde o acompanhamento de suas tarefas escolares, longas conversas e ensinamentos no final do dia, até o trabalho de “Formação de Jovens Articuladores”, que ensina aspectos culturais Avá Guarani e busca desenvolver novas lideranças, para que possam representar a aldeia futuramente. Ainda quanto aos jovens, Paulina algumas vezes recorre à instituições como o Conselho Tutelar para ajudar a mediar algumas situações.

Quando estive lá, pude presenciar uma reunião com o Conselho Tutelar para a mediação em dois casos. O primeiro era relativo a dois jovens de 14 e 13 anos de idade que queriam se casar. Todos da comunidade e as representantes do conselho tutelar eram contra, pela pouca idade e por ainda não terem nenhum meio de subsistência, havia também o fato de a jovem ter vindo sozinha de outra aldeia do Mato Grosso do Sul e, para poder ficar ali e casar, alguém deveria “pegar” a guarda dela. A reunião prosseguiu e os jovens, que choravam muito, receberam orientações em português e em guarani. No fim, eles decidiram casar, todavia quando retornei à aldeia alguns meses depois, haviam se separado.

O segundo caso era relativo à uma jovem que se separou do marido, o qual levou seu filho para outra aldeia e não permitia que ela o visse. O conselho ficou de resolver e Paulina a instruiu em Guarani com termos em português como: Boletim de ocorrência, delegacia e ameaça.

Na Y’Hovy há também um trabalho com jovens e crianças, realizado por Paulina, seu marido Wilfrido e seu irmão Gabriel. Eles ensinam cantos e dança, dentre outros aspectos da cultura Avá Guarani.

A parte que mais me orgulho dos nossos jovens é o respeito que eles têm por nossa cultura, costumes e religião, pois hoje em dia é difícil mesmo ver o jovem respeitando isso, nas outras aldeias eles zombam. Lutar pra que isso nunca acabe não impede que eles vistam roupas novas, calçados que estão na moda, que usem celular, tablet... Tudo isso eles podem ter, podem acessar, ter carro ou moto, uma casa bonita, pois mesmo eles tendo tudo isso, nunca vão deixar de ser indígena. Então, para que desrespeitar o que é da gente, um índio nunca vai deixar de ser índio e virar branco, é impossível. Se você nasce índio, vai morrer índio (PAULINA, Tekoha Y'Hovy, 2016).

FIGURA 16 - PAULINA E CRESCÊNCIA NA CASA DE REZA.



FONTE: A autora (2015).

Paulina e Ilson consideram que são lideranças que se completam, pois ela têm essa influência interna, social, política e espiritual, e Ilson têm também uma influência externa, pois obtém alianças diversas com instituições, indígenas e não indígenas. Ilson também é fotógrafo e videoasta autodidata, já tendo utilizado filmes e imagens tanto para registro e exibição dentro das aldeias, não somente na Y'Hovy, quanto para o Ministério Público, como denúncia de agressões ou preconceitos sofridos.

Eu já usei vídeos no Ministério Público, assim... material bruto, né? Só as gravações que foram feitas na mobilização, quando aconteceu aqui, né? Houve um conflito bem complicado... Aí aquelas gravações eu levei para o Ministério Público, para a Polícia Federal, mas de alguma forma eles nos trataram como réus numa denúncia que a gente estava fazendo. O que eles normalmente fazem. Quando eles querem fazer a gente engolir a seco um tal de direito de propriedade, que está em terceiro lugar na pirâmide da Constituição Federal, que é o direito originário, né? De uma forma ou de outra eles querem fazer a gente engolir: "ah, que o código civil ou penal, sei lá o que, garante que o proprietário pode se utilizar das ferramentas acessíveis quando se tem uma ocupação na propriedade, desde que ele esteja na justiça fazendo não sei o que lá..." Foi mais o menos isso que ele, o delegado, me disse. Então aí gente fica... né?! (Ilson Soares Karai Rokadju, 2016)

2.3 CONTRA-PLANO: A QUESTÃO INDÍGENA E O AGRONEGÓCIO EM GUAÍRA

Uma carta foi elaborada no ano de 2013, quando caciques e lideranças Avá Guarani do oeste do estado do Paraná se reuniram em assembleia para exigir os estudos de identificação e delimitação das suas terras ancestrais. Torna-se possível identificar neste manifesto diversos elementos que informam a conjuntura na qual está inserida a Y'Hovy, bem como todas as aldeias no Oeste do Paraná.

Nossos antepassados e nossas famílias viveram e vivem nessas terras há várias gerações e o Estado brasileiro nunca reconheceu nossos direitos territoriais nessa região do país. Ao longo da colonização sofremos diversas violências, fomos expulsos de parte de nossas terras, levados a força para outros lugares, escravizados, e com o fruto de nosso trabalho se construiu o Estado brasileiro e principalmente o estado do Paraná. E agora setores do próprio Governo e a mídia querem dizer que não somos brasileiros? Nós somos brasileiros e somos indígenas Avá-Guarani, e por isso exigimos a garantia de nossos direitos assegurados constitucionalmente.

Hoje somos mais de 3 mil índios Avá-Guarani no Oeste do Paraná, vivendo a maioria em áreas não regularizadas e sofrendo violências semelhantes ou até piores do que as ocorridas no período colonial e na ditadura militar, como o alagamento de nossas terras com a construção da Usina Itaipu.

Atualmente, pela falta de regularização das terras, não temos acesso a nosso direito à educação, nossas crianças são discriminadas nas escolas, chegando a ser trancadas nas salas de aula para não comerem a merenda. Além do que um número cada vez maior de nossos jovens tem se suicidado devido ao preconceito gerado pela sociedade não-indígena. A mesma coisa acontece com a saúde, porque não existe Pólo Base para o nosso atendimento. Sem médicos, carros e estrutura suficiente para nos atender somos muitas vezes obrigados a nos consultar na cidade, onde somos discriminados nos Postos de Saúde, somos sempre os últimos a ser atendidos e não respeitam nosso direito ao atendimento diferenciado de saúde. Nem mesmo a estrutura de saneamento básico e abastecimento de água potável é garantida na maioria de nossas comunidades.

Como vivemos em áreas pequenas e não recebemos apoio para nossas atividades produtivas, muitas vezes somos obrigados a trabalhar fora de nossas comunidades. Nos últimos meses, fomos demitidos das empresas que nos ofereciam trabalho e devido à falta de reconhecimento de nossas terras não estamos conseguindo sobreviver com dignidade.

Por estes motivos, repudiamos a maneira como o estado brasileiro tem tratado o nosso povo, negando o reconhecimento de nossos direitos humanos fundamentais e incentivando o preconceito contra nossos parentes e nossas famílias, principalmente nos municípios de Guairá, Terra Roxa e Santa Helena. Por isso nós, Povo Avá-Guarani, crianças, idosos e lideranças, exigimos respeito do governo para a garantia de nossos direitos, principalmente o reconhecimento de nossas terras, pois o Povo Avá-Guarani faz parte desta terra e as nossas terras são a base de nossa sobrevivência e da manutenção da nossa cultura²⁵.

2.3.1 A violação de direitos enquanto um processo histórico.

A população Guarani ocupa tradicionalmente a região oeste do estado do Paraná desde tempos imemoriais e, ao longo da história, sofreu sucessivas violências, exploração através do trabalho compulsório, esbulho de seus territórios e consequentes movimentos diaspóricos. A importância em elucidar um breve panorama da presença Guarani nesta região ao longo dos séculos possibilita uma compreensão acerca do processo histórico do qual resultou a atual conjuntura.

²⁵ Disponível em: <http://www.cimi.org.br>

A partir de abundantes registros arqueológicos e etno-históricos, podemos afirmar que os Guarani possuem uma presença imemorial no Estado do Paraná, em especial na região da Tríplice Fronteira, evidências que antecedem em muito a colonização europeia e que remontam a 80 d.C. A conquista também testemunha a presença destes povos no Sul do Brasil, como nos afirmam os inúmeros relatos de viajantes e jesuítas que perambularam na região ainda no início do século XVI, como o espanhol Cabeza de Vaca e o jesuíta Antonio Ruiz de Montoya. (BORGES, 2011).

Os dados arqueológicos mais antigos demonstram que “os Guarani habitam este território, desde pelo menos o século I Depois de Cristo” (CHMYZ, 2002 *apud* CARVALHO, 2008, p.114-115) e foi nesse mesmo território que ocorreram as disputas entre as coroas de Portugal e Espanha. Nos relatos Guarani é possível encontrar narrativas transmitidas ao longo das gerações que remetem a esses tempos:

(...) porque antigamente o indígena vivia mais na margem do rio, né? por isso que quando veio o português encontrou primeiro né....quando veio o português aproveitou que já tinha a limpeza e os índios....o português não entra ali facinho né?!...Então ele aproveitou a limpeza dos índios e fica ali, mata tudo e fica ali. (PEDRO ALVES, Tekoha Vy'a Renda, 2013).²⁶

No século XVI, os Guarani aparecem como a “grande maioria étnica” (CARVALHO, 2008, p. 268) com frequência em relatos de exploradores. Inicialmente, os Guarani estavam sob o domínio espanhol e sofriam o trabalho compulsório através do sistema da *encomenda*, que “consistia em entregar um determinado número de índios a um colono espanhol, para que lhe servissem por vários meses por ano, em troca de proteção, “civilização” e cristianização” (MELIÀ, 2010, p. 7). Foi neste contexto colonial, como aponta Melià (2010, p. 8), que foram criadas as Missões Jesuíticas na região, tendo como objetivo a

²⁶ Relato retirado do documento: "Violações dos direitos humanos e territoriais dos Guarani no Oeste do Paraná (1946-1988): Subsídios para a Comissão Nacional da Verdade". Disponível em: <http://bd.trabalhoindigenista.org.br>

"proteção e a defesa" dos Guarani. Segundo Guillermo Wilde (2010) essas missões integraram numa mesma realidade o "social, o econômico, o político e o religioso". (WILDE, 2010, p. 13). Bartomeu Melià e Dominique Temple (2004) apontam que as Reduções Jesuíticas²⁷ tinham como eixo principal dois aspectos: o espaço e a política. A redução espacial teve como principal definição "juntar a los indios" (MELIÀ; TEMPLE, 2004, p. 209). Segundo os autores, esta concentração dos Guarani foi, antes de uma redução espacial, uma redução política de caráter colonial e etnocêntrico, pois "reduciendo a la sociedad guaraní se la reduce políticamente" (MELIÀ; TEMPLE, 2004, p. 209). Dentre os anos de 1610 e 1632, os bandeirantes paulistas realizaram expedições na região, objetivando o aprisionamento dos Guarani para vendê-los como mão-de-obra escrava nas fazendas paulistas. Durante essas sucessivas violências, esbulho de territórios e escravização sofrida pelos Guarani, ocorreram diversos movimentos diaspóricos.

Segundo Carvalho (2008), os Guarani das reduções jesuíticas do Guairá que não foram mortos ou escravizados fugiram para aldeias no Paraguai, no Rio Grande do Sul e para as matas do oeste paranaense buscando viver de forma independente. Somente em meados da década de 1880, após a Guerra do Paraguai, o oeste paranaense passou a integrar novos projetos de colonização pelo governo imperial do Brasil.

Com o término da Guerra da Tríplice Aliança (1865-1870) que também é conhecida como Guerra do Paraguai, começaram os primeiros trabalhos para a demarcação das fronteiras que estavam vulneráveis devido à guerra entre Brasil e Paraguai, onde foi enviada uma comissão de limites para percorrer o território situado entre o rio Apa, atual Mato Grosso do Sul e Salto do Sete Quedas em Guairá, Paraná. (FERREIRA E FALCÃO, 2013, pp. 94-95).

Dentre os membros dessa comissão de limites estava o empresário do ramo alimentício Thomaz Laranjeira, que percebeu "a grande quantidade de

²⁷ Dentre as Reduções Jesuíticas está a Ciudad Real del Guayrá", criada em 1554 e localizada na região que atualmente está o município de Terra Roxa.

ervais nativos existentes na região e, também, a abundante mão-de-obra pós-guerra disponível”. (BRAND; FERREIRA; ALMEIDA, 2005, p. 1). Em 1882, Laranjeira obtém uma concessão imperial para a exploração da erva-mate na região e, em 1892, é fundada a Companhia Matte Laranjeira, uma frente de expansão no território Guarani e responsável pela fundação da cidade de Guaíra.

É possível encontrar nos anexos do relatório *Violações dos direitos humanos e territoriais dos Guarani no Oeste do Paraná (1946-1988): Subsídios para a Comissão Nacional da Verdade (2013)*²⁸, depoimentos em que muitos Avá Guarani afirmam que eles, seus pais, avós e outros familiares, trabalhavam na *Cia Matte Laranjeira*. O *xeramoí* Claudio Barros, com aproximadamente cem anos de idade, relata que trabalhou para a *Cia Matte Laranjeira*, através de um sistema de caderneta que, basicamente, significava trabalhar em troca de alimentação. O *xeramoí* Damásio, da tekoha Y'Hovy, também afirma que seu irmão trabalhou na Matte Laranjeira em meados de 1939.

Trabalhava de erva também, catando erva, e trabalhava só por mercadoria, não por dinheiro. Antigamente era a Mate Laranjeira que manda. Quem tava querendo dinheiro já era morto. Não pode pedir dinheiro. Era escravo né?! Antigamente era escravo. A aldeia mais grande era Cidade Real. Na verdade o branco só oferecia comida né?! Mas a terra de volta não... só espantava na arma, né?! Antigamente os branco tinha arma né?! Os índios não têm. Matava na arma. Por isso o índio correu né?! Meus avós e meus pais cruzaram o rio. Levaram todas as crianças pra não deixar morrer aqui (PEDRO PAULO GONÇALVES, 2013).

Segundo a publicação *Guaíra & Terra Roxa – Relatório sobre Violações de Direitos Humanos contra os Avá Guarani do Oeste do Paraná*

²⁸ Realizado por Ian Packer (CTI). Disponível em:
<http://bd.trabalhoindigenista.org.br/documento/viola%C3%A7%C3%B5es-dos-direitos-humanos-e-territoriais-dos-guarani-no-oeste-do-paran%C3%A1-1946-1988-sub>

(2017)²⁹, realizado pela *Comissão Guarani Yvyrupa*(CGY) com o apoio do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), essa colonização em etapas se consolidou de fato durante a denominada *Marcha para o Oeste*, na década de 1930, promovida durante o governo Getúlio Vargas para incentivar a migração para as terras "desocupadas" do centro do Brasil, objetivando o progresso e a nacionalização do oeste do Paraná.

Os indígenas guarani, por sua vez, não chegaram com a Marcha, mas a receberam e já em situação de extrema desvantagem. Foram vítimas de repetidas ações de conquista, ilegalmente feitos escravos nos dois lados da linha Tordesilhas. Os jesuítas os reduziram aos pequenos espaços das missões para a conversão espiritual, liberando o seu território para a colonização. Os bandeirantes destruíram esses reduzidos espaços para escravizá-los e dizimá-los. Portugueses e espanhóis, e depois brasileiros, argentinos, uruguaios e paraguaios, disputaram suas terras, explorando-os e exterminando-os. (CGY, 2017, p. 21).

E, para finalizar este breve panorama do processo histórico constitutivo da conjuntura vivida pelos Avá Guarani em Guaíra e região, é necessário mencionar a construção da *Usina Hidrelétrica Itaipu Binacional*, iniciada em 1976. Como aponta Carvalho (2008, p. 370), os indígenas da região passaram por mais um processo de esbulho de seus territórios, seja através da inundação de uma área significativa, seja por meio de ameaças e remoções forçadas, dentre outras violações, inclusive por parte de órgãos como o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) e a Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

E daí diz que o Incra falou que tinha que sair, queimaram casa, e daí teve que sair. Eu lembro assim em 1969 era um mato ainda, vinha até no São Miguel, e daí eu acho que quando veio essa história de Itaipu, que ia inundar tudo, então arrendou a terra pra plantar hortelã, enquanto a represa fica pronta. E o índio também tinha que sair dali. Então veio o Incra pra demarcar a terra dos índios pra poder arrendar pro colono né?! E daí os índios tiveram que correr e passar pro

²⁹ Depoimento anexado no relatório *Violações dos direitos humanos e territoriais dos Guarani no Oeste do Paraná (1946-1988): Subsídios para a Comissão Nacional da Verdade* (2013)

Paraguai. E aqueles que tem coragem fica né? Num cantinho...fica quieto ali. (PEDRO ALVES, Tekoha Vy'a Renda, 2013).

