

Centro de Trabalho
Indigenista, São Paulo, Brasil.

MARIA INÊS LADEIRA

IMAGENS, MEMÓRIAS E MEDIADORES: OLHARES TROCADOS DE NORTE A SUL DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS

RESUMO

O acesso e o domínio das tecnologias audiovisuais digitais ampliaram as concepções dos Guarani a respeito da captação de suas imagens pessoais, instituindo a figura do cineasta indígena, que passa a ter um papel ativo na criação do futuro de sua história. A partir das considerações dos cineastas indígenas acerca de seu papel de mediadores e de sua relação com os equipamentos e com o *fazer cinema*, abordo alguns sentidos apontados pelos Guarani em relação à reprodução, utilidade e circulação de imagens e informações nas aldeias e cidades. Neste artigo foram agregados comentários de cineastas guarani e innu que participaram de um projeto de parceria e intercâmbio audiovisual com as instituições La Boîte Rouge Vif (BRV), Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA/USP).

palavras-chave

imagens; captação; mediação;
veiculação; Guarani-Innu.

INTRODUÇÃO

Desde o começo de meu trabalho e pesquisa entre os Guarani passei a notar as reações que as fotografias, ou melhor, os retratos, produziam nas pessoas e como circulavam entre as casas e os parentes. A chegada das tecnologias audiovisuais, sobretudo dos meios digitais, implicou novas formas de comunicação que foram adotadas pelos índios, ampliando o trânsito de notícias e saberes para aldeias e lugares distantes, incluindo os discursos e narrativas com toda eloquência de sua expressão oral. O uso no cotidiano das formas de captação e reprodução de imagens, do papel às mídias digitais, reveste-se de novos sentidos e suscita reflexões sobre o futuro de sua memória¹.

Voltado à relação dos índios com os registros audiovisuais, este texto se constitui de reflexões e lembranças derivadas de minha experiência profissional no Centro de Trabalho Indigenista (CTI) por meio do qual tive a oportunidade de acompanhar, em diferentes ocasiões, registros fotográficos e fílmicos em aldeias guarani nas regiões Sul e Sudeste do Brasil. Entremeio, no conjunto destes apontamentos, alguns comentários dos índios que participaram do projeto “Olhares cruzados: intercâmbio audiovisual entre artistas das nações Innu e Guarani”, realizado por meio de uma parceria entre a Boîte Rouge Vif (BRV), do Québec, Canadá, o CTI, o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA/USP), no Brasil, artistas guarani (Rio Grande do Sul, Brasil) e artistas innu (Québec, Canadá), nos anos de 2014 a 2016². Cabe ressaltar que tal projeto provocou a escrita deste artigo.

1. Povos de tradição artística cujas formas de reprodução são regidas por cânones próprios, os Guarani parecem destinar às tecnologias de reprodução a função de reinventar diretamente o “original”: a pessoa, seus atos e seu meio. Vários aspectos da relação dos índios com a fotografia e o audiovisual me remetem ao célebre ensaio de Walter Benjamin (1994) “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado pela primeira vez em 1936 e que, mesmo tendo sido concebido numa outra era das tecnologias de reprodução, não perde sua atualidade. Embora fundamentando as noções de autenticidade, aura, originalidade etc. sob os parâmetros oriundos da tradição artística ocidental, sobretudo a pictórica, a abordagem do autor sobre a reprodutibilidade técnica, em especial a fotografia, “germe do cinema”, suscita releituras e ecoa no fascínio e nas possibilidades que desperta, nos índios, a cópia/imitação e exibição de sua imagem. Entre tantas outras, cito a seguinte passagem do ensaio de Benjamin que me parece pertinente: “No caso da fotografia, é capaz de ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas passíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloca livremente a fim de obter diversos ângulos de visão; [...] Ao mesmo tempo, a técnica pode levar a reprodução de situações, onde o próprio original jamais seria encontrado” (Grifo meu).

2 Em razão do formato do projeto e das condições materiais, que não possibilitaram a participação conjunta da equipe em todas as etapas, as percepções sobre os processos do trabalho foram bem diversificadas. Nesse sentido, os comentários aqui apresentados provêm de uma visão bastante parcial derivada da minha participação limitada nas filmagens e de observações dos artistas indígenas, sobretudo os do Brasil, colhidas durante atividades conjuntas e reuniões.

