

Y'HOVY OHECHAÁRAMI: OFICINAS DE CINEMA NA TEKOKHA

Ana Carolina Mira Porto¹

RESUMO: Esse artigo foi baseado em uma etnografia realizada na Tekoha Y'Hovy, aldeia indígena Avá Guarani localizada em Guaíra, região oeste do estado do Paraná, que 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, foi realizado um breve panorama sobre o conflito na região, bem como um breve panorama do planejamento e execução da metodologia das oficinas e alguns de seus resultados.

PALAVRAS-CHAVE: Indigenização; Cinema; Educação; Antropologia; Guarani.

Y'HOVY OHECHAÁRAMI: CINEMA LESSONS IN THE VILLAGE

ABSTRACT: This article was based on an ethnography carried out at Tekoha Y'Hovy, an Avá Guarani indigenous village located in Guaíra, in the western region of the state of Paraná, which sought to analyze the audiovisual seizure process and its internal and external dimensions, in the context of territorial conflict and ethnic segregation. The research had as an ethnographic method the realization of cinema workshops in the village, through the project entitled Y'Hovy Ohechaárami, the look of Y'Hovy. The theoretical-methodological path traced was the guiding thread of the concepts of participatory cinema and cinema indigenization, showing authors, directors and audiovisual training projects inserted in these conceptions of audiovisual practice, with the Video in the Villages project being the main conceptual inspiration. To understand the context of territorial conflict and ethnic segregation suffered by the Avá Guarani, a brief overview of the conflict in the region was carried out, as well as a brief overview of the planning and execution of the workshop methodology and some of its results.

KEYWORDS: Indigenization; Cinema; Education; Anthropology; Guarani.

¹ Mestra em Antropologia pela Universidade Federal do Paraná (2017) e Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curiíba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) em 2015. E-mail: carolmiraporto@gmail.com

INTRODUÇÃO

Durante a minha graduação em Cinema e Vídeo (Unespar, 2010-2014) participei de projetos de extensão em Cinema Educação, os quais viabilizaram diversas experiências relacionadas à descentralização do cinema, desde a realização de oficinas de cinema – ficção e documentário – até exibições 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).

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 filmicos e extra-filmicos 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, 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-filmico, o processo e a conjuntura 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. Essas pesquisas e experiências durante a graduação fundamentaram meu interesse em realizar o mestrado em Antropologia, no qual elaborei 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-filmico – 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 filmico – o que efetivamente foi filmado e como foi filmado.

O audiovisual, quando realizado por esses 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).

CINEMA PARTICIPATIVO E A INDIGENIZAÇÃO DO CINEMA

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 HIKIJ, 2013, p. 115). Filmes, em especial aqui 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.

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 filmico.

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 HIKIJ, 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?

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, que se enquadram no que denominamos 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).

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 ‘metadiscorso 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, atribuindo ao audiovisual diversas dimensões políticas e estéticas.

AS DUAS DIMENSÕES DA IMAGEM NO CONTEXTO DAS ALDEIAS

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

O nível interno trata através da prática cinematográfica da 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.

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, 2014²).

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.

Esses filmes realizados nas oficinas do projeto Vídeo nas Aldeias 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 inúmeras possibilidades de resistência. Nesse sentido, esse cinema como ferramenta de retomada da própria imagem, da indianidade, da cultura

2 Na Cinemateca de Curitiba.

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, p. 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).

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 quatorze aldeias Avá Guarani existentes nos municípios de Guaíra e Terra Roxa, no oeste do estado do Paraná.

Y’HOVY EM QUADRO

A maioria das áreas ocupadas pelas aldeias nos municípios de Guaíra e Terra Roxa 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.

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. 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.

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 de uma etnografia sobre o processo de apreensão audiovisual em situação de conflito territorial e segregação étnica e 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.

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. 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 na Tekoha Y'Hovy por duas jovens lideranças que se sobressaem muito na luta pela questão indígena em Guaíra: o cacique Ilson e sua cunhada Paulina, vice-cacique, xamã e professora indígena.