Eles diziam que o rio Paraná ia aumentar e vocês podem morrer todos, por isso vão embora pra outro lugar. Tem muita gente que foi embora, se espalharam todos por medo. Eles falavam que "a Itaipu vai fechar o rio e isso pode matar vocês". Ai os índios foram embora pra outros lugares, mas sempre lembravam desse lugar. Foi isso o que os brancos fizeram, amedrontaram os índios, por isso eles se espalharam! Mas não esqueceram do *tekoha* e voltaram de novo aqui mesmo porque nós somos daqui mesmo! Antigamente tinha muito peixe e agora não tem mais peixe, depois que o rio cresceu! Tinha tatu, veado, quati, e isso era a nossa alimentação! Era o que nos davam pra comer! E agora acabou! Nós estamos sofrendo! Nós sofremos porque não temos dinheiro, não temos lavoura para plantar mandioca, fazer nossos plantios. Porque os brancos levaram tudo, pegaram todas as nossas aldeias. Fizeram casas em cima. Por isso não tem mais lugar pra gente plantar! Nós queremos de volta nossa terra para plantar de novo milho, mandioca e batata! Agora nós temos muitas famílias de novo, que se criaram! (MARTA MARTINS, Tekoha Marangatu, 2013).³⁰

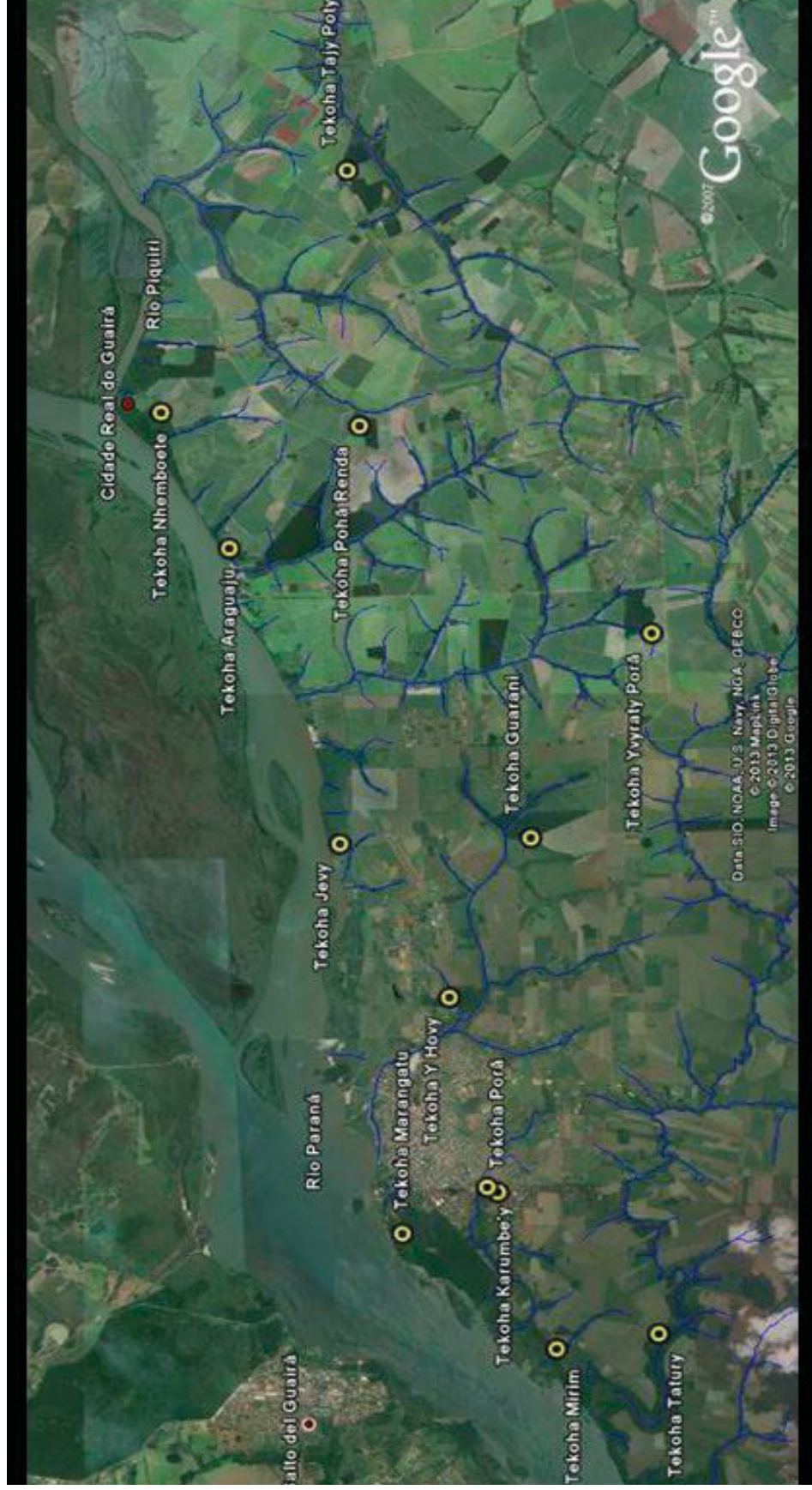
Os Avá Guarani apontam, no relatório "*Guaíra & Terra Roxa*" (CGY, 2017, p. 20), este contexto histórico como a origem da situação "extremamente precária" na qual se encontram hoje, pois ainda enfrentam a violação de seus direitos territoriais e humanos, sofrendo grande pressão e violência por parte da sociedade envolvente fato que, segundo eles, é semelhante às situações vivenciadas desde o período colonial.

2.3.2 A violação de direitos humanos e territoriais hoje

O município de Guaíra situa-se nas margens do rio Paraná, na fronteira do Brasil com o Paraguai e na divisa entre os estados do Paraná e do Mato Grosso do Sul.

³⁰ Depoimentos anexados no relatório *Violações dos direitos humanos e territoriais dos Guarani no Oeste do Paraná (1946-1988): Subsídios para a Comissão Nacional da Verdade* (2013).

FIGURA 18 TEKOHAS AVÁ GUARANI EM GUAÍRA



Até o ano de 2012, segundo Paulina, os indígenas eram invisíveis para a população não indígena, tendo liberdade de manifestações por direitos básicos. Entretanto, os produtores rurais se organizaram e iniciaram uma mobilização contra a questão indígena na região que seria institucionalizada como Organização Nacional de Garantia de Propriedade (ONGDIP). A organização atua em "uma campanha permitida pela atuação da Funai e contra os direitos dos povos indígenas no Oeste de Mato Grosso do Sul" (CGY, 2017, p. 71). Todas as declarações de membros da ONGDIP retomada Avá Guarani enquanto "invasão" e a consideram um impedimento ao progresso.

Eu não sei bem dizer o progresso de quem, porque nós não temos progresso nenhum. A gente não quer impedir o progresso de ninguém também. A gente já perdeu o progresso; ele já nos tirou nossas terras, parte da nossa cultura; lutamos para manter essa parte da cultura que ainda não tem espaço de terra os planos que temos são o de plantar milho, nossa cultura, como o milho branco, amendoim, para fazer nossas comidas típicas, como muitas vezes temos feito a demarcação porque sem ela não tem como o governo investir em educação, que é o que também precisamos. (Ilson Soares Y'Hovy, Ventura, 2013, p. 30).

Faz-se necessário então, explanar as condições de vida na região Guarani em Guaíra e Terra Roxa. Segundo o diagnóstico do Ministério da Justiça Federal³² realizado em 2013, os indígenas vivem "situações de deploráveis condições de vida". Como afirmam os Avá Guarani, a falta de acesso às terras indígenas é o principal obstáculo para o acesso aos direitos

O relatório da *Comissão Guarani Yvyrupa* (2017) dedicou um capítulo às condições de vida, colocando em evidência os seguintes aspectos: acesso à energia elétrica; saúde; alimentação e educação. Atualmente, metade das famílias não tem acesso à energia elétrica.

³² Disponível em: <http://www.prpr.mpf.gov.br/news/mpf-guaira-verifica-as-pessimas-condicoes-de-vida-de-indigenas-na-regiao-de-guaira-e-terra-roxa>

água encanada, sendo que a outra metade possui somente caixas d'água, obtidas através de doações ou de ações do poder público. Estas caixas d'água devem ser abastecidas semanalmente pela Companhia de Saneamento do Paraná (SANEPAR), porém, além de muitos atrasos no abastecimento, é fornecida em quantidade insuficiente.

Essa situação faz com que os indígenas se vejam obrigados a recorrer às fontes de água — rios, córregos, minas e açudes — existentes nos arredores das aldeias, que, devido à contaminação promovida pelas atividades agropecuárias, não são totalmente próprias para o consumo humano. Além disso, as fontes de água, na maioria das vezes, encontram-se dentro da propriedade de agricultores vizinhos — o que, como veremos, leva a conflitos com os fazendeiros do entorno. (CGY, 2017, p. 38).

Afirmam também que metade das aldeias não possui energia elétrica, a Companhia Paranaense de Energia (COPEL) explica que isso se deve à uma grande quantidade de "embargos e impedimentos por parte de produtores rurais" (CGY, 2017, p. 38).

Devido a assistência da Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI) , a grande maioria das aldeias possui agente de saúde e existem dois carros da secretaria para atender as aldeias de Guaíra e Terra Roxa. Desde 2014, três enfermeiras e um médico integram a equipe da SESAI. Segundo a *Comissão Guarani Yvyrupa*, bem como a equipe da SESAI, estes números são insuficientes para a demanda local. Dentre os dados sobre a saúde indígena local, o médico da SESAI ressalta que diversos problemas estão relacionados à falta de alimentação adequada, ao consumo de água contaminada e à proximidade entre aldeias e rodovias. A equipe da SESAI também coloca que há diversos casos em que os indígenas foram desrespeitados nos serviços prestados pelo Sistema Único de Saúde (SUS).

As cestas básicas, provenientes tanto de programas da prefeitura quanto da FUNAI, são a maior fonte de alimentação dos Avá Guarani, porém nem todas as famílias têm acesso ao benefício e, muitas vezes, há atraso na entrega. Os Avá Guarani também relatam que a quantidade de alimento é insuficiente e, devido às

pequenas áreas de terra em que as aldeias estão inseridas, torna-se inviável o cultivo de alimentos e a criação de animais em quantidade suficiente para suprir as necessidades alimentares de todos os membros de cada aldeia. Muitas cestas básicas não são distribuídas nas aldeias e os indígenas precisam retirá-las nas unidades de assistência social da prefeitura:

"Não entregam aqui na comunidade", afirma a liderança da aldeia Tekoha Marangatu, em Guaíra, apontando problemas decorrentes desse método de distribuição. "Tem que pagar táxi ou trazer nas costas. É longe daqui. Dá uns seis quilômetros. Daí a população da cidade fica tirando sarro de nós. Chamam de burro e vagabundo, diz que só vive nas custas do governo. Tem gente que até chorou com a cesta básica nas costas. (CGY, 2017, p. 53).

Como citado no subcapítulo sobre a *Tekoha Y'hovy*, apenas a aldeia Marangatu possui escola estadual de ensino fundamental, sendo que nas outras aldeias existem escolas improvisadas, para o ensino da língua Guarani, durante o contraturno das aulas que frequentam nas escolas da cidade. A garantia do direito à educação é uma das principais demandas das comunidades indígenas e, no que se refere à legislação, já é uma conquista clara, mas a grande maioria das aldeias ainda não possui escola, pois a não demarcação dos territórios indígenas "inviabiliza" a construção de escolas definitivas, o que acaba por fortalecer as estruturas de poder vigentes e enfraquecer a emancipação desses sujeitos.

Só se entende a fraqueza e inexistência da educação entendendo os processos de apropriação-expropriação da terra, da renda da terra e do trabalho e de manter as relações sociais e políticas, o Estado e até o sistema escolar a serviço dessas relações. A organização do Estado e de suas instituições como o sistema educacional, a fraqueza da esfera pública reproduzem essas formas de dominação-subalternização, apropriação-expropriação da terra e do trabalho, do conhecimento e da cultura. (ARROYO, 2010, p. 52).

As escolas estaduais localizadas na cidade não levam em consideração as especificidades culturais dos alunos indígenas e acabam por exercer preconceito e maus tratos. A *Comissão Guarani Yvyrupa* coletou inúmeros relatos de crianças e

adolescentes que sofreram algum tipo de violência nas escolas da cidade. Há diversos relatos, inclusive, de professores não indígenas que proibiram os alunos indígenas de comer a merenda escolar.

Eu tento não prestar muita atenção no que os outros alunos dizem de mim, mas um dia estava estudando, quieta, e ficavam falando: 'Sua bugra!' e 'Você não tem nada!' Às vezes eu abaixo a cabeça e fico pensando: eles falam mal da minha roupa, das minhas coisas, dizem que a gente não tem nada, não tem roupa adequada, ficam falando que a gente é feio, cheira mal, só usa roupa feia. Os professores nem ligam, né? Nem veem essas coisas acontecendo. Os alunos xingam a gente quando o professor está longe. Mas às vezes o professor fala umas coisas também. Uma vez escutei a professora de história falando que os bugres não valiam nada. Fiquei triste com isso. (Aluna indígena, CGY, 2017, p. 152).

Outra intolerância por parte de professores e funcionários das escolas da cidade está relacionada ao "cheiro de fumaça" e aos "pés sujos de barro" das crianças indígenas, bem como em algumas escolas há a proibição de falar o guarani. Todas essas hostilidades são as maiores causadoras da evasão escolar.

Antes de 2012, os Guarani frequentavam a escola e trabalhavam na cidade, sem grandes problemas, depois mudou. Quando eu era da Polícia Militar de Guaíra participei de uma reunião em que a diretora de uma escola não queria os guarani lá porque eram "sujos", "não tomavam banho" e "cheiravam a fumaça" e eu respondi para ela que a mina d'água mais próxima ficava a quilômetros de distância da aldeia. Também não estão mais contratando os Guarani, pois os sindicatos rurais disseram que não era para contratarem indígenas, então trazem paraguaios. Teve um caso na aldeia Y'Hovy que um grupo foi trabalhar a 150 quilômetros de distância de Guaíra e, quando acabaram o trabalho foram abandonados sem dinheiro ou comida, levaram quatro dias a pé para voltar. (Romualdo Amorim, novembro de 2015).

As oportunidades de trabalho para os indígenas no município de Guaíra e nas fazendas na região são quase inexistentes e o bordão "não tem vaga pra índio" é encontrado em inúmeras narrativas indígenas. Há alguns anos, os fazendeiros preferem contratar mão-de-obra paraguaia e, como mecanismo de sobrevivência, alguns indígenas declaram-se paraguaios para conseguir trabalho.

Os gerentes que contratavam a gente diziam: 'Vocês não podem falar que são índios, têm que dizer que são paraguaios, senão o povo vai se revoltar e fazer alguma coisa contra vocês.' Por isso, quando perguntavam onde a gente morava, a gente sempre respondia: 'Em Salto del Guairá', conta, fazendo referência à cidade que fica do outro lado da fronteira. "Enquanto pensavam que a gente era paraguaio, todo mundo gostava da gente no trabalho. Mas descobriram. E então não gostavam mais de nós. (CGY, 2017, p. 146).

É possível encontrar diversos registros de trabalho escravo na região, tanto com paraguaios não indígenas, quanto com indígenas trazidos do Paraguai, sendo que o caso mais recente ocorreu em 2015, com a família de agricultores Stefenon. Mãe, pai e filho foram presos e a ONGDIP agiu em sua defesa.

Cerca de cem produtores rurais fizeram uma manifestação pelas ruas de Guaíra contra a operação policial que prendeu os Stefenon. A Organização Nacional de Garantia ao Direito de Propriedade (Ongdip) e o Sindicato Rural de Guaíra mobilizaram uma campanha pelas redes sociais e na imprensa regional contra a acusação de trabalho escravo à família de agricultores. (CGY, 2017, p. 145).