A experiência que possuo com o cinema restringe-se, praticamente, à condição de aficionada por essa arte, mantendo-me à parte do debate acadêmico sobre a relação entre cinema e antropologia – debate que se renova e recicla na mesma proporção em que se intensificam as produções audiovisuais de realizadores indígenas. É fato que, cada vez mais, os índios com acesso às tecnologias digitais se deslocam para trás das câmeras, conectando ao papel de observado o de observador.

Gostaria de salientar que outras tantas questões com ampla ressonância cosmológica, que transparecem em algumas passagens, relativas ao fazer, reproduzir e ver imagens – para além da criação – e que dão sentido e valor à arte da “imitação”, não serão aprofundadas nos limites deste texto.

QUANDO TEM INÍCIO ESTA CONVERSA: ALGUMAS LEMBRANÇAS

No final dos anos 1970 e 1980, nas aldeias de São Paulo, já os velhos guarani se intrigavam com a película fotográfica por ela guardar, esconder enroladinhos seus corpos, suas almas. Ao receberem as fotos ampliadas, novas surpresas tinham ao se notarem “parados” no dia da foto; os retratos paralisavam aquele tempo e passavam a ser, então, também guardadores de memória, testemunhas versáteis sobre as quais podiam acrescentar movimentos e conceber livremente versões dos momentos e acontecimentos captados, ao compasso das lembranças, volúveis, fluídas e renováveis. E, ao mostrá-las, contavam casos e inseriam outras personagens e passagens.

figura 1

Para essa foto encomendada, o pai, José Fernandes, então cacique da aldeia Barragem, em São Paulo, arrumou-se e seu filho, posando como se estivessem partindo ou chegando de viagem, em 1980. Foto: Inês Ladeira.



O projeto foi concluído no Seminário Transdisciplinaridade em foco: antropologia, arte e cinema, entre 17 e 19 de outubro de 2016, na Universidade de São Paulo, contando com a participação de cineastas indígenas, pesquisadores, professores e a equipe de *Olhares cruzados (Regards Croisés)*. Na ocasião, foram projetados os vídeos produzidos em territórios innu e guarani e, num debate ampliado, cineastas indígenas de diferentes nações exibiram e comentaram seus filmes.

Ainda que a fotografia necessitasse de outros aparatos (laboratórios de revelação e ampliação) para fazer surgir materialidades e imaterialidades guardadas nas caixinhas dos filmes, as câmeras fotográficas e de vídeo analógicas atribuíam aos seus operadores poderes de encantamento. Não foi sem razão que um *xamõii*³, durante uma comemoração, em 1980 na aldeia Palmeirinha, no estado do Paraná, não permitiu que uma jovem liderança, revoltada com o registro não autorizado, destruísse o filme nem a câmera do fotógrafo contendo as imagens. Depois do incidente o *xamõii* revelou que, sem se desencantar do filme (sem se revelar), sua “alma” ficaria em perigo.

Embora a máquina fotográfica já fosse utilizada desde a década de 1970 em algumas aldeias guarani, seu uso apenas viria a se tornar mais amplamente socializado nas décadas seguintes. Os registros eram feitos, a princípio, quase que exclusivamente por homens, em visitas aos parentes que moravam em aldeias distantes, para serem mostrados depois aos que ficavam. Apesar da variedade de modelos de “máquinas” com preços bem acessíveis disponíveis no mercado, de pouca durabilidade, muitas delas descartáveis (qualidade intrínseca das coisas feitas pelo *jurua* – não indígena), a reprodução das fotos, isto é, a revelação/ampliação era cara e as lojas que prestavam esses serviços ficavam distante das aldeias.