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?” As primeiras demandas das lideranças estavam alinhadas 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.

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).

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 conseqüentemente sobre o fazer cinematográfico e seus impactos na própria aldeia. Segundo Hikiji (2009, p.148), o processo fílmico apreende a dialogia e a reflexividade enquanto aspectos fundantes da produção de conhecimento compartilhada.

Em paralelo à captação de recursos – na qual foram arrecadados um notebook, uma câmera fotográfica, um HD externo, caixas de som e verba para que pudéssemos adquirir uma câmera filmadora – 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.

O próximo passo foi a realização de uma exibição de filmes para a toda a comunidade, objetivando uma sensibilização para as oficinas que teriam início no mês seguinte. Foram exibidos dois filmes escolhidos por mim, assistidos e aprovados pelas lideranças. 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 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. Para que as crianças da Y'Hovy também fossem contempladas nesta exibição, foi exibido o filme “MARANGMOTXÍNGMO MĪRANG: 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.

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. Esta metodologia teve como principal alicerce o projeto “Vídeo nas Aldeias”³, bem como o cinema educação e outros projetos que realizam oficinas de cinema, em destaque o projeto “Inventar com a Diferença”⁴ e o projeto “Minha Vila Filmo Eu”⁵.

POSTULADOS PARA UMA METODOLOGIA DE OFICINAS NA TEKOKHA Y'HOVY

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).

3 Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br>>. Acesso em 10 mar. 2015.

4 Disponível em: <<http://www.inventarcomadiferenca.org/>>. Acesso em 15 mar. 2015.

5 Disponível em: <<http://minha-vila-filmo-eu.blogspot.com/>>. Acesso em 13 jun. 2015.

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).

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.

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).

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.

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, tive 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As oficinas de cinema foram realizadas na escola da aldeia, em dois turnos, e atenderam 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 Guaira. 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 o único 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 de um ônibus escolar e um 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.

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.

Estive na Y'Hovy alguns meses depois do término das oficinas e tive acesso ao material filmado após as oficinas. O visionamento deste material me possibilitou uma compreensão tanto acerca da conjuntura após as oficinas, quanto sobre o desenvolvimento de uma própria forma de filmar Avá Guarani.

As imagens realizadas evidenciaram cenas do cotidiano, assim como o conceito de mostrar 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 somente possível ouvir o canto do rezador e o um choro feminino, evocando aquilo de sagrado que se pode ou não filmar.

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)

Havia também imagens sobre modos tradicionais de caçar, cozinhar e de reuniões em volta da fogueira para ouvir as belas palavras dos mais velhos. Em contrapartida, diversas imagens de documentação de reuniões com o poder público e outras lideranças indígenas e de 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.

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.

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

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.

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

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

FAUSTO, Carlos. **Cultura por adição**: uma indigenização da tecnologia? 2006. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>>. Acesso em 20 mar. 2015.

FAUSTO, Carlos. **No registro da cultura**: o cheiro do branco e o cinema dos índios. 2011. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>>. Acesso em 20 mar. 2015.

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

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.

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: Editora da UFPR, 2016.

HIKIJ, 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.

HIKIJ, 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.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Rouch Compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. **Iuminuras** (Porto Alegre), v. 14, p. 113-122, 2013.

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: HIKIJ, Andréa Barbosa/Edgar da Cunha/Rose et al (Org.). **Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papirus, 2009. p. 61-70.

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

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

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

ROUCH, Jean. **The câmera and man**. 1973, disponível em: <<http://der.org/jean-rouch>>. Acesso em 24 mar. 2015.

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.

FILMES:

MARANGMOTXÍNGMO MÍRANG: DAS CRIANÇAS IKPENG PARA O MUNDO. Direção de Kumaré Ikpeng, Karané Ikpeng, Natuyu Yuwipo Txicão. Xingu, MT: Vídeo nas Aldeias e Associação Moygu Comunidade Ikpeng, 2001. (35 min.), son., color. Dublado.

MOKOI TEKÓÁ 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.

Recebido em: 14/02/2020

Aceito em: 26/02/2020