Os Avá Guarani consideram todas estas violações de direitos, tanto territoriais quanto humanos, estratégias utilizadas enquanto "tentativas de remoção", dificultando a permanência indígena na região. Denunciam também, tentativas de remoção provenientes do poder público, sendo eles a FUNAI, o Governo do Estado do Paraná e a Prefeitura de Guaíra. A FUNAI, no ano de 2011, tentou transferir os Guarani para a *Terra Indígena de Marrecas*, localizada no centro-sul do estado do Paraná e ocupada pelo povo *Kaingang*. O Governo do Estado do Paraná, em 2012, propôs aos indígenas uma área dentro do *Parque Nacional da Ilha Grande*³³, para que deixassem as terras em Guaíra e Terra Roxa. E, em 2013, a Prefeitura de Guaíra ofereceu a construção de uma *Cohab* indígena, um conjunto residencial que se localizaria em terras desocupadas nos entornos de futuras penitenciárias.

³³ Localizado na Bacia do Rio Paraná, na divisa dos estados do Paraná e Mato Grosso do Sul sobre o arquipélago fluvial de Ilha Grande.

Após reunião entre dezesseis representantes dos Avá Guarani, em 16 de janeiro de 2014, para avaliar conjuntamente a proposta do poder público municipal. Na ata do encontro consta que as “lideranças indígenas (...) reforçam estar em desacordo com o projeto” e que um dos caciques presentes “sugere a elaboração de um documento, assinado por todas as lideranças, manifestando-se contrariamente à proposta”. A ata atesta ainda que os indígenas “querem a construção das escolas e das casas nas áreas das aldeias atuais”. Além disso, os “indígenas dizem que preferem permanecer na situação em que estão agora” e que “não querem discutir sobre o projeto apresentado” (CGY, 2017, p. 66).

Proprietários de terras e agricultores na região também exerceram, e ainda exercem, diversas tentativas de remoção dos Avá Guarani na região. Dentre estas estratégias estão desde a oferta de terrenos e dinheiro para alguns indígenas, até a utilização de canais de comunicação para convocar grupos armados a agirem em mobilizações ou ocupações indígenas, em especial pela ONGDIP.

A Ongdip, foi criada com o intuito de alertar e colaborar com a não invasão, em áreas urbanas, rurais e por que não, intelectual de todos que lutam pela liberdade, pela ordem e progresso do nosso país. Nossos primeiros objetivos foram lutar contra invasões indígenas, depois que uma onda começou a surgir em nossa cidade e região, e claro desde então temos conseguido defender todo e qualquer tipo de invasão. (ONGDIP, 2016 *apud* CGY, 2017, p. 80).

A Organização Nacional de Garantia do Direito à Propriedade, segundo seus fundadores, tem por objetivo “defender os interesses da cidade e dos agricultores”. Esses interesses, segundo eles, tratam do risco de desapropriação de áreas urbanas e rurais que, segundo o presidente da ONGDIP na época de sua fundação, terras que foram adquiridas dentro da legalidade, numa “colonização muito antiga e muito correta”. Uma das primeiras estratégias utilizadas pela ONGDIP foi uma distribuição de folders, comparando através de imagens uma área indígena com um campo cultivado de fazenda:

Não dá para comparar, pois o guarani vive da subsistência, do cultivo. Mas eles comparavam para mostrar que a terra na mão dos índios era descuidada, só mato, e com eles era um verde bonito e produtivo. Eles entregavam esses folders em todo lugar, inclusive nas igrejas. Começou assim. (ROMUALDO AMORIM, novembro de 2015).

FIGURA 19 - FLYER AGRICULTURA X TERRAS INDÍGENAS.



FONTE: CGY (2017, p. 174).

Em paralelo ao fortalecimento da ONGDIP, e de sua crescente influência sobre a população e os sindicatos rurais, estava o aumento progressivo das estratégias utilizadas contra as retomadas indígenas, que iam desde adesivos nos carros (“não à demarcação indígena, nós que produzimos”) como repercutiam em toda a mídia local. Assim começou aquilo que os Avá Guarani intitularam de “campanha de ódio”, um movimento que difundiu diversas informações contra indígenas para a população. A exemplo, está a “suspeita” levantada pelos membros da ONGDIP de que a demarcação de terras indígenas seria uma manobra de ONG's internacionais para travar o desenvolvimento nacional com fins de, futuramente, explorar a região.

A ONG não luta contra o índio verdadeiro, aquele que não quer isso que a Funai quer. Vale lembrar que em Guaíra e na região nada foi tomado de ninguém, a terra não era dos índios, era do governo. Mas nós não enxergamos o índio como vilão, sabemos que eles são massa de manobra de gente de fora que está de olho nas nossas riquezas. (...) A Funai é hoje uma grande ONG que mantém os índios na miséria. (Integrante da ONGDIP não identificada; Ventura, 2013, p. 28).

Este depoimento evoca um padrão de indianidade constantemente utilizado pelos ruralistas: o "índio verdadeiro". Muitos dos argumentos utilizados se fundamentam nessa concepção: "são paraguaios infiltrados"; "nunca teve índio aqui"; "índio não existe mais, só no passado"; "são aculturados, usam roupas e novas tecnologias"; "aqui em Guaíra não tem aldeia, só invasão"; "eles são do Mato Grosso do Sul e querem repetir aqui o que fazem lá"; "Não gostam de trabalhar"; dentre outros. Segundo Oliveira (2014, p. 164), a negação da indianidade tem sido uma estratégia persistente ao longo da história para manter os Avá Guarani alienados de seus direitos territoriais e humanos.

As "teses" elaboradas pelos ruralistas, em articulação com a Frente Parlamentar Agropecuária do Congresso Nacional e com produtores rurais de outros estados do país, sobretudo do vizinho Mato Grosso do Sul, têm sido propagandeadas em Guaíra e Terra Roxa por basicamente seis meios: publicações, panfletos, adesivos, faixas, redes sociais e notícias na imprensa. (CGY, 2017, p. 169).

FIGURA 20 - - CONVITE PARA MOBILIZAÇÃO DA ONGDIP.

MOBILIZAÇÃO NACIONAL 14/06/2013
PARANÁ E MATO GROSSO DO SUL
"JUNTOS POR ESSA LUTA"

**??Você sabe o que esta acontecendo...
na sua Cidade, no seu Estado e no seu País??**

- * 7mil pessoas foram expulsas de suas casas e jogadas a beira da estrada e VOCÊ poderá ser o próximo!!
- * Hoje você possui uma casa, uma terra, tudo dentro da legalidade, amanhã você poderá estar na rua e o governo não está se importando com isso!
- * 13% do território Brasileiro está demarcado para povos indígenas e FUNAI quer que essa % chegue a 20%, Tomando terras produtivas e cidades estruturadas!!
- * Hoje o Brasil todo sofre com invasões e demarcações ilegais, queremos aprovação da PEC 215!

É por isso, e mais, que no dia 14/06/2013 a população do PR e MS estará lutando por VOCÊ, venha fazer parte dessa luta também!
Panfletagem próximo a ponte AIRTON SENNA, das 9h as 14h!
Você é Brasileiro, também precisa de um lugar para morar, e de alimento para sobreviver!
ONDE TEM JUSTIÇA , TEM ESPAÇO PARA TODOS!!

FONTE: ONGDIP (2013).

FIGURA 21 - FAIXA CONTRA A DEMARCAÇÃO INDÍGENA.



FONTE: ONGDIP.

Dentre estes diversos meios utilizados pelos produtores rurais, houve uma publicação sobre as "invasões indígenas" no jornal *O Presente*, de Marechal

Cândido Rondon, que afirmava que os indígenas receberiam terras de Guaíra à Foz do Iguaçu, aproximadamente 100 mil hectares, área que encobriria toda a reserva de Itaipú e diversas cidades do estado do Paraná, um boato que fomentou uma revolta na população e se alastrou pelos meios de comunicação.

Dez dias depois dos artigos publicados pelo jornal de Marechal Cândido Rondon, o programa *Globo Rural*, da Rede Globo, abordou a questão das “invasões indígenas” no Oeste do Paraná em sua edição de 22 de janeiro de 2013. “Estamos sendo encurralados aqui, tanto pelos índios como pelo governo, porque ninguém tomou atitude nenhuma”, disse às câmeras Roberto Weber, um dos agricultores da região que protesta contra a presença dos Avá Guarani em Guaíra e Terra Roxa. (CGY, 2017, p. 172).

Ao disseminar informações com esse teor, a chamada *campanha do ódio* disseminou a intolerância e a violência ao indígena, iniciando um longo processo de segregação étnica, que ainda perdura. Josemar Ganho (2013), responsável na época pelo Gabinete de Gerenciamento de Crises, criado pela prefeitura de Guaíra para lidar com esta situação, aponta que outro fator importante na origem desta crise foi uma insegurança coletiva baseada em outras demarcações com proporção territorial semelhante ao “boato dos 100.000 hectares”, como a *Terra Indígena Marãiwatsédé*, que possui 165.241 hectares e está localizada nos municípios de Alto Boa Vista, Bom Jesus do Araguaia e São Félix do Araguaia, no estado do Mato Grosso e no reconhecimento da *Terra Indígena Dourados Amambaipeguá I*, que possui 55.590 hectares e está localizada nos municípios de Caarapó, Laguna Carapã e Amambai, estado do Mato Grosso do Sul.

(...) existem muitas escalas neste conflito, porém duas eu gostaria de destacar. A primeira, e a que mais me espantou, é um fator psicossocial. Vi nestes dias em Guaíra algo muito ruim, ainda que muito localizado. Estou me referindo a um clima de xenofobia, animosidade, antagonismo de parte da sociedade para com os indígenas, situação muito semelhante ao relatado em situações pré-conflito. (...) um problema aparentemente isolado, passível de resolução, pode gerar um conflito aberto e generalizado com proporções inimagináveis. (JOSEMAR GANHO, Ventura, 2013, p. 12).

Diversos relatos dos Avá Guarani evidenciam que a xenofobia, para além dos ataques físicos, está na tensão latente na relação com a sociedade envolvente. Há diversos exemplos de quando instituições públicas ou estabelecimentos negam o atendimento ao indígena. Segundo Paulina, os Guarani começaram então a denunciar este tipo de acontecimento ao Ministério Público, pois "os indígenas não são mais bobos do branco, conhecem leis e direitos violados, conhecem a Declaração das Nações Unidas". Apesar da grande proximidade das aldeias com a cidade, os indígenas declaram evitar irem desacompanhados à cidade, pois são insultados e ameaçados.

Dentre as hostilidades sofridas pelos Avá Guarani, está a relação com os proprietários das áreas vizinhas às aldeias. Na Y'Hovy, a exemplo, houve um grave conflito no ano de 2014, enquanto tentavam impedir o desmatamento de uma floresta localizada ao lado da aldeia.

Assim que os Avá Guarani entraram na terra, os agricultores de Guaíra e Terra Roxa ativaram sua rede de comunicação. A articulação contou com o apoio da Organização Nacional de Garantia ao Direito de Propriedade (Ongdip), que postou a seguinte mensagem em sua página no Facebook: "Urgente. Está acontecendo uma invasão no antigo Mirante, indo para a Eletrosul, precisamos da colaboração de todos, já tem algumas pessoas se encaminhando para lá, mas precisamos nos unir, mais uma vez!!!" (CGY, 2017, p. 108).

Logo, os indígenas estavam cercados por fazendeiros armados, sendo ameaçados tanto através de disparos de arma de fogo, quanto através de outras armas brancas. Nos relatos Avá Guarani encontra-se com frequência as ameaças de morte proferidas por membros da sociedade envolvente, seja pela coerção com armas de fogo ou em tentativas de atropelamento.

Um tipo de hostilidade bastante comum contra os Avá Guarani de Guaíra e Terra Roxa ocorre com o uso de veículos motorizados contra indígenas que caminham pela beira de ruas, estradas e caminhos de terra, sobretudo nas redondezas das aldeias. De acordo com os indígenas, quando há acidentes ou atropelamentos, os motoristas não prestam socorro. Em alguns casos, gritam mensagens como "Sai da frente, índio!" ao passar próximo de seus corpos. (CGY, 2017, p. 160).

Outro fator relevante é a forma como são utilizadas as mídias para fomentar esta *campanha do ódio*, tendo como maior exemplo a página da Organização Nacional de Garantia do Direito à Propriedade (Ongdip) nas redes sociais, que denigre a imagem dos Guarani, questionando sua indianidade e convocando a sociedade não indígena a fazer o mesmo. De acordo com Paulina, há uma agressão contínua ao Guarani na mídia local, que fomenta o preconceito e a segregação.

FIGURA 22 - PAULINA EM MANIFESTAÇÃO, "A SUPOSTA CACIQUE".



FONTE: ONGDIP (2014).

As sucessivas postagens anti-indígenas nas redes sociais e sites de notícias de Guaíra e Terra Roxa fizeram com que o Ministério Público Federal em Guaíra instalasse inquéritos policiais para apurar eventuais crimes de racismo. Algumas pessoas foram denunciadas e condenadas. (CGY, 2017, p. 176).

A Comissão Guarani Yvyrupa destaca que, para além dessas hostilidades, ofensas e ameaças, acontece muita violência contra os indígenas, sendo mais recorrente as agressões físicas, depois os suicídios e, em menor número, os assassinatos. Nas denúncias de agressão física, há relatos de espancamento,

incêndios nas aldeias, sequestros, abuso sexual e tentativas de estupro. Entre os anos de 2012 e 2015, houveram quatro assassinatos e um atropelamento e, entre os anos de 2010 e 2016 houveram catorze casos de suicídio por enforcamento. Todos os suicídios possuem ligação com as condições de vida enfrentadas pelos indígenas na região, estando em diversos relatos a suspeita de que a miséria, a fome, a falta de perspectiva de melhoria de vida e o preconceito como principais motivadores de tais atos.

A falta de emprego e de alimento das comunidades indígenas, bem como as péssimas condições de moradia e vida, tem provocado, inclusive, a adoção de atitudes extremas por alguns dos índios. Nos últimos seis meses, dois indígenas cometeram suicídio, o que mostra que todo o clima de animosidade existente na região tem trazido resultados desastrosos para o povo guarani, que, por sua condição de hipossuficiência, é a mais vulnerável vítima do contexto conflituoso. (Ministério Público Federal, 2013)³⁴.

Neste contexto de violação de direitos humanos e territoriais dos Avá Guarani, a Comissão Guarani Yvyrupa (2017, pp. 197-198) sugere que sejam tomadas as seguintes providências:

- Celeridade no processo de demarcação dos territórios reivindicados pelos Avá Guarani no Oeste do Paraná como medida de reparação histórica a este povo, tendo a regularização e desintrusão das terras indígenas como a mais fundamental forma de reparação coletiva pelas graves violações sofridas pelos povos indígenas da região, sobretudo considerando-se os casos de esbulho e subtração territorial aqui relatados, assim como o determinado na Constituição de 1988;
- Recuperação ambiental das terras indígenas esbulhadas e degradadas como forma de reparação coletiva pelas graves violações decorrentes da inobservância dos direitos indígenas na implementação de projetos de colonização e grandes empreendimentos realizados;
- Que, enquanto não se concretize a efetiva devolução dos territórios, seja garantido aos Avá Guarani, como já reportado por meio das Ações Cíveis Públicas em andamento, o mínimo existencial e a assistência aos

³⁴ Disponível em: <http://www.prpr.mpf.gov.br/news/mpf-guaira-verifica-as-pessimas-condicoes-de-vida-de-indigenas-na-regiao-de-guaira-e-terra-roxa>

serviços básicos de saúde, educação, saneamento básico, eletricidade, alimentação e direitos individuais e sociais;

- A devida investigação e punição dos atos de violência e discriminação contra os Avá Guarani, e que se promovam pedidos públicos de desculpas do Estado e atos de desagravo e reparação pelo esbulho territorial e pelas graves violações de direitos humanos, de caráter político, ocorridos sob sua responsabilidade, tanto por ação como por omissão, visando a instauração de um marco inicial de um processo reparatório amplo e de caráter coletivo;
- Promoção de campanhas locais de informação à população sobre a importância do respeito aos direitos dos povos indígenas garantidos pela Constituição e sobre as graves violações de direitos ocorridas na região, considerando que a desinformação facilita a perpetuação das violações descritas no presente relatório;
- Com base nas determinações da Lei no 11.645/2008, a inclusão da temática das graves violações de direitos humanos ocorridas contra os povos indígenas como parte integrante do currículo da rede de ensino na região;
- Criação de fundos específicos de fomento à pesquisa e difusão amplas das graves violações de direitos humanos cometidas contra os Avá Guarani, por órgãos públicos e privados de apoio à pesquisa e difusão cultural e educativa, **incluindo-se investigações acadêmicas e obras de caráter cultural, como documentários, livros etc.**

3 Y'HOVY OHECHAÁRAMI: OFICINAS DE CINEMA NA TEKOKHA Y'HOVY

A partir de agora, são os mais velhos que decidem o que filmar! Os jovens só vão filmar, aprender a articular. A gente tem que mostrar o preconceito, o conflito, essa pressão que a gente vive... vamos pra cidade com a câmera, entrevistar o prefeito, entrevistar os ruralistas, vamos entrevistar nossos idosos! (Paulina, 2016).