Acerca da efemeridade ou “da pouca durabilidade das coisas do *jurua*”, tema que permeia os discursos dos mais velhos em suas análises e profecias sobre o mundo terrestre⁴, Ariel, jovem cineasta guarani, recentemente, durante avaliação do projeto *Olhares cruzados*, referido neste artigo, observou como os mais velhos se conformam com as inovações tecnológicas. Segundo ele, os *xamõii* e as *xejaryi* sabem do interesse dos mais novos pelas “coisas passageiras”, não duráveis, fabricadas pelos não indígenas, tais como equipamentos eletrônicos, mas sabem também que, assim como essas coisas não são duráveis neste mundo, o sentimento de apego a elas também é efêmero, inconstante. Ariel afirma ainda que, em virtude da forte “espiritualidade guarani”, os jovens que se distanciam da vida da aldeia, aproximando-se do modo de vida do “branco”, “acabam sempre voltando” ou reintegrando-se, ainda que com nova bagagem, aos próprios sistemas e modo de vida guarani.

3. *Tamõii* e *jaryi*, respectivamente, avô, ancião, sábio e avó, anciã, sábia, ou dirigente espiritual. A partícula *xe* no início – *xeramõii* ou *xamõii* e *xejaryi* – indica o pronome possessivo na primeira pessoa do singular, mas, em seu uso corriqueiro, não implica exclusividade.

4. Em contraponto com a morada das divindades (*Nhanderu Kuéry*), *Yvy marã'ey*, onde tudo se eterniza pela renovação dos ciclos. Aqui, faço uma referência simplificada dessa concepção, cujas variáveis têm sido abordadas na literatura etnográfica a partir de Nimuendaju.

ESPELHO

Na aldeia Pindoty, no estado de São Paulo, o *xamõi* Luís contou que, nos idos de 1930, 1940, as primeiras imagens que via de seu rosto eram aquelas refletidas nas águas do rio. Ao amanhecer, indo lavar o rosto ou se banhar, gostava de se olhar nas águas cujos movimentos e brilhos modificavam suas feições. Olhava-se de lado e de frente, brincando com as imagens deformadas pelo movimento das águas. Já era casado quando se olhou pela primeira vez no espelho e pode se reconhecer no primeiro retrato tirado por um fotógrafo numa praça da cidade onde vendia artesanato. O fotógrafo disse que o achou bonito e queria colocar sua foto na galeria de retratos 3x4 para atrair fregueses. Seu Luís disse que não pagaria por isso; só se fosse de graça. O fotógrafo concordou e depois lhe deu dois retratos, dos quais ele não gostou; guardou na carteira e logo perdeu. Depois disso, precisou novamente tirar retrato para um documento e novamente não gostou de ver só seu rosto recortado.

Nos anos de 1970 e 1980, por eu ter uma máquina fotográfica e a confiança da comunidade, era solicitada para tirar retratos “posados” de famílias e de crianças para que pudessem mostrar, quando tivessem ocasião, aos parentes que viviam em aldeias distantes (assim soube como é extenso o território guarani). Lembro que as crianças choravam copiosamente ao verem a máquina apontada para elas (hoje em dia, nas mesmas aldeias, fazem poses e brincadeiras) e os velhos viravam o rosto, incomodados. Definitivamente não gostavam das fotos espontâneas. Nesse ofício eu era “intimada” a fotografá-los de corpo inteiro, isto é, com mãos, pés e cabeça, a boca fechada sem risos (em vão tentei captar risadas espontâneas, pois ao perceberem a câmera em sua direção imediatamente fechavam os lábios). Sem esses predicados, a foto não servia. Muitas vezes, preferindo as fotos de meio corpo nas quais se realçavam as expressões faciais e os olhares, eu insistia nessa aproximação com recortes e zoom, mas as fotos, assim aproximadas, ficavam de lembrança para mim, etnógrafa e fotógrafa amadora que não estava sujeita às sanções divinas.

figuras 2 e 3
Crianças posando
para foto na Aldeia
Pindoty, Vale do
Ribeira, SP, 2006.
Foto: Inês Ladeira.



figura 4
Koëju, RS, durante
filmagem de
Olhares Cruzados,
2015. Foto: Wera
Alexandre.



Esse entendimento sobre a exposição da imagem corporal não era exclusivo nas aldeias de São Paulo e do Rio de Janeiro, que eu mais frequentava nesse tempo. Ao verem um dos primeiros registros em vídeo de um longo discurso de uma célebre dirigente espiritual, os Guarani da Aldeia Boa Esperança, no Espírito Santo, ficaram assustados e preocupados com a cabeça da sua profetisa, em branco e preto, movendo-se sozinha, de lá para cá. Felizmente esse registro dos anos 1980 foi guardado⁵.

Recentemente na aldeia Tenonde Porã, em São Paulo, um *xamõ*i contou que até hoje não gosta de tirar fotografia, pois ela paralisa, prende sua imagem. Já do filme, para minha surpresa, ele disse gostar e ficar à

5. Guardado, é claro, pelo operador da câmera, o próprio cineasta Andrea Tonacci, que, pouco tempo antes de falecer, se deu conta do valor documental e, para os índios, também sentimental, de seus primeiros trabalhos em vídeo, e distribuiu cópias do material em algumas aldeias guarani. Ousaria dizer que, em sentido figurado, hoje esse vídeo é *cult* entre os guarani, principalmente por sua antiguidade e pela memória da célebre *xejaryi*.

vontade, pois, segundo justificou, “meu corpo circula e todos veem minha palavra e meu corpo em movimento, que andam, caminham juntos por todo o mundo, e todos me veem e me escutam de onde estiverem”. Ainda assim, disse preferir quando aparece inteiro, quando não cortam seu corpo e sua palavra, mas entende e aceita que a dinâmica de movimento da câmera tem seu próprio jeito⁶.

A APROPRIAÇÃO DAS TÉCNICAS AUDIOVISUAIS E O USO DAS IMAGENS ENTRE OS GUARANI: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O uso de equipamentos de vídeo e a apropriação da linguagem cinematográfica entre os povos indígenas são relativamente recentes e restritos, tanto por conta do grande número de povos⁷ de tradições distintas, que vivem em contextos socioeconômicos e ambientais diversos, como pelos processos históricos de colonização que se mantêm em curso. Assim, no Brasil as experiências dos índios com as mídias audiovisuais são deveras multifacetadas.

Entre a população Guarani, cujo território de ocupação tradicional se estende por um amplo espaço geográfico⁸, as relações e os modos de se

6. Durante uma reunião na aldeia mencionada, quando foram apresentados alguns vídeos de manifestações, discursos, cantos e danças, mantive uma conversa à parte com esse senhor que aparece em vários deles, pois estava interessada na sua avaliação pessoal e em seu sentimento, tendo anotado suas palavras.

7. Segundo o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2010 havia 896.917 indígenas no Brasil (324.834 em áreas urbanas e 572.083 em áreas rurais), o que corresponde a cerca de 0,47% da população total do país. Foram estimadas pelo Instituto cerca de 305 etnias e 274 línguas.

8. Ao território ocupado pelos Guarani foram se sobrepondo fronteiras que constituem os Estados nacionais Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai e Bolívia. O fracionamento desse amplo território, decorrente dos processos históricos de colonização na América do Sul – guerras, disputas territoriais, missões jesuíticas, bandeirantismo, aldeamentos, integração forçada, confinamento em reservas etc. –, provocou o aniquilamento de milhares de sítios e núcleos guarani, impactando as dinâmicas de mobilidade desse povo. Pode-se dizer que se trata do povo em cujo território de ocupação histórica incide o maior número de divisões político-administrativas correspondentes a cada um dos Estados nacionais. Atualmente, em torno de 1.416 comunidades, aldeias ou núcleos familiares dispostos nessa grande porção continental abrigam cerca de 280 mil pessoas. No Brasil, entre os anos de 2012 e 2015, segundo dados oficiais e levantamentos da equipe que elaborou o caderno do *Mapa Guarani Continental* (2016), formada por profissionais de organizações indigenistas dos países que permeiam o território guarani, estimou-se uma população de 85.255 pessoas em onze estados. Para os Guarani Mbya, a noção de território está associada ao conceito de *Yvyrypa* (*yvy*: terra; *tupa*: leito, assento), que pressupõe uma ordenação cosmológica da Terra indivisível onde difundem as moradas (*tata'ypy re* = lugar onde acendem os fogos) e são criados elos de comunicação e continuidade com Nhanderu retã, moradas dos

comunicar com a sociedade envolvente variam muito entre indivíduos e mesmo entre núcleos familiares. Enquanto alguns, especialmente as atuais lideranças políticas, mantêm uma relação contínua com setores da sociedade civil e instituições governamentais, expressando-se sem dificuldades no idioma nacional, manifestando-se nas mídias e em espaços públicos em defesa dos direitos de seu povo, uma grande parcela, sem domínio da língua oficial, tem sua expressão discursiva e política voltada às redes próprias de comunicação e interação, perfazendo relações sociopolíticas internas, isto é, constitutivas de parentelas.