Essa fala foi inspirada por uma hostilidade vivenciada enquanto Paulina, Wilfrido e alguns alunos das oficinas, estavam filmando na estrada em frente à aldeia. Foi um gesto obsceno para a câmera, esse cine-olho mecânico que desnaturaliza o cotidiano, que impulsionou o fim das oficinas. Nessa ocasião, eles se sentiram prontos pra continuar sem minha "orientação fílmica", uma vez que eles já sabiam como filmar e, muito além disso, sabiam exatamente aquilo que queriam mostrar.

Quando você está sem câmera você vê, mas você não está guardando nada, então você consegue ver tudo ao redor. Mas, quando você tem uma câmera, você foca mais. "Aquilo ali é importante", "está acontecendo algo aqui", então tenta guardar isso, tentar registrar, né? (Ilson, 2016).

Isto posto, podemos evocar a afirmação de MacDougall (1992 *apud* RIBEIRO, 2004, p. 149) de que a realização fílmica possui objetivos científicos para o pesquisador e objetivos políticos e culturais para a comunidade pesquisada, sendo que, como aponta Guérios (2016), o uso do audiovisual pelos indígenas "rapidamente assumiu uma função predominantemente política" (GUÉRIOS, 2016, p. 129).

O projeto *Y'Hovy Ohechaárami* foi planejado e desenvolvido tendo em vista a consonância de ambos os objetivos, posto que o desenvolvimento da metodologia para as oficinas de cinema teve como eixo central as demandas definidas previamente pelas lideranças, como também visou a realização de uma etnografia do processo de realização de oficinas de formação audiovisual com os Avá Guarani da *Tekoha Y'Hovy*.

O capítulo tem como início um detalhamento do desenvolvimento da metodologia utilizada nas oficinas, trazendo contribuições de alguns postulados do *cinema educação* e de projetos que realizam oficinas de cinema, visando desvelar o percurso de fundamentação teórico-metodológica realizado, para então, descrever o processo de realização das oficinas.

É importante destacar que *cinema educação* é o campo do conhecimento que mais desenvolve pesquisas e experiências com oficinas de audiovisual. Cabe distinguir aqui que o termo *educação* é utilizado não apenas no sentido de *escolarização*, e sim através da definição de *educação* enquanto processo que constitui a experiência humana, um processo "marcado pela interação contínua entre o ser humano e o meio, no contexto das relações sociais, onde construímos nosso conhecimento, valores, representações e identidades (GOMES, 2007, p. 18), sendo a escolarização apenas um recorte desse processo. No Brasil e na América Latina, foram criadas redes de compartilhamento de experiências em cinema educação, à exemplo a Rede Kino³⁵, Rede Latino Americana de Educação, Cinema e Audiovisual, que visa compartilhar saberes e divulgar processos e métodos de trabalho de forma interinstitucional e interpessoal. Todos os anos a Rede Kino realiza um Fórum durante a Mostra de Cinema de Ouro Preto³⁶, tendo se tornado assim, o maior encontro de troca de experiências em cinema e educação do Brasil. Em 2017, o IX Fórum da Rede Kino homenageou o *Vídeo nas Aldeias* e teve como tema "Emergências Ameríndias", em vistas de ampliar as discussões sobre projetos realizados *por* e *com* grupos indígenas. No entanto, os projetos audiovisuais educativos *com* povos indígenas foram escassos, sendo que somente dois foram realizados *com* comunidades indígenas, dentre eles o *Y'Hovy Ohechaárami*.

³⁵ Disponível em: <http://www.redekino.com.br/>

³⁶ Disponível em: <http://cineop.com.br/>

3.1 METODOLOGIA PARA OFICINAS DE CINEMA

Elucidar o desenvolvimento de uma metodologia para oficinas de cinema pode ser uma contribuição deste trabalho, posto que são mínimas as metodologias disponíveis. Este capítulo reflete uma busca teórico-metodológica em transformar a prática audiovisual em algo acessível, descomplicado, passível de ser realizada por qualquer pessoa que sinta o ímpeto de um gesto de criação, dando ênfase à experiência fílmica. Para tal, pretendo esboçar conceitos e princípios norteadores do trabalho com oficinas de cinema, provenientes de pesquisa bibliográfica, de minha experiência profissional, como também de outros projetos relacionados à formação audiovisual descentralizada que têm como enfoque o compartilhamento de saberes e práticas através do audiovisual.

A maior inspiração conceitual do *Y'Hovy Ohechaárami* foi o projeto *Vídeo nas Aldeias* e seu postulado de *aprender com a prática*, no entanto, o acesso aos processos e metodologias das oficinas desse projeto só se torna possível através de entrevistas sobre o campo extra-fílmico. Portanto, em uma busca por uma maior variedade de opções metodológicas, realizei uma pesquisa bibliográfica no campo do *cinema educação* e busquei inspiração metodológica em outros projetos de oficinas de cinema descentralizadas, em destaque aqui o projeto “Inventar com a Diferença”³⁷ e o projeto “Minha Vila Filme Eu”³⁸, posto que esses projetos promovem e amplificam o protagonismo e a representatividade no campo das imagens e, conseqüentemente, possibilitam o fortalecimento de identidades e patrimônios culturais.

³⁷ Disponível em: <http://www.inventarcomadiferenca.org/>

³⁸ Disponível em: <http://minha-vila-filmo-eu.blogspot.com.br/>

3.1.1 Postulados para uma metodologia de oficinas na *Tekoha Y'Hovy*

Inspirada no projeto Vídeo nas Aldeias, bem como nos projetos citados acima, tendo como base minha experiência com realização de oficinas, foi desenvolvida uma metodologia para o *Y'Hovy Ohechaárami*, uma metodologia flexível, mas que possuía alguns objetivos e postulados fundamentais.

O postulado que orientou todo o desenvolvimento desta metodologia foi o *aprender com a prática*, tendo em vista que absolutamente todos os conceitos e técnicas deveriam ser apreendidos através da experiência. Aprender fazendo, e ao mesmo tempo pensando sobre o que se faz, ocupou um lugar de destaque.

[...] a arte não se ensina, mas se encontra, se experimenta, se transmite por outras vias além do discurso do saber, e às vezes mesmo sem qualquer discurso. O ensino se ocupa da regra, a arte deve ocupar um lugar de exceção. (BERGALA, 2008, p. 31).

Outro postulado utilizado foi o de que todos os exercícios deveriam ter estreita *relação com a vida* dos alunos, sendo assim, mesmo os exercícios mais técnicos possuíam algum vínculo com o espaço e a comunidade, objetivando estimular a dimensão reflexiva do olhar, pois, como afirma Comolli (2008), olhar é "desposar um sistema de pensamento (tomemos ou não consciência disso) incorporando um ponto de vista" (COMOLLI, 2008, p. 98).

Os exercícios da metodologia também tiveram como base a *câmera participante*, que deveria assumir o papel de catalisadora de situações e mediadora de relações pois, filmar é ir a um *encontro* e, como afirma Aumont(2004) "o trabalho do cineasta consiste em provocar, em identificar e em comunicar o encontro". (AUMONT, 2004, p. 18).

A exemplo de Dziga Vertov, Jean Rouch e do próprio Vídeo nas Aldeias, não foi utilizado tripé, visando uma *câmera viva e móvel*, que representasse a extensão do corpo daquele que filma.

Como produto da visão humana, o fazer imagens pode ser considerado por alguns como pouco além de uma visão de segunda mão ou substituta. Mas, quando observamos com propósito e quando pensamos, complicamos o processo de visão enormemente. Nós o investimos de desejos e respostas elevadas. As imagens que fazemos se tornam artefatos disso. Elas são, em certo sentido, espelhos de nossos corpos, replicando o todo das atividades do corpo, com seus movimentos físicos, sua atenção que vai mudando de foco e seus impulsos conflitantes no sentido da ordem e desordem. Uma construção complexa como um filme ou uma fotografia tem uma origem animal. Imagens corporais não são apenas imagens de nossos corpos; elas são também imagens do corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo. (MACDOUGALL, 2009, p. 63).

Basicamente, a rotina durante as oficinas consistiu em uma imersão diária fundamentada em três alicerces: assistir e conversar sobre filmes, a prática audiovisual em si e, por fim, o visionamento das imagens produzidas no dia.

Assistir e conversar sobre filmes é um aspecto fundamental da apreensão audiovisual, sendo que, para além de compreender os diversos modos estéticos, técnicos e narrativos possíveis na realização de um filme, possibilita o acesso a outros espaços e tempos históricos, outras concepções e modos de vida, ampliando o conhecimento de mundo.

Ver cinema, em alguma medida, nos coloca na disposição de criar. Se no início criarmos apenas imagens, ideias, sentimentos a partir da projeção, ativarmos a nossa imaginação, em breve estaremos sendo tomados pela necessidade de filmarmos. Ver e fazer são frente e verso de uma mesma práxis. Primeiro mentalmente, mas em breve, na ação, na escrita com e sobre os filmes. Mesmo com recursos tão simples como um celular ou uma câmera fotográfica, apostamos na potência dessa arte para promover o ato criativo (FRESQUET; MIGLIORIN, 2015, p. 15).

Exibições e conversas sobre filmes funcionam também como uma troca de olhares e fomentam uma reflexão *sobre* e *através* do audiovisual, potencializando as possibilidades de realização de filmes para os participantes das oficinas e gerando uma maior receptividade por parte de outros membros da aldeia.

A metáfora do cinema como janela que nos abre para o mundo nas categorias de tempo e espaço e, como espelho, é apenas uma das outras possibilidades que ele traz para a experiência de aprendizagem para além do conteúdo (FRESQUET; MIGLIORIN, 2015, p. 14).

A *prática audiovisual*, realizada através de exercícios propostos, teve como objetivo a experiência da criação audiovisual, vivenciada tanto através do corpo, quanto através da mente, envolvendo a sensibilização de um olhar reflexivo, crítico e criativo, no sentido de que filmar é exercer um ponto de vista, uma representação resultante de diversas escolhas. Cezar Migliorin (2015), destaca que a experiência de fazer cinema se dá como descoberta e invenção do mundo, como tomada de "posição sobre o modo de inventar e construir o território, a comunidade, as relações" (MIGLIORIN, 2015, p. 50), possibilitando assim, uma nova experiência com o real. O processo de realização de um filme envolve formas de olhar, construir e se relacionar com o outro e com o mundo, e dessa maneira, se traduz em um modo diferenciado de produção de conhecimento. Segundo Alain Bergala (2008), a realização audiovisual se dá através de três operações mentais básicas: *eleição, disposição e ataque*.

Eleger: escolher coisas no real em meio a outros possíveis. Na filmagem: cenários, atores, cores, gestos, ritmos. Na montagem: as tomadas. Na mixagem: sons isolados, ambientes sonoros.

Dispor: posicionar as coisas umas em relação às outras. Na filmagem: os atores, os elementos do cenário, os objetos, os figurantes, etc.

Atacar: decidir o ângulo ou o ponto de ataque às coisas que se escolheu e dispôs. Na filmagem: decidir o ataque da câmera (em termos de distância, de eixo, de altura, de objetiva) e do (ou dos) microfones. Na montagem, uma vez escolhidos e dispostos os planos, decidir o corte de entrada e saída. Na mixagem, mesma coisa com os sons. (BERGALA, 2008, p. 135).

O *visionamento das imagens* realizadas por eles ao final do dia estabelecia um diálogo sobre as imagens produzidas, elucidando as escolhas técnicas e narrativas. Este postulado também envolveu a exibição dos exercícios filmados pelos participantes das oficinas para alguns membros da aldeia, gerando um diálogo que promovia o audiovisual enquanto uma *construção coletiva*, recebendo

feedbacks de todos, pois um filme coletivo se desenvolve tanto a partir do olhar de quem filmou, como também através dessa análise e diálogo com a comunidade.

É no fazer cinema, lidando com o seu entorno, com a alteridade e com as diferenças que adultos e crianças trabalham e inventam juntos. É durante o processo que descobrimos a força que existe em criar um ponto de vista sobre o mundo ou um lugar para ouvir aquilo que nunca antes havíamos parado para escutar (Cadernos do Inventar, 2016, p. 11).

Como no Vídeo nas Aldeias, era importante *não esperar um filme* enquanto produto final da oficina, pois este primeiro momento compreendeu a experimentação audiovisual, sendo a experiência do processo e a apreensão das técnicas o principal objetivo. Também a exemplo do Vídeo nas Aldeias, as lideranças selecionaram os participantes das oficinas de cinema e ficou acordado que trabalharíamos num processo *qualitativo*, isto é, com poucos participantes, pois através da capacitação audiovisual qualitativa seria possível a transmissão de conhecimentos dos próprios participantes das oficinas para outros futuros interessados.

[...] o objetivo primeiro da realização não é o filme realizado como objeto-filme, como "produto", mas a experiência insubstituível de um ato, mesmo modesto, de criação. No gesto de fazer, há uma virtude de conhecimento que só pode passar por ele. (BERGALA, 2008, p. 173).

Na metodologia desenvolvida, as oficinas se dividiram em blocos, todos fundamentados nas demandas expostas pelas lideranças, sendo que os exercícios teriam um movimento de "dentro para fora", ou seja, envolveriam primeiro os níveis internos da vida na *Tekoha Y'Hovy* para, posteriormente, chegar ao nível externo, a exemplo a relação dos membros da aldeia com a cidade e o conflito. Cada bloco da metodologia abrigou exercícios práticos que, em sua maioria, foram filmados sem a minha presença e/ou interferência, na língua guarani, sendo que só posteriormente, durante o visionamento das filmagens, se deu o meu acesso aos vídeos.

Os blocos se dividiram da seguinte forma: Bloco 1 – Os princípios do cinema; Bloco 2 – O eu, o outro e a personagem; Bloco 3 – O Olhar e o Filmar;

Bloco 4 – A casa, a Tekoha; Bloco 5 – As crianças e os jovens da Y’Hovy; Bloco 6 – Os idosos da Y’Hovy; Bloco 7 – As mulheres da Y’Hovy; Bloco 8 – Os homens da Y’Hovy; Bloco 9 e 10 – O modo de ser Avá-Guarani e a subsistência; Bloco 11 – A cosmologia Avá-Guarani; Bloco 12 – O conflito, a imagem; Bloco 13 – Da Tekoha para a Cidade; Bloco 14 – Somos contemporâneos: o que nos torna iguais, o que nos torna diferentes; Bloco 15 e 16, legendagem do material bruto e edição.

Após conversas com as lideranças e aprovação da metodologia, as oficinas começaram. Importante destacar que os aspectos da metodologia, como a divisão temática em blocos, por exemplo, eram flexíveis e visavam somente orientar possíveis métodos de trabalho. Por fim, durante a realização das oficinas, foram trabalhados todos os conceitos da linguagem cinematográfica planejados, mas os temas acabaram sendo tratados de forma intercalada, afinal a vida cotidiana não é fragmentada, posto também que o cinema sempre trabalha com o imprevisto, com o acaso.

Cabe ressaltar também que, no papel de cineasta-antropóloga, fui admitida na aldeia enquanto cineasta, fato que acabou por facilitar minha entrada em campo e minhas relações dentro da aldeia, sendo o título de antropóloga indiferente para eles. Gordon (2006) afirma que as novas demandas das comunidades indígenas, principalmente no que se refere ao contexto de afirmação política, acabam por alterar a posição do antropólogo na pesquisa, transformando-o de observador participante “em participador observante” (ALBERT, 1993, p. 354 *apud* GORDON, 2006, p. 47) portanto, a reivindicação da Y’Hovy neste momento estava mais alinhada às possibilidades cinematográficas, priorizando a realização de oficinas de cinema *com* a aldeia à produção de uma escrita etnográfica *sobre* a aldeia.