A presença e a expansão das novas mídias nas aldeias envolvem questões relativas à comunicabilidade entre as pessoas, à difusão de ideias e, sobretudo, à emergência, produção e exposição de imagens individuais nas redes sociais. Sem dúvida, para os jovens indígenas o acesso a essas redes resulta na ampliação de circuitos de comunicação, por meio dos quais veiculam, em diversas aldeias e cidades, personagens individualizadas/particularizadas (em contraste com as imagens das lideranças, que se projetam como pessoas “públicas”, isto é, como mediadoras de interesses sociais coletivos). Cabe aqui um parêntesis para mencionar a crítica velada de um *xamõĩ* ao atual uso exagerado de roupas, adereços e tinturas no cabelo pelos jovens, isto é, ao jeito de enfeitar-se à moda dos *jurua* (não índios) e assim se representar nas redes sociais. Contou-me que “antigamente” o culto à aparência física não era bem visto. Não se devia fazer com que essa aparência ocultasse a alma, pois essa se enfraqueceria. O corpo devia estar “limpo” para não ofuscar a alma, para que a pessoa – corpo e alma – aparecesse simultaneamente, para que a alma não se dissociasse ou se perdesse.

Devido à amplitude do uso das redes sociais, em especial do Facebook, principalmente entre os jovens, essa forma de expressão e comunicação ganha um perfil próprio que vem também sendo alvo e fonte de inúmeras pesquisas. O que observo, no entanto, é que entre os Guarani a circulação de notícias dos parentes e de informações em geral, incluindo as advindas das relações com o *jurua*, não suprimiu seus próprios modos de comunicação e interação social e ambiental – que se operam em

“regentes” divinos. Superfície terrestre sem fronteiras nacionais ou político-administrativas que abriga toda a diversidade das espécies, de costumes, modelos e tradições. Apesar da crítica situação fundiária na qual vivem em razão da exiguidade de terras que lhes restam disponíveis, pode-se dizer que os Guarani conservam, de modo geral, um padrão singular de uso do espaço que prioriza a extensão do território geográfico, isto é, a amplidão de seu mundo terrestre. Essa concepção territorial que privilegia o todo, necessário à manutenção de sistemas e dinâmicas guarani, é explícita quando, a despeito das reivindicações para garantir as áreas que ocupam, prevalece a preservação da configuração de seu amplo território, necessário para a prática de seus movimentos e de sua liberdade (Ladeira, 2008 [2001]).

visitações, sonhos, rituais, dentre outros meios –, os quais vêm interagindo inovadoramente com as novas tecnologias.

A situação dos índios no Brasil, marcada por conflitos de terras – em particular a dos Guarani, que possuem ínfimas parcelas, insuficientes para reprodução de seu modo de vida, e têm um longo e árduo caminho a percorrer para garantir o reconhecimento oficial de seus direitos históricos e territoriais –, é também e sobretudo veiculada nas manifestações políticas e na mobilização de suas organizações representativas. Cabe ressaltar aqui a variada gama de influências e as novas mediações provocadas e infundidas pelos diversos aparatos tecnológicos. A maioria dos registros produzidos em vídeo pelos índios demonstram, ostensiva e prioritariamente, uma posição contrária às políticas de confinamento e desrespeito aos direitos constitucionais, e à torrente de notícias, de modo geral estereotipadas e tendenciosas, sobre os povos indígenas, divulgadas pelas empresas da grande mídia. Nesse sentido, ainda que as experiências com os registros audiovisuais não sejam uniformes, o uso da câmera de vídeo permitiu aos índios reinventar formas de representação e expressão, revelando, eles mesmos, os interesses, as preocupações e visões de mundo de diferentes povos indígenas.