3.2 Y’HOVY OHECHAARAMI: REALIZAÇÃO DAS OFICINAS DE CINEMA

As oficinas tiveram início no final do mês de março do ano de 2016. Ao chegar em Guaira, antes de me deslocar para a aldeia, ouvi de um fazendeiro: “É aldeia ou invasão? Aqui não tem aldeia, só invasão. A coisa tá feia, só falta alguém

acender o estopim.” Através desta fala, como também de algumas conversas com os Avá Guarani, pude constatar que o conflito estava ainda mais latente no início do ano de 2016 e, pressuponho que, justamente por esta circunstância, a realização do projeto tomou rumos diferentes do previsto.

Chegamos na *tekoha*, eu e meu companheiro, no final da tarde. Entregamos as doações, como de costume, e conversamos um pouco sobre a seleção de alunos para as oficinas. Segundo Paulina, haviam muitos interessados, sendo a maioria deles jovens entre 12 e 16 anos. A antiga sala de aula da aldeia, ao lado da casa da Paulina, foi disponibilizada para nossa estadia, sendo que em frente a ela aconteciam o visionamento das imagens das oficinas ao final do dia.

FIGURA 23 - CASA UTILIZADA DURANTE O TRABALHO DE CAMPO



FONTE: João Pedro Marques Mion (2016).

Fomos então convidados à casa de reza, pois ali seria realizada uma cerimônia de abertura das oficinas pelo rezador, xamãs e lideranças para que os trabalhos corressesem bem.

O rezador, quando vêm pessoas não indígenas na aldeia, ele sabe três ou quatro dias antes. Quando não indígena vai vir, se tem bom pensamento ou não, ele já sabe e avisa. (PAULINA, Tekoha Y'Hovy, 2016).

Após nos darem as boas vindas em português, falaram sobre as oficinas em guarani, algumas palavras em português ficaram em evidência como: respeito; comprometimento; responsabilidade; comportamento; luta; cultura, entre outras. Paulina pediu que alguns dos "jovens articuladores" falassem em nome do grupo, nos dando as boas vindas. Muitos deles agradeceram, disseram que estavam felizes com nossa chegada, timidamente discorreram também sobre a importância de mostrar a aldeia, a escola, o trabalho e a vida na *Y'Hovy*. A cerimônia continuou até a noite e, quando terminou, Paulina foi realizar uma cura em seu marido, Wilfrido. Enquanto isso, conversamos com os jovens sobre cinema, música, futebol, dentre tantos outros assuntos, alguns nos mostraram também músicas em guarani no celular. Combinamos que oficinas começariam no dia seguinte e que se dividiriam em duas oficinas, uma durante a manhã e outra durante a tarde, tendo em vista os horários escolares dos alunos.

FIGURA 24 - CERIMÔNIA NA CASA DE REZA.



FONTE: Ilson Soares (2016).

As oficinas começaram no dia seguinte, na escola da aldeia. Havia aproximadamente 16 participantes no grupo da manhã e 7 no grupo da tarde, totalizando 23 participantes de idades variadas, desde crianças pequenas até adultos. Como só haviam três câmeras, estabelecemos que todos poderiam frequentar as oficinas mas, de alguma forma, eu daria ênfase ao manuseio da câmera para alunos adolescentes e adultos.

As oficinas da manhã tinham início às 8 horas e terminavam aproximadamente ao meio dia, as oficinas da tarde iniciavam às 14 horas e terminavam aproximadamente às 18 horas. O processo das oficinas teve duração de uma semana.

FIGURA 25 - PRIMEIRO DIA DE OFICINAS.



FONTE: A autora(2016).

Nos primeiros dias de oficinas, demos início ao bloco intitulado “os princípios do cinema”. Este bloco teve como principal objetivo a apreensão das técnicas audiovisuais básicas, partindo dos princípios de funcionamento e da história do cinema, os quais possibilitaram uma experimentação da linguagem audiovisual e

seu desenvolvimento, bem como foram realizados os primeiros contatos com a câmera. Por fim, este bloco sobre a linguagem cinematográfica, perdurou todo o processo de oficinas, sendo que, na prática, todos os blocos se misturaram.

Já nos primeiros anos do século XX, os primeiros cineastas começaram a perceber a influência que determinadas maneiras de filmar tinham nos espectadores. Um enquadramento mais aberto ou mais fechado causava efeitos diferentes. Mover a câmera poderia servir para acompanhar um personagem ou descrever uma paisagem. [...] Todas estas descobertas foram formando uma linguagem própria do cinema, - linguagem cinematográfica -, composta essencialmente de imagens. (MANCUSO, 2012, p. 22).

Foram exibidos filmes dos irmãos Lumière, de Georges Méliès e também “Vinil Verde”, um curta-metragem brasileiro realizado apenas com fotos e narração. Estes três momentos de exibição possibilitaram a compreensão do início da história do cinema e seus princípios de funcionamento. Cabe ressaltar que, durante as oficinas, os filmes foram exibidos no computador, pois não conseguimos verba suficiente para a compra de um projetor e nem o empréstimo por parte da universidade.

Os filmes dos irmãos Lumière foram considerados um marco na história do cinema e seu invento, o cinematógrafo, permitia filmar e também projetar filmes. Neste momento das oficinas, a reflexão envolvia analisar aspectos destes filmes, seja o “real” impresso na imagem, a câmera estática, como também as possibilidades técnicas da época.

Os filmes de Lumière pareciam registrar o cotidiano conforme ele acontecia. Filmados sem adorno nem rearranjo de montagem, revelam tremeluzente o mistério dos acontecimentos. Parecem reproduzir o acontecimento e preservar o mistério. Um quê de humildade fica no ar. O cinema é um instrumento de poder extraordinário; não necessita de exagero ou espetáculo para conquistar nossa admiração (NICHOLS, 2008, p. 118).

Os filmes dos irmãos Lumière possibilitaram um diálogo sobre a primeira sessão de cinema, realizada em 28 de dezembro de 1895, cuja impressão de

realidade foi tão intensa para os espectadores da época que, quando exibiram o filme *Chegada de um trem à estação*, algumas pessoas chegaram a fugir por medo de serem atingidas pelo trem. Através destas conversas, fomos desnaturalizando as tantas imagens que nos cercam atualmente. Inspirados por estes filmes, iniciamos também uma discussão sobre o conceito de documentário, montagem, cor, som e movimentos de câmera.

FIGURA 26- PRIMEIROS FILMES DO CINEMA.



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Posteriormente, assistimos a alguns trechos dos filmes de Georges Méliès, considerado o pai dos efeitos especiais e do cinema ficcional e discutimos as semelhanças e diferenças entre estes e os filmes dos irmãos Lumière, pensando também em conceitos como *hibridismo* entre documentário e ficção. Os alunos sempre estavam muito interessados, sendo que de manhã cedinho me esperavam em frente à casa na qual eu estava e quase sempre ficavam fazendo perguntas e conversando sobre os filmes no espaço das oficinas.

A exibição do filme *Vinil Verde*(2004), gerou grande estranhamento e curiosidade nos alunos, por se tratar de um filme ficcional de suspense feito somente com fotos e narração, e teve como objetivo a compreensão de que o movimento

no cinema é uma ilusão que se dá pela apresentação sucessiva de imagens estáticas. Para maior apreensão deste aspecto, foi realizado um exercício referente à fotografias em movimento. Um participante criava uma pequena cena de ação e fotografava passo a passo, para depois ver as imagens em sequência, obtendo a impressão de movimento.

A imagem animada é um produto de uma ilusão ótica gerada a partir de um duplo movimento, da análise fotográfica da realidade visual, dinâmica, decomposta em imagens fixas consecutivas, o registro, e a sua posterior síntese e recomposição [...] (RIBEIRO, 2004, p. 33).

FIGURA 27- EXERCÍCIO SOBRE A ILUSÃO DO MOVIMENTO.



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

O próximo exercício consistia na realização de uma apresentação filmada, objetivando uma sensibilização em relação a *filmar o outro* e *ser filmado*, pois se posicionar perante uma câmera causa a sensação de exposição e vulnerabilidade e “desenvolver respeito ético passa a ser parte fundamental da formação profissional do documentarista” (Nichols, 2008, p. 40). Nesse momento, compreende-se a

câmera não só como uma catalizadora de sensações como também de relações, um meio de encontro com o outro.

No momento em que convidamos alguém para ocupar um lugar de destaque e se posicionar diante de uma câmera, também estamos deixando essa pessoa mais vulnerável e exposta. Tenha isso em mente e aproveite a oportunidade para trabalhar o respeito mútuo e a autoestima de cada um de seus alunos (MANCUSO, 2012, p. 17).

Cada participante foi filmado por outro realizador, compreendendo na prática tudo que envolve o posicionamento *diante* e *detrás* da câmera, e também alguns conceitos de abordagens de entrevista, fazendo e respondendo perguntas, falando um pouco de si e o que esperava sobre aprender e fazer cinema.

FIGURA 28 - APRESENTAÇÃO FILMADA.



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Alguns “dogmas” iniciais, inspirados tanto no *Vídeo nas Aldeias*, quanto nas minhas experiências na prática audiovisual, foram passados como: pensar antes de filmar; esperar quem fala terminar de falar; contar a história para quem não está

presente no momento; buscar a imagem falada; filmar planos de no mínimo trinta segundos; dentre outros. Nestas apresentações surgiram alguns depoimentos, ilustrados abaixo, dado que os adolescentes que mais falaram eram os "jovens articuladores".

Meu interesse de aprender é para ajudar os outros, os pequeninhos, os grandes, os mais velhos, tanto faz (Ariane, 23 anos).

Estou feliz e quero aprender a filmar, só isso (Arnaldo, 13 anos).

Estou feliz por vocês virem nos ensinar a filmar, para que possamos filmar nós mesmos (Dismar, 14 anos).

Eu vou aprender essa oficina aqui para ajudar os velhinhos e as velhinhas, né? E também os mais pequeninhos. Para eu ensinar os meus pais, os meus irmãos e todos mundo (Robson, 13 anos).

Eu queria filmar tudo aqui... mais as pessoas (Jeferson, 11 anos).

Eu queria muito aprender a filmar para poder mostrar algumas coisas, fazer um documentário pra deixar pras gerações futuras, como a gente vivia alguns anos antes. O que eu mais gostaria de filmar é a fala dos mais velhos e, ao mesmo tempo, a dança (Gessica, 14 anos)

Também quero muito aprender a filmar (Brasileiro, 16 anos).

Quero aprender a fazer filmes sobre a fala dos velhinhos e a fala dos jovens (Celso, 12 anos).

Tornou-se possível perceber que inicialmente, os temas que mais gostariam de tratar estavam todos relacionados à vida na aldeia, à admiração pela fala dos mais velhos e outros aspectos culturais Avá Guarani.

Foi realizado então o exercício do “Minuto Lumière”, onde os participantes deveriam realizar um vídeo de aproximadamente 1 minuto em condições de realização semelhantes às condições em que foram realizados os filmes dos irmãos Lumière, com ênfase na câmera estática e nas situações cotidianas, envolvendo os três gestos fundamentais de *seleção*, *disposição* e *ataque*, ou seja, selecionar o que filmar, como filmar e iniciar a filmagem. Este exercício, para além de uma experimentação dos primórdios do cinema, permite o início de uma reflexão sobre a produção de uma imagem em seus pormenores, inclusive a percepção aos momentos do cotidiano em que “nada” parece acontecer.

Quando alguém segura uma câmera e se confronta ao real por um minuto, num quadro fixo, com total atenção a tudo que vai advir, prendendo a respiração diante daquilo que há de sagrado e de irremediável no fato de que uma câmera capta a fragilidade de um instante, com o sentimento grave que esse minuto é único e jamais se repetirá no curso do tempo, o cinema renasce como no primeiro dia em que uma câmera operou. (BERGALA, 2008, pp. 209-210).

FIGURA 29 - FRAME DE UM MINUTO LUMIÈRE.



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Então, foi estimulada a reflexão sobre as heranças da pintura e da fotografia para o cinema, exercitando sempre a desnaturalização das imagens, o “olhar e o filmar”³⁹, tanto através do viés da criação de uma imagem, quanto através da análise das microcomposições de uma imagem, tal como luz, sombra, cor, textura, profundidade, perspectiva, ponto de vista, dentre outras.

Iniciamos também o trabalho com alguns dos conceitos fundamentais da prática cinematográfica - como quadro e plano; cena e sequência; movimentos e angulações de câmera – com ênfase no fato de que “a linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas.” (BERNARDET, 1990, p. 139). Para facilitar estas escolhas que permeiam o ato cinematográfico houve uma experimentação prática destes diversos conceitos da composição fílmica.

FIGURA 30 - EXERCÍCIOS DE ENQUADRAMENTO.



FONTE: A autora (2016).

A estrutura fílmica se dá da seguinte forma: um conjunto de fotogramas (ou fotografias) constituem um plano (tudo aquilo que ocorre entre o gravar e o cortar);

³⁹ Exercícios inspirados no projeto *Inventar com a Diferença*.

um conjunto de planos constituem uma cena; um conjunto de cenas compõem uma sequência que, por fim, quando agrupadas, constituem o todo, o filme. Além de chamarmos de *plano* tudo aquilo que ocorre entre dois cortes do filme, o conceito também significa as possíveis aberturas do quadro fílmico, do enquadramento. O conceito de quadro basicamente define “o que é a imagem e o que está fora da imagem” (AUMONT; MARIE, 2003, pp. 249-250), o quadro está para o cinema como a moldura está para a pintura, portanto enquadrar é realizar uma escolha sobre o que mostrar e como mostrar. Neste sentido temos uma variedade de tipos de planos referentes à distância da câmera do objeto filmado. Dentre estes planos, existem diversos desdobramentos e possibilidades: Plano Geral; Plano Médio; Primeiro Plano. Posto que o objetivo destes exercícios era a compreensão prática de quais enquadramentos poderiam ser utilizados, e não a memorização de uma vasta nomenclatura técnica.

Grande Plano Geral (GPG): aqui a paisagem predomina sobre o ser humano. Geralmente serve para apresentar uma grande paisagem, natural ou urbana. Quando o homem está presente neste plano, ele é como uma “formiguinha” no meio da paisagem.

Plano Geral (PG): nesse tipo de plano, o ser humano tem mais presença dentro da paisagem ou do cenário. Serve para localizar o personagem no ambiente e fazer o espectador entender quais são os elementos desse lugar como que ele poderá se relacionar. Os planos gerais são importantes para localizar nossas histórias e ajudar os espectadores a compreenderem o que estamos contando.

Plano Conjunto (PC): é um enquadramento que mostra um grupo de pessoas. Nesse plano, a relação entre os personagens ou entre eles e o espaço em questão é privilegiada.

Planos Americano (PA): corta o ator pelos joelhos [...].

Plano Médio (PM): corta o personagem pela cintura e é aqui que o cinema começa realmente a se distanciar do teatro. [...]

Close ou Primeiro Plano (PP): aqui o rosto do ator dá o tom emocional da cena.

Primeiríssimo Plano (PPP): é um enquadramento ainda mais fechado que o close e é geralmente usado nos momentos mais dramáticos.

Plano Detalhe (PD): usado para mostrar uma parte do corpo do ator ou um objeto. Os objetos também são importantes para se contar uma boa história. (MANCUSO, 2014, pp. 23-24).

FIGURA 31 - PLANO GERAL



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

FIGURA 32 - PLANO CONJUNTO.



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

FIGURA 33 - PLANO AMERICANO.



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

FIGURA 34 - PLANO MÉDIO.



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

FIGURA 35 - PLANO DETALHE.



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Foram também experimentadas as angulações de câmera e seus efeitos na imagem: *Plongée*, câmera alta que filma de cima para baixo e parece deixar o personagem oprimido; *Contra-Plongée*, câmera baixa, que filma de baixo para cima e parece deixar o personagem imponente, grandioso; E, por fim, a angulação normal, que filma na altura dos olhos, dando um tom de igualdade entre câmera e personagem. Os movimentos de câmera, que também se configuram em diferentes formas do que mostrar e como mostrar foram trabalhados. Outra questão salientada durante todos os dias das oficinas foi a questão da luz, no caso a iluminação natural, posto que fotografia é literalmente o registro da luz. Posto que, todos estes aspectos trabalhados, são tidos como escolhas técnicas e criativas por parte de um realizador.

Os exercícios práticos sempre envolveram a conjunção das questões técnicas e narrativas, a exemplo está o exercício intitulado “A casa, a Tekoha”⁴⁰, que envolveu a apresentação filmada da casa de cada um e também dos espaços preferidos de cada um na aldeia, visando desenvolver uma reflexividade sobre seus

⁴⁰ Exercício inspirado no exercício "A casa de cada um", do projeto Minha Vila Filmo eu.

espaços em paralelo a uma maior apreensão dos movimentos e angulações de câmera. Quando assistimos aos vídeos, tivemos uma riqueza de planos e movimentos de câmera, como também uma sensibilidade dos que filmavam para com os que eram filmados.

FIGURA 36 - EXERCÍCIO "A CASA, A TEKOKHA".



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

FIGURA 37 - FRAMES DO EXERCÍCIO "A CASA, A TEKOKHA".



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

FIGURA 38 - FRAMES DO EXERCÍCIO "A CASA, A TEKOKHA" (2).



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Os vídeos basicamente explicavam quem morava na casa e o que ela significava para cada um deles. Através destes exercícios, os realizadores buscaram captar imagens pela *Tekoha* que perpassaram desde momentos com mulheres lavando roupas, homens trabalhando na plantação de mandioca e crianças chegando da escola até a filmagem da casa de uma senhora que havia se suicidado com depoimentos de outros participantes e da Paulina.

Buscaram também dialogar através da câmera com indígenas e não indígenas. Filmaram durante uma tarde inteira com “Seu Cláudio”, um dos membros mais idosos da aldeia, sobre questões relacionadas à luta e resistência dos Avá-Guarani na região, estando atentos tanto à sua fala quanto aos seus gestos e expressões.

FIGURA 39- FRAME DA ENTREVISTA COM SEU CLAUDIO.



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Estas entrevistas foram direcionando as filmagens para uma busca que estava relacionada à produção de um discurso audiovisual sobre a luta, a resistência nesse contexto de conflito.

Dentre estas entrevistas, selecionaram um membro da aldeia que possuía um carro e o questionaram sobre o uso de bens e tecnologias do *homem branco* pelos indígenas, como uma resposta a este aspecto que sempre fundamenta o discurso dos ruralistas na questão da negação da indianidade. Entrevistaram também não indígenas na rua em frente à aldeia, questionando seus pontos de vista sobre a aldeia e sobre os Avá-Guarani.

As filmagens começaram a acontecer durante todo o tempo na aldeia. Um dos participantes, que havia abandonado a escola, filmava desde a manhã até a noite dizendo: “Estou trabalhando, filmo para a minha cultura”. Houve, inclusive, uma briga entre ele e outra participante para passar a noite com a câmera, sendo que Paulina teve que mediar, pois eles brigaram fisicamente.

A rotina durante as oficinas foi intensa, tendo início com conceitos do cinema e exercícios práticos pela manhã e tarde, ou seja, filmagens durante o dia todo, e durante a noite, enquanto todos estavam na casa de reza, eu realizava a transição das imagens captadas para os computadores e dispositivos de armazenamento de dados e, quando eles retornavam da casa de reza, assistíamos a todos os vídeos realizados e conversávamos sobre escolhas técnicas e narrativas. Existia um dogma quando à utilização do *zoom*, para que eles compreendessem que se a câmera se aproxima, o corpo daquele que filma também deve se aproximar, posto isto, toda vez que assistíamos a um *zoom*, todos me imitavam: “Usou *zoom*!” Este momento de revisar as imagens do dia envolveu muita reflexividade e foi fundamental no processo da apreensão audiovisual.

FIGURA 40 - VISIONAMENTO DE IMAGENS REALIZADAS.



FONTE: João Pedro Marques Mion (2016).

Vale ressaltar que um dos filmes exibidos nas oficinas que mais chamou a atenção dos alunos, sendo que alguns quiseram assistir várias vezes seguidas, foi o documentário de longa-metragem palestino "Cinco Câmeras Quebradas"(2011), que trata de uma questão de conflito e resistência. Muitos comentaram que o exército israelense parecia com os ruralistas de Guaíra, só que com mais armas. Ficaram

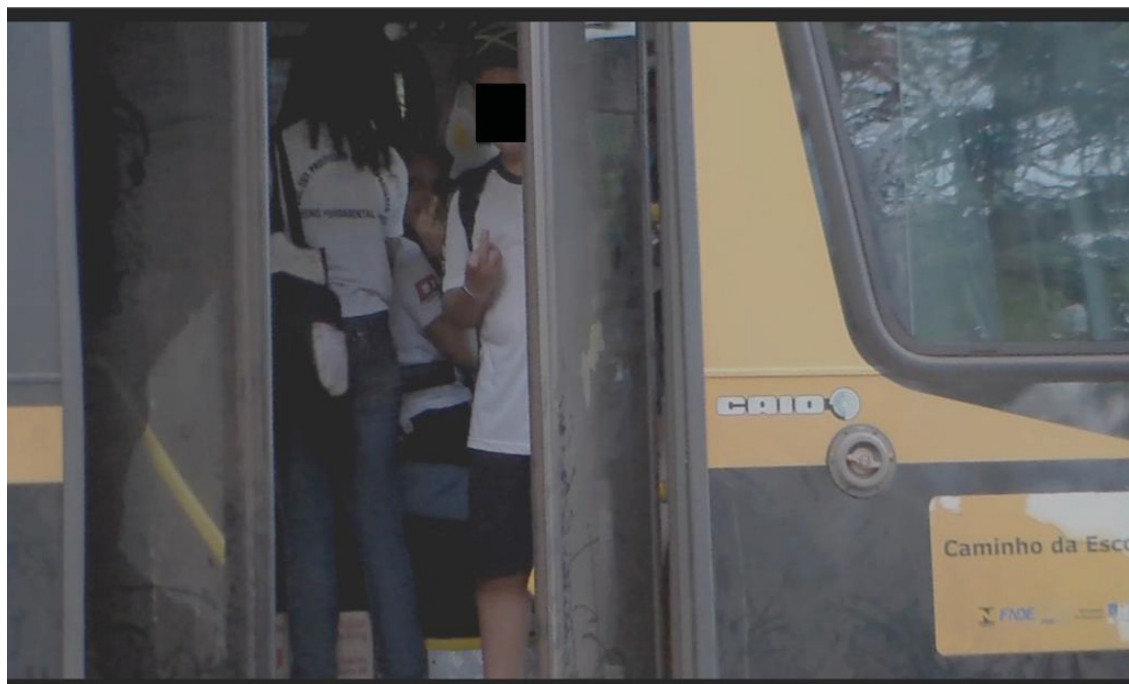
intrigados com os protestos e resistência dos palestinos, vislumbrando o cinema como uma ferramenta de luta contra a violação de direitos.

Emad Burnat, um agricultor palestino que vive em Bil'in, na Cisjordânia, comprou uma câmera em 2005 para acompanhar o crescimento de seu filho Gibreel. Quase ao mesmo tempo em que a criança dá seus primeiros passos, o exército israelense constrói uma barreira entre Bil'in e um assentamento de colonos judeus. As gravações, de caráter familiar, passam a documentar os protestos dos moradores da região palestina contra o bloqueio, originando o documentário (sinopse).⁴¹

Posto isto, em um dos últimos dias de oficina, como relatado no início do capítulo, uma imagem captada alterou os rumos do planejamento, revelando um desejo de tratar especificamente do conflito. Alguns participantes das oficinas foram junto com Paulina e Wilfrido filmar as crianças chegando com o ônibus escolar e captaram algumas crianças não indígenas fazendo sinais ofensivos para a câmera, fato que gerou revolta e impulsionou a decisão de que queriam filmar, a partir dali, somente o conflito e suas consequências.

⁴¹ Sinopse disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/5_Broken_Cameras

FIGURA 41 - OFENSAS NO ÔNIBUS ESCOLAR.



FONTE: Y'Hovy Ohechaárami, 2016.

Após este evento, próximo ao fim das oficinas, Paulina comunicou que a partir deste momento os mais velhos decidiriam o que seria filmado e que o foco seria a questão do “preconceito, da pressão e do conflito”. Planejaram filmar na cidade os não indígenas, pró e contra a questão Avá-Guarani, queriam entrevistar o prefeito, os ruralistas e, em contrapartida, os idosos da aldeia. Neste momento, os alunos/realizadores estavam filmando cada dia melhor - seja dentro do conceito estético, seja dentro da sensibilidade ética - e, portanto, finalizei as oficinas ensinando para algumas pessoas o procedimento de armazenamento e *backup* dos vídeos no computador e no HD externo.

Nas últimas conversas, dois alunos evidenciaram que gostariam muito de fazer filmes para "mostrar para quem está fora" como eles vivem ali e que "eles existem".

Combinamos que eu voltaria em dois ou três meses para a oficina de edição, sendo este prazo subordinado ao material filmado por eles. Porém, tentei entrar em contato muitas vezes com Paulina, que havia tomado a frente da

continuidade do projeto, e não obtive resposta. Ilson sempre me dava notícias através de mensagens, e me contou que estavam envolvidos em diversas outras questões, a exemplo a elaboração do relatório de violação de direitos citado anteriormente.

Fui pessoalmente à Guaíra, em julho de 2016, Paulina estava no Paraguai, então conversei com Ilson, que me disse que Paulina não havia mais realizado o empréstimo da câmera e equipamentos para os alunos e também que, algum tempo depois, a câmera estragou.

Os meninos que participaram das oficinas, acredito que não filmaram mais porque não fizeram mais aquelas rodas de conversa, pra avançar no que eles começaram, ou para discutir sobre o que foi feito e para o que pode ser produzido com o material que foi coletado, talvez seja por isso. (Ilson, 2016).

Perguntei a ele como estavam as suas filmagens, e ele me contou que agora estavam indo bem, pois ele havia conseguido uma câmera, um computador e um HD externo. Questionei então o motivo pelo qual não utilizou os equipamentos levados para o projeto e ele me respondeu que “nas coisas da Paulina, melhor não mexer.” Desde que iniciei as oficinas, Ilson não ia na casa de reza, na escola ou no espaço central de convivência, sendo que só conversávamos em outros espaços.

Ilson então buscou a câmera estragada e me entregou. Assim, tive acesso aos vídeos realizados desde o término das oficinas. Géssica, enteada de Ilson e sobrinha de Paulina, me contou que muitos dos alunos continuaram a filmar com o celular. Até hoje mantenho contato com alguns deles.

O mais interessante desta visita à aldeia foi o fato de saber que Ilson havia conseguido seus equipamentos e que estava filmando e editando bastante. Por um momento, pensamos em continuar o módulo de edição somente com Ilson, em Curitiba, com alguns editores profissionais, mas ele havia acabado de se tornar pai e não podia se ausentar da aldeia.

Este foi um dos piores momentos da pesquisa de campo, no qual realizei o possível fracasso desta etnografia. Porém, ao voltar para casa e assistir o material

existente na câmera, pude realizar que as oficinas tiveram, sim, algum impacto na aldeia. Ainda que eu não possa, ao certo, qualificá-los e compreendê-los como esperava.

Dentre os vídeos realizados por Paulina e Wilfrido, há imagens cotidianas como cenas de sua família conversando ao redor da fogueira, experimentos de luz e diversos planos da vida na aldeia.

FIGURA 42 – IMAGENS PÓS OFICINAS (1).



FONTE: Câmera Y'Hovy Ohechaárami (2016).

FIGURA 43 – IMAGENS PÓS OFICINAS (2).



FONTE: Câmera Y'Hovy Ohechaárami (2016).

FIGURA 44– IMAGENS PÓS OFICINAS (3).



FONTE: Câmera Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Um aspecto bastante presente nestas imagens pós oficinas foi também a busca por *mostrar o invisível*, um conceito que tive contato durante o encontro da Rede Kino, sendo que, neste evento algumas falas me possibilitaram compreender ainda mais o processo dessa pesquisa. Uma delas foi a de Patrícia Ferreira,

cineasta *Mbya* Guarani do Rio Grande do Sul, que afirmou que o segundo passo de um cineasta guarani, após aprender a usar essa ferramenta externa que é o cinema, é aprender a colocar a espiritualidade Guarani no filme através do respeito pelo tempo Guarani, realizando assim longos planos e evidenciando também o valor que há no silêncio, de onde emergem as *belas palavras*. Percebi também, através da fala de Patrícia, que o processo de formação audiovisual dela foi contrário ao planejado para o *Y'Hovy Ohechaárami* e, curiosamente, similar aos rumos que foram tomados na *Y'Hovy*, pois ela afirmou que, no cinema indígena, o primeiro desejo é o de tratar do nível externo, da luta e da resistência, para somente depois de realizar estes filmes de denúncia, começar a se voltar para o nível interno, para a cultura e a espiritualidade.

Outra aspecto que transpareceu através das falas foi o de *filmar o invisível*, pois para os indígenas o invisível é povoado de vida e agência. Nos vídeos existem inúmeras cenas que contemplam as árvores e matas, o vento, a chuva, o amanhecer, o céu, dentre outras. Há também uma imagem de um ritual de cura, no qual é possível ouvir o canto do rezador e o um choro feminino, mas na imagem há somente uma parede.

Mas, mais do que desnaturalizar o olhar do homem branco sobre o mundo, o que emerge dessa experiência é, primeiramente, a possibilidade de ver de outros modos: ver o que há para ver no invisível, ver por meio da escuta e suas reverberações, devolver o olhar são algumas dessas possibilidades. É preciso entender que esses modos de ver não estão apartados da vida, aqui não se trata de categorias. São formas tácteis de ver, no sentido de que envolvem um corpo situado no universo, que vê, é visto e se afeta por aquilo que vê. (ALVARENGA, 2017, p. 167)

FIGURA 45– FILMAR O INVISÍVEL.



FONTE: Câmera Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Há também a filmagem de um processo de caça que se constitui com cenas de Damásio, Wilfrido e outros cortando árvores e carregando troncos para montar a armadilha, seguido de Damásio ensinando como se monta a armadilha, até o momento no qual um tatu foi capturado e levado para casa.

FIGURA 46– SEQUÊNCIA DA ARMADILHA DE TATU.



FONTE: Câmera Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Outros vídeos documentam uma reunião das lideranças Avá Guarani de Guaíra e Terra Roxa com representantes do poder público. Há cenas de Ilson e Paulina, falando sobre as violações de direitos sofridas. Abaixo colocarei um fragmento da fala de Paulina, que reflete a conjuntura desses meses após as oficinas.

FIGURA 47– REUNIÃO DE LIDERANÇAS.



FONTE: Câmera Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Nós não somos um povo desinformado, coitadinhos, pois muitas vezes somos considerados coitados. Nós estamos vivendo em situação de abandono pelos poderes públicos, como todos sabem, vivemos dentro do nosso território, porém, não demarcado. Na nossa opinião o Estado Brasileiro se mantém omissos diante das situações tensas devido aos conflitos territoriais, que fazem com que os ruralistas tenham atitudes inconstitucionais, apavorando nossos filhos, pais e avós. Aumentando assim a insegurança dos nossos anciões, mas graças a eles, continuamos fortalecidos espiritualmente, pois os espíritos dos ancestrais também pedem socorro e clamam pela justiça, junto com nós, Avá Guarani, que hoje aqui estamos pedindo a vocês, autoridades do governo, que tomem providências para que o nosso território seja de fato demarcado em Guaíra e Terra Roxa. Esperamos que a vinda de vocês não seja somente para nos ouvir, mas sim para fazer diferente de muitos outros que já passaram por nossas comunidades. [...] Parece que o órgão de defesa dos direitos humanos só age através da pressão dos indígenas ou só depois que a situação esta fora de controle, que é o rumo que está tomando a nossa luta nessa região! Enquanto isso não acontece, continuamos sofrendo com a falta de empregos, moradias, estrutura dentro das aldeias, água potável, documentações, discriminações e principalmente sofremos com a falta de atenção maior na questão da terra pelas três esferas de poder. Isso não pode continuar! Avisamos mais uma vez que a nossa luta continuará com o amparo das leis do Estado Brasileiro ou não, pois existem leis maiores, por exemplo a Convenção 169 da OIT, e as Declarações das Nações Unidas, sobre o direito dos povos indígenas. E no Brasil, temos a Constituição Federal de 1988, mas os ruralistas querem mudar isso e o estado brasileiro

não deveria permitir, pois a constituição garante a consulta prévia aos povos indígenas, mas nossos direitos não são respeitados pelas políticas e ações dos governos nacional, estadual e municipal, e os interesses de grandes empreendedores de empresas e fazendas, nos levou a esses longos anos de espera pela demarcação de nossos territórios. Nos levou também a sofrer calados todos os tipos de violações de nossos direitos por um estado que colonizou nossas terras e por um progresso que matou culturas e continua matando nossos povos indígenas através de decretos e portarias tais como as PECS que tramitam no congresso nacional, nos negando o direito de existir e nos negando o direito de sermos o que somos. Como sabemos a bancada ruralista tomou a presidência da república e agora vivemos à mercê de um grande retrocesso nessa conjuntura política atual. Onde aqueles que têm o poder de caneta, favorecem o agronegócio, o latifúndio e os grandes empreendimentos, fortalecendo assim, o lucro a qualquer preço, já que isso não favorece em nada os povos tradicionais [...] A luta continuará até o último Guarani. Sempre retornaremos, pois aqui é o nosso território Guarani! (PAULINA, Tekoha Y'Hovy, 2016).

Algum tempo após os vídeos da reunião serem realizados, foram feitas imagens de enfrentamento dos Avá Guarani com policiais e fazendeiros, com Paulina orientando os indígenas enquanto filmava. Há também imagens de uma construção indígena incendiada.

FIGURA 48– CONFLITO.



FONTE: Câmera Y'Hovy Ohechaárami (2016).

FIGURA 49 - – INCÊNDIO.



FONTE: Câmera Y'Hovy Ohechaárami (2016).

Penso que, somente nesse momento de finalização de escrita, revendo imagens e relendo as anotações de campo, eu tenha finalmente me dado conta de todo o processo vivido. Torna-se então, inevitável para mim finalizar citando a Favret-Saada(2005), o mesmo texto que li enquanto realizava meu projeto de pesquisa para ingressar no mestrado em Antropologia, e o qual somente agora me sinto capaz de compreender.

Como se vê, quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível. (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160).

Termino este capítulo com a fala de dois cineastas *Guarani*. Patrícia Ferreira, afirmou que “quando algo não é para ser mostrado, quando não é para branco ver, não vai dar certo, vão acontecer problemas com a câmera”. Ilson Soares fala da importância de os próprios Avá Guarani filmarem, dando ênfase à continuidade dos registros audiovisuais por eles, evidenciando o material bruto da filmagem de dentro de uma experiência vivida.

É importante que a gente filme pois, por exemplo, você vai lá, você vai editar da maneira que você achar melhor, tá, você é favorável à nossa

causa, mas muitas vezes algumas partes acabam ficando lá com você, a gente não vai saber como está o material, a gente só vai saber o resultado, como foi feito e é claro que fica bom, né? Mas existe também o aprendizado nosso, a gente também pode aprender, então é uma coisa que a gente também pode fazer. Eu acho que é também uma maneira da gente dar uma força um ao outro, o trabalho que você faz é importante, o trabalho que eu faço também é importante. Mas você está aqui hoje, daqui a pouco você vai lá para sua casa e o que acontecer depois, você já não vai mais estar aqui... (Ilson Soares, 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto, assim como um filme, reflete um ponto de vista, construído através de escolhas realizadas dentre uma vasta gama de possibilidades teórico-metodológicas, bem como através dos encontros (e desencontros) viabilizados pela pesquisa de campo. O percurso teórico-metodológico realizado nesta pesquisa, teve como fio condutor o *cinema participativo* e alguns de seus desdobramentos que viabilizaram o conceito que fundamenta este trabalho: *a indigenização do cinema*.

A *priori*, o cinema teve para a antropologia a função de documentar a “realidade” e foi um recurso utilizado nas expedições e expansões coloniais para comparar e classificar as sociedades não ocidentais. Posteriormente, Robert Flaherty e Dziga Vertov, realizaram documentários utilizando métodos inovadores e desenvolvendo assim novas possibilidades para o cinema e para a antropologia visual, em especial os conceitos de *cinema participativo* e de *cine-olho*, respectivamente, os quais foram considerados precursores da antropologia compartilhada inaugurada adiante por Jean Rouch.

Ao considerar o cinema como o alicerce de sua pesquisa, e não como mero instrumento dela, Rouch pôde conceber o cinema enquanto catalisador de relações humanas e mediador de uma dialógica simétrica entre pesquisador e pesquisados, renunciando assim aos grandes divisores da disciplina através de um fazer cinematográfico e de uma produção de conhecimento participativos. Rouch considerava o cinema enquanto arte do duplo, passagem do mundo do real ao mundo do imaginário, sendo a ficção constitutiva da realidade, para ele mais interessava a verdade do filme do que a verdade no filme. Dentre as premonições de Rouch para o futuro da Antropologia Visual, estava a concepção de uma câmera totalmente participativa que, automaticamente, passaria para as mãos daqueles que sempre estiveram na frente das lentes, possibilitando assim uma auto-representação audiovisual.

Dentre as diversas produções contemporâneas que se enquadram nessa concepção de auto-representação audiovisual, encontram-se filmes realizados por indígenas de diversas etnias no Brasil, em sua maioria viabilizados pelas oficinas de

formação do cineasta indígena realizadas pelo projeto Vídeo nas Aldeias. Estas produções se enquadram no conceito evidenciado aqui enquanto a *indigenização do cinema*, que se fundamenta na concepção de *indigenização da modernidade* de Sahlins (1997) e no debate acerca de cultura e “cultura” de Cunha (2009), concebendo então a incorporação do cinema pelos indígenas em seus próprios sistemas de mundo enquanto um ‘metadiscurso reflexivo sobre a cultura’, uma ferramenta de autoconscientização cultural. Sobre essas produções fílmicas, pode-se pensar que amplificam o protagonismo e a representatividade no campo das imagens, no qual os indígenas sempre estiveram colocados enquanto o *outro*, vislumbrando assim, a possibilidade de uma *antropologia reversa* proposta por Fausto (2006).

Sendo o projeto Vídeo nas Aldeias precursor no campo do cinema indígena no Brasil e uma das grandes inspirações teórico-metodológicas deste trabalho, foi traçado um breve panorama do desenvolvimento da metodologia utilizada pelo projeto, valendo-se também dos postulados de Jean Rouch adaptado ao ‘mundo das aldeias’. O principal postulado trata do ‘aprender com a prática’, pois nas oficinas de formação de cineastas indígenas o aprendizado se dá através da experiência, de maneira intuitiva e sem roteiros pré-concebidos e também através da ‘relação’ entre os participantes da oficina e o formador. No ‘mundo das aldeias’ a imagem possui duas dimensões: interna e externa. O nível interno trata da reflexividade sobre a cultura e a “cultura” e dos impactos gerados por ela dentro da própria aldeia, a exemplo o reencontro entre novas e velhas gerações. A dimensão externa trata da alteridade, pois os recursos audiovisuais viabilizam uma dialógica com o ‘outro’ evidenciando a tensão da *visibilidade versus invisibilidade*, gerando inúmeras possibilidades de resistência como a retomada da própria imagem e também a facilitação de alianças com não indígenas, assim como com outros povos.

Inspirado por esse contexto teórico e metodológico, foi proposto o *Y’Hovy Ohechaárami* (O Olhar da Y’Hovy), projeto de realização de oficinas de cinema na *tekoha Y’Hovy*, uma dentre catorze aldeias Avá Guarani existentes nos municípios de Guaíra e Terra Roxa, no oeste do estado do Paraná.

A maioria das áreas ocupadas pelas aldeias, não é demarcada e está em litígio, posto que a região concentra acentuada atividade agropecuária. Em

contrapartida, há alguns anos ocorre um grande processo de *retomada de território ancestral* em Guaíra e Terra Roxa, posto que a população Guarani ocupa a região oeste do estado do Paraná desde tempos imemoriais. Conseqüentemente, há intenso conflito territorial na região, o qual é possível definir como: Avá Guarani *versus* o agronegócio.

E essa nossa busca pelas terras, pela demarcação, não é uma intriga pessoal. É muito mais que direito constitucional, é muito mais que direito originário. E claro que é chato falar nesse sentido, mas Guaíra e Terra Roxa é um território Guarani. Têm as Sete Quedas, aonde existem rituais sagrados e espirituais até hoje, os rezadores ainda sentem, ainda ouvem, por isso nós não podemos abandonar essa terra! O que mudou é somente o espaço, mas o espiritual ainda continua da mesma forma que era no passado. Então, para nós não vale os brancos dizerem que não pode haver aldeia no meio urbano. (Paulina, *Tekoha Y'Hovy*, 2016).

Ao longo dos séculos, a população Guarani sofreu sucessivo esbulho de seus territórios e conseqüentes movimentos diaspóricos. Os Avá Guarani apresentam este contexto histórico de “colonização em etapas” como a gênese da atual conjuntura em que vivem, pois as condições de vida nas aldeias da região são extremamente precárias, sendo a falta de regularização das terras indígenas, o principal obstáculo para o acesso a direitos básicos.

Em nossa região as coisas tendem a piorar ainda mais, e sem nossas terras, estamos morrendo ao longo desses anos, na beira de estradas, sem políticas públicas que atendam nossas demandas na questão dos direitos humanos. Sem direito a termos direitos pelo fato de sermos um povo sem terra. (Paulina, *Tekoha Y'Hovy*, 2016).

Nesta conjuntura de conflito territorial, uma das estratégias de tentativa de remoção dos Avá Guarani de suas terras é a violação de seus direitos humanos, dificultando a permanência indígena na região através do impedimento do acesso a

direitos básicos como água, alimentação, saúde, educação e energia elétrica. Os Avá Guarani relatam que órgãos do poder público - a FUNAI, o Governo do Estado do Paraná e a Prefeitura Municipal de Guaíra - também já efetuaram tentativas de remoção dos indígenas da região, realizando propostas de deslocamento. Bem como, proprietários de terras e agricultores também já ofereceram dinheiro e terrenos aos indígenas, para que deixassem a região.

Outra estratégia de remoção é a denominada “campanha de ódio”, que através de canais de comunicação e redes sociais, dissemina a intolerância e a violência aos indígenas, tendo como consequência uma segregação étnica que perdura. A Organização Nacional de Garantia do Direito à Propriedade (ONGDIP), fundada em 2013, é uma das instituições responsáveis por esta *campanha de ódio*, utilizando a negação da indianidade como forma de estabelecer o preconceito e alienar os indígenas de seus direitos.

Não existe DNA pra comprovar se a pessoa é indígena ou não é, e vai demorar muito pro cientista criar uma pesquisa que comprove se a pessoa é indígena ou não é. Se a pessoa se auto identificar como indígena, isso já deveria bastar. Teria que bastar, mas eles olham pra nossa cara e dizem “você não é índio não, o teu cabelo é enrolado, a tua pele é muito clara, os teus olhos são claros, você é paraguaio”, e não pode acontecer isso, mas aqui acontece! (Paulina, *Tekoha Y’Hovy*, 2016)

A ONGDIP também atua na difusão de que as retomadas indígenas são invasões, impedimentos ao progresso e também que todos os proprietários, rurais e urbanos, podem sofrer a desapropriação de suas terras e estabelecimentos para os indígenas, gerando assim uma insegurança coletiva.

As consequências desta *campanha de ódio* permeiam a vida dos Avá Guarani em todos os seus níveis, pois sofrem preconceitos, ameaças e hostilidades por parte da sociedade envolvente, inclusive as crianças e adolescentes ao frequentarem as escolas da cidade. Os indígenas não conseguem mais empregos na região, afetando assim a subsistência. Há inúmeros casos de indígenas que não

conseguiram atendimento em hospitais e outros serviços públicos. O preconceito instaurado também gerou uma série de violências que perpassam agressões físicas, abusos sexuais, atropelamentos, assassinatos e incêndios criminosos. Há também um alto índice de suicídio Avá Guarani na região.

No ano de 2017, a *Comissão Guarani Yvyrupa* (CGY) lançou o documento “Guaíra & Terra Roxa: relatório sobre violações de direitos humanos contra os Avá Guarani do oeste do Paraná, divulgando a complexa conjuntura vivida pelos indígenas, através de relatos “de quem viveu a história”, visando o avanço da questão da demarcação de seu território tradicional e do acesso aos direitos humanos. Isto posto, cabe evidenciar a resistência e a luta pela demarcação de terras dos Avá Guarani.

E ainda deixo bem claro que essa área aqui ainda vai estar cheia de pessoas indígenas, do povo indígena, das pessoas Guarani. Nossos filhos que estão pequenos hoje casarão, terão seus filhos e seus netos, e esses netos terão seus netos e bisnetos. Então, nossa luta nessa região não vai ser somente essa. E que nossa entrada em outro espaço não deve ser considerada como invasão. Não é uma invasão, é uma necessidade que a gente tem! Então, nossa proposta é essa, que seja feita uma única demarcação, mas que nenhuma das aldeias fique de fora.

Neste contexto, o *Y’Hovy Ohechaárami* realizou oficinas de cinema na *Tekoha Y’Hovy*, no ano de 2016. Cabe colocar que, este projeto possibilitou a realização desta etnografia sobre o processo de apreensão audiovisual em situação de conflito territorial e segregação étnica, em contrapartida, para os Avá Guarani da *Y’Hovy*, a apreensão dos meios e técnicas audiovisuais objetivou a realização de um cinema de denúncia e defesa neste complexo cenário interétnico.

A metodologia desenvolvida para as oficinas de cinema pretendeu conciliar ambos os objetivos, tendo como eixo central as demandas definidas previamente pelas lideranças. Esta metodologia teve como alicerce os autores citados no capítulo 1, em especial o projeto “Vídeo nas Aldeias”, bem como o *cinema educação* e outros projetos que realizam oficinas de cinema, em destaque o projeto “Inventar com a

Diferença” e o projeto “Minha Vila Filmo Eu”. Convém salientar também que esta metodologia foi executada no que concerne a conceitos da linguagem cinematográfica.

O principal postulado, inspirado em Jean Rouch e no projeto Vídeo nas Aldeias, trata do *aprender com a prática*, posto que a apreensão das técnicas audiovisuais se deram através da experiência. Do mesmo modo, todos os exercícios propostos durante as oficinas estiveram relacionados com a vida dos alunos, visando estabelecer uma câmera reflexiva quanto ao seu território e sua comunidade. Durante todos os dias, a rotina de oficinas se dividia em três momentos fundamentais: assistir e conversar sobre filmes, experimentar na prática conceitos e técnicas audiovisuais e o visionamento das imagens produzidas por eles no dia.

As oficinas de cinema foram realizadas na escola da aldeia, em dois turnos, e atendeu aproximadamente 23 alunos de idades variadas. Foram trabalhados conceitos da linguagem cinematográfica, abordagens de entrevistas, sensibilidade ética, estrutura fílmica, composições da imagem, dentre outros.

A metodologia previa um movimento narrativo que partisse “de dentro para fora” da aldeia, ou seja, primeiro realizar filmagens que evidenciassem a vida na aldeia em seus pormenores, para então realizar o deslocamento para fora da aldeia, visando filmar temas relacionados ao preconceito vivido, ao conflito territorial e às violações de direitos, conforme colocado previamente pelas lideranças. Porém, à medida que as oficinas aconteciam e o domínio das técnicas audiovisuais aumentava, os alunos começaram a abordar estes outros temas e realizar essa saída da aldeia, entrevistando pessoas que passavam na rua e idosos da *tekoha*, coletando diversos pontos de vista sobre a questão Avá Guarani em Guaíra. Nesse momento, houve então uma imersão na prática audiovisual, todo o tempo alguém estava filmando algo, assim como houve uma continuidade quanto às entrevistas, abordando temas relacionados à negação da indianidade por parte da sociedade envolvente, a exemplo está a filmagem com um indígena da *Y’Hovy* que possuía um carro, evidenciando que ele não deixa de ser índio por este motivo.

Nesta altura do processo de oficinas, ocorreu um gesto que impulsionou efetivamente este movimento para fora da aldeia, estipulando outros rumos para a

prática audiovisual na *Y'Hovy*. A filmagem da chegada do ônibus escolar e o gesto obsceno para a câmera por parte de alunos não indígenas, trouxe à superfície uma indignação e uma urgência em retratar tudo o que sofrem, o preconceito vivenciado todos os dias, a hostilidade presente em todos os lugares.

Eles querem que a gente seja civilizado e nós estamos sendo civilizados, tanto que a gente aceita que eles nos expulsem como animais, como cachorro que não tem dono ou proteção, é porque nós estamos tentando ser civilizados. Os Guarani sempre foram civilizados! Nós somos um povo de paz, nós não queremos conflito!

As oficinas chegaram ao fim e Paulina me comunicou que agora os idosos decidiriam o que seria filmado, que utilizariam o audiovisual para retratar o conflito, o preconceito e a pressão sofridos. Que iriam usar a câmera para enfrentar as autoridades locais e também os ruralistas, evidenciando o discurso dos mais velhos sobre a luta Avá Guarani.

Estava prevista uma oficina de edição deste material que iriam filmar. Esta oficina não ocorreu, bem como não houve a continuidade do projeto, pelo menos não com a minha presença. Penso que, dentre os fatores que justificam a não conclusão do planejamento realizado, está o fato de que a pesquisa acadêmica se determina através de prazos e, a vida vivida pelos indígenas, não, pois abrange diversas outras demandas mais urgentes que minhas solicitações de pesquisa.

Não conseguindo mais contato com Paulina, que daria continuidade às filmagens, estive na *Y'Hovy* alguns meses depois do término das oficinas, na busca por compreender o que estava acontecendo. Paulina não estava, mas pude conversar com Ilson, bem como tive acesso ao material filmado após as oficinas. O visionamento deste material me possibilitou a compreensão tanto da conjuntura após as oficinas, quanto sobre o desenvolvimento de uma própria forma de filmar Avá Guarani. As imagens realizadas evidenciaram cenas do cotidiano, evidenciando também o conceito de *mostrar o invisível*, bem como a realização de imagens sobre modos tradicionais de caçar, cozinhar e se reunir para ouvir as *belas palavras* dos

mais velhos. Em contrapartida, há imagens de documentação de reuniões e conflitos com policiais e fazendeiros.

Este processo me trouxe a compreensão de que no cinema indígena, em especial no cinema Guarani, há um desejo de primeiro tratar do nível externo, objetivando o cinema enquanto ferramenta de luta e resistência, em especial à política de invisibilidade estabelecida. Através do audiovisual, como apontado por Paulina na carta elaborada para a captação de recursos, filmar é uma maneira de tornar visível a “existência e a resistência” da luta e da cultura Avá Guarani.

Eu acredito que a câmera capta sim uma realidade só que, infelizmente, pode ser levada como uma ficção também, como algo que você pode montar, então muitas vezes depende da maneira que você vai usar. As partes mais importantes da gente filmar é ter o material bruto do que a gente viveu e presenciou, do que a gente gravou, né?! Isso é o principal. E outra coisa que é importante também, é que, o material que a gente tem, é o que a gente usa a nosso favor, porque a gente sabe que a mídia... assim, eles usam o que interessa a eles, não o que interessa a nós! Eles mostram o lado deles e o nosso lado não. No caso, quanto mais avança o nosso trabalho e aprendizado, avança também a parte de divulgar o nosso lado! E isso para mim é o mais importante! (Ilson Soares, Tekoha Y'Hovy, 2016).

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Clarisse. . CINEMA INDÍGENA BRASILEIRO: Pedagogia da Imaginação. In: **12º CINEOP- MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2017. p. 160 - 167.

ARROYO, Miguel. G.. Os Movimentos Sociais e a construção de outros currículos. **Educar em Revista**. Curitiba, n. 55, p. 47-68, jan./mar. 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

BARBOSA, Andréa. SIGNIFICADOS E SENTIDOS EM TEXTOS E IMAGENS. In: HIKIJI, Andréa Barbosa/edgar da Cunha/rose et al (Org.). **Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papirus, 2009. p. 71-80.

BECHELANY, Fabiano Campelo. IMAGENS QUE VÊM DA AMAZÔNIA: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ALTERIDADE NO CINEMA INDÍGENA. **Emblemas: Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC**, Goiânia, Go, v. 11, n. 1, p.211-235, jan-jun 2014.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema: Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola**. Rio de Janeiro, Rj: Booklink; Cinead-lise-fe; Ufrj, 2008. Tradução Mônica Costa Netto e Sílvia Pimenta.

BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema**. São Paulo, Sp: Círculo do Livro, 1990.

BERNARDET, Jean Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. In: **VÍDEO NAS ALDEIAS (Ed.). Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda, Pe: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 158-159.

BORGES, Paulo Humberto Porto. TERRA E MEMÓRIA: OS TERRITÓRIOS GUARANI NO OESTE DO PARANÁ. **Perspectiva Geográfica: Unioeste**, Cascavel, v. 6, n. 7, 2011.

BRAND, A.; FERREIRA, E. M. L.; ALMEIDA, F. A. A. de. **Os Kaiowá e Guarani em tempos da Cia. Matte Larangeira: negociações e conflitos**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH), 23., *Anais...* Londrina, 2005.

BUSSO, Adriana Fernanda. **Ao sabor das águas acreanas. Etnografia das oficinas de vídeo do projeto Vídeo nas aldeias: Ashaninka e Huni Kuin. 2011**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. In: ALDEIAS, Vídeo nas et al (Ed.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda, Pe: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 42-51.

CARVALHO, Maria Lucia Brant de. **DAS TERRAS DOS ÍNDIOS A ÍNDIOS SEM TERRAS.: O ESTADO E OS GUARANI DO OCO'Y: VIOLÊNCIA, SILÊNCIO E LUTA. 2013**. 834 f. Tese (Doutorado) - Curso de Geografia Humana, Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, Sp, 2013.

COMISSÃO GUARANI YVYRUPA (CGY). **Guaira & Terra Roxa: Relatório sobre violações de direitos humanos contra os Avá Guarani do oeste do Paraná**. Guaira, 2017. Disponível em: <http://bd.trabalhoindigenista.org.br/sites/default/files/Relatorio_Guaira&TerraRoxa;_WEB.pdf>

COMOLLI, Jean-louis. **Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Ufmg, 2008.

COUTINHO, Eduardo et al. Conversa a cinco. In: ALDEIAS, Vídeo nas et al (Ed.). **Mostra Vídeo nas Aldeias: Um olhar indígena**. Olinda, Pe: Vídeo nas Aldeias, 2006. p. 34-48.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo, Sp: Cosac Naify, 2009. 440 p.

ESCOREL, Eduardo. Nós aqui e vocês aí. In: ALDEIAS, Vídeo nas et al (Ed.). **Mostra Vídeo nas Aldeias: Um olhar indígena**. Olinda, Pe: Vídeo nas Aldeias, 2006. p. 24-27.

FAUSTO, Carlos. **Cultura por adição: uma indigenização da cultura?** 2006

FAUSTO, Carlos. **No registro da cultura: o cheiro do branco e o cinema dos índios**. 2011. Disponível no site do Vídeo nas Aldeias.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser afetado**. In Cadernos de Campo, nº 13, 2005. p. 155-161.

FERREIRA, EvaMariaLuiz; FALCÃO, Mariana Silva. **Os Kaiowá e Guarani como mão de obra nos ervais da Companhia Matte Laranjeira (1890- 1960)** . Revista de História da Ueg, Anápolis, Go, v. 2, n. 2, p.94-110, jul./dez. 2013.

FRANÇA, Andréa. A livre afirmação dos corpos como condição do cinema. In: ALDEIAS, Vídeo nas et al (Ed.). **Mostra Vídeo nas Aldeias: Um olhar indígena**. Olinda, Pe: Vídeo nas Aldeias, 2006. p. 28-33.

FRANCE, Claudine de (Org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro, Rj: Paz e Terra, 2005.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FRESQUET, Adriana et al (Org.). **Cinema e educação: A lei 13.006.**: Reflexões, perspectivas e propostas.. [s.l.]: Universo Produção, 2015.

GANHO, Josemar. Uma crise sem precedentes. **Ventura**, Guaíra, Pr, v. 2, n. 1, p.05-12, abr. 2013.

GOMES, Nilma Lino. **Diversidade e Currículo**. In: Indagações sobre currículo: diversidade e currículo. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2007.

GORDON, Cesar. **Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre**. São Paulo, Sp: Editora Unesp:ISA, Rio de Janeiro, RJ: NUTI, 2006.

GUÉRIOS, Paulo. **Práticas do filme etnográfico**. Curitiba: UFPR, 2016.

HENLEY, PAUL. DA NEGAÇÃO: AUTORIA E REALIZAÇÃO DO FILME ETNOGRÁFICO. In: HIKIJI, Andréa Barbosa/edgar da Cunha/rose et al (Org.). **Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papyrus, 2009. p. 101-126.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. **O vídeo e o encontro etnográfico**. In Cadernos de Campo. USP, v. 14-15, p. 287-298, 2007. Co-autoria com Edgar Teodoro da Cunha e Ana Lúcia M. C. Ferraz.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. **Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga**. In Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens. 1 ed. Rio de Janeiro: 7LETRAS. 2009.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana . **Rouch Compartilhado: Premonições e Provocações para uma Antropologia Contemporânea**. Iluminuras (Porto Alegre), v. 14, p. 113-122, 2013.

MACDOUGALL, David. **Transcultural Cinema**. Edited and with an Introduction by Lucien Taylor. Princeton: University of Princeton Press. 1998.

MACDOUGALL, David. Filme etnográfico por David MacDougall. **Cadernos de Campo**, São Paulo, Sp, v. 16, n. 16, p.179-188, ago. 2007. Edição e tradução de Lilian Sagio Cezar.

MACDOUGALL, David. SIGNIFICADO E SER. . In: HIKIJI, Andréa Barbosa/edgar da Cunha/rose et al (Org.). **Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papirus, 2009. p. 61-70.

MANCUSO, Bruno. **Minha Vila Filme Eu**: ensinando cinema na escola. Curitiba: Olho Vivo, 2012.

MASUZAKI, Teresa Itsumi. A LUTA DOS POVOS GUARANI NO EXTREMO OESTE DO PARANÁ. **Pegada Eletrônica: Centro de Estudos de Geografia do Trabalho**, São Paulo, Sp, v. , n. 16, p.75-88, maio 2015.

MELIÀ, Bartomeu; TEMPLE, Dominique. **El don, la venganza**: y otras formas de economía guaraní. Asunción, Py: Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch, 2004.

MELIÀ, Batomeu. **Missão jesuítica, uma experiência de contato**. Ihu: Revista do Instituto Humanista Unisinos, São Leopoldo, Rs, n. 348, p.07-09, out. 2010. Por Patrícia Fachin.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema**: educação, política e mafuá. Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2015.

MIGLIORIN... [et al.]. **Cadernos do Inventar**: cinema, educação e direitos humanos. Niterói: Edg, 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3. ed. Campinas, Sp: Papirus, 2008. Tradução de Mônica Saddy Martins.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, Rj, v. 14, n. 2, p.455-475, 2008.

NOVAES, Sylvia Caiuby. IMAGEM E CIÊNCIAS SOCIAIS: TRAJETÓRIA DE UMA RELAÇÃO DIFÍCIL. In: HIKIJI, Andréa Barbosa/edgar da Cunha/rose et al (Org.). **Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papyrus, 2009. p. 35-60.

OLIVEIRA, Diogo de. OS AVÁ-GUARANI NO OESTE DO PARANÁ: HISTÓRIA E RESISTÊNCIA DE UM POVO INDÍGENA. In: SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés de; FERREIRA, Heline Sivini; NOGUEIRA, Caroline Barbosa Contente (Org.). **Direito socioambiental: uma questão para América Latina**. Curitiba: Letra da Lei, 2014. p. 159-174.

PACKER, Ian. **Violação dos direitos humanos e territoriais dos Guarani no Oeste do Paraná (1946-1988)**: Subsídio para a Comissão Nacional da Verdade. Centro de Trabalho Indigenista, outubro de 2013. Disponível em www.trabalhoindigenista.org.br.

PEIXOTO, Clarice E. **Caleidoscópio de imagens: o uso das imagens e a sua contribuição à análise das relações sociais**. In Feldman-Bianco B. e Moreira Leite M., **Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas CS** ed. Papyrus, 1998

PEIXOTO, Clarice E. **Antropologia e o filme etnográfico: um *travelling* no cenário literário da Antropologia Visual**. In BIB n. 48. Rio de Janeiro, 1999: 91-115.

PINHANTA, Isaac. Você vê o mundo do outro e olha para o seu. In: ALDEIAS, Vídeo nas et al (Ed.). **Mostra Vídeo nas Aldeias: Um olhar indígena**. Olinda, Pe: Vídeo nas Aldeias, 2006. p. 11-19.

Relatório do Ministério Público Federal, 2013.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia visual: da minúcia do olhar ao olhar distanciado**. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da Fome**. 1965, disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html

ROUCH, Jean. **The câmera and man**. 1973, disponível em: <http://der.org/jean-rouch>

SAHLINS, Marshall. **O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (Parte I e II)**. In *Mana*, vol. 3, n° 2, 1997.

SOARES, Ilson. Já fomos ameaçados. **Ventura**, Guaíra, Pr, v. 2, n. 1, p.30-31, abr. 2013.

SPIVAK, G.C. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG, Belo Horizonte: 2010.

STOLLER, Paul. **The cinematic griot: The ethnography of Jean Rouch**. Chicago: University Of Chicago, 1992.

VÍDEO NAS ALDEIAS. **Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena**. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2006.

VÍDEO NAS ALDEIAS. **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda, Pe: Vídeo nas Aldeias, 2011.

WILDE, Guilherme. **Interpretações históricas e atuais da experiência jesuítica**. Ihu: Revista do Instituto Humanista Unisinos, São Leopoldo, Rs, n. 348, p.11-14 out. 2010. Tradução de Patrícia Fachin.

ZOETTL, Peter Anton. **Aprender cinema, aprender antropologia**. *Etnográfica*, vol. 15 (1) | 2011, 185-198.

ZOETTL, Peter Anton . **Braços cortados. O realismo fílmico e a antropologia visual.** Iluminuras (Porto Alegre), v. 10, 2009, p. 10108, 2009.

Sites:

Ateliers Varan. Disponível em: <http://www.ateliersvaran.com>

Coletivo Kuaira. Disponível em: <http://www.coletivokuaira.com.br/>

Comissão Guarani Yvyrupa. Disponível em <http://www.yvyrupa.org.br/>

Conselho Indigenista Missionário. Disponível em: <http://www.cimi.org.br>

Contracampo Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/>

Instituto Socioambiental. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/>

Inventar com a Diferença. Disponível em: <http://www.inventarcomadiferenca.org/>

Google Maps. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps>

Ministério Público Federal: <http://www.prpr.mpf.gov.br/pdfs/2013/YHVV.pdf>

ONGDIP. Disponível em: [pt-br.facebook.com/Ongdip-159878444173147/](https://www.facebook.com/Ongdip-159878444173147/)

Projeto Inventar com a Diferença. Disponível em: <http://www.inventarcomadiferenca.org/>

Projeto Minha Vila Filmo Eu. Disponível em: <http://minha-vila-filmo-eu.blogspot.com.br/>

Povos Indígenas do Brasil. Disponível em: <http://povosindigenas>

Rede Kino: <http://www.redekino.com.br>

Tempo Glauber. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html

Vídeo nas Aldeias. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br>

Filmes:

CINCO CÂMERAS QUEBRADAS. Direção de Emad Burnat e Guy David. Palestina. 2011. (94 min.), son., color. Legendado.

JEAN ROUCH, SUBVERTENDO FRONTEIRAS. Direção de Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado, Renato Sztutman. São Paulo, Sp: Lisa (usp) Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, 2000. (41 min.), son., color. Legendado.

MOKOI TEKOÁ PETEI JEGUATÁ – DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA. Direção de Ariel Duarte Ortega, Germano Beñites, Jorge Ramos Morinico. Porto Alegre, Rs: Vídeo nas Aldeias e Iphan, 2008. (63 min.), son., color. Legendado.

NO TEMPO DAS CHUVAS. Direção de Isaac Pinhanta e Wewito Piyako. Acre: Vídeo nas Aldeias e Iphan, 2000. (38 min.), son., color. Legendado.

Primeiros filmes de Georges Méliès. Direção de Georges Méliès. França: Théâtre Robert-houdin, 1896. P&B.

Primeiros filmes dos irmãos Lumière. Direção de Auguste e Louis Lumière. França: Lumière, 1895. P&B.

VINIL VERDE. Direção de Kleber Mendonça Filho. Recife, Pe: Cinescópio, Símio Filmes, 2004. (17 min.), son., color.