Não obstante o cinema etnográfico tenha uma longa história, no Brasil foi a partir dos anos 1980, com as oficinas de vídeo e de formação de cineastas indígenas (chamados então *videomakers*)⁹ que surgiram as primeiras realizações indígenas, as quais se multiplicaram com as novas tecnologias e os equipamentos digitais, tornando mais acessíveis tanto a filmagem como a montagem. Tornou-se patente nas últimas décadas a crescente expressão da produção dos cineastas indígenas no cinema nacional, difundida em significativo material etnográfico que tem suscitado pesquisas e literatura especializadas¹⁰.

Os vídeos realizados por cineastas não indígenas, tais como reportagens e registros etnográficos, sobretudo de rituais, nos anos 1980 e 1990, muitos deles já contando com a colaboração dos índios, os instigaram a roteirizar, cenografar, captar imagens e montar seus próprios filmes¹¹.

9. Promovidas mais intensamente a partir da década de 2000 por projetos do pioneiro Vídeo nas Aldeias, CTI, Pontos de Cultura e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Cultura (Iphan/Minc), entre outras iniciativas.

10. Em “Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes” (2016), as autoras Nadja Marin e Paula Morgado apresentam uma retrospectiva minuciosa e comentada sobre a produção e os novos caminhos abertos pelos filmes realizados pelos indígenas nos últimos trinta anos, em meio aos filmes até então produzidos sobre os povos indígenas, por vezes idealizados e distorcidos, por vezes inovadores.

11. Os processos de “passagem” das técnicas de filmagem aos índios estavam inseridos no

Para os povos indígenas que vivem situações de intensos conflitos fundiários, rapidamente a apropriação do audiovisual imprimiu uma forma eficaz de denúncia e constituiu um instrumento de luta pela conquista de direitos territoriais e sociais. Contudo, conforme se expressou o fotógrafo guarani Vhera Poty, durante reunião do projeto “Olhares cruzados”, no Québec, a veiculação das lutas políticas por meio do audiovisual pode ir muito além ao dar visibilidade também para os “valores indígenas, como a espiritualidade e a riqueza das atividades tradicionais”. E, em seu entendimento, é o cineasta indígena, enquanto mediador, quem irá traduzir esses valores. Nessa direção, Patricia Ferreira ressaltou a importância de os próprios indígenas serem os cineastas e documentaristas em suas comunidades, pois “o conhecimento dos mais velhos, muitas vezes não tem sido passado adequadamente aos não indígenas”. Enquanto cineasta, Patricia disse ter a possibilidade de levar a mensagem dos mais velhos “sem intermediações e sem erros de interpretações”¹². Sob esse ponto de vista é oportuno acrescentar que, numa situação ideal, no processo de seleção e montagem do material bruto – registros etnográficos de atividades cotidianas e de rituais, por exemplo – as decisões sobre o que, a quem e quando mostrar, o que pode e deve ser traduzido, qual o tempo das palavras, enfim, em que “lugares” serão veiculados os filmes, deveriam ser consensuais e, sobretudo, ter a anuência dos *xamõi*.

É comum que de um mesmo conjunto ou sequência de imagens registradas resultem filmes diferentes: montagens curtas, para não cansar o público não indígena e, ao mesmo tempo, cativá-lo mostrando sua “cultura”¹³, mais de acordo com o ritmo das narrativas convencionais

âmbito do projeto “Vídeo nas Aldeias” que, nas décadas de 1980 e 1990, era integrado ao CTI. Nesse período, anterior à ênfase nas oficinas de formação de *videomakers*, o projeto fomentava uma série de intercâmbios audiovisuais entre povos indígenas. Os índios participavam ativamente da realização de vídeos, dentre os quais os comentados *A festa da moça* (Carelli 1987); *O espírito da TV* (Gallois, Carelli 1990); *Boca livre no Sararé* (Carelli, Longobardi, Valadão 1992); *A arca dos Zo'e* (Gallois, Carelli 1993); *Eu já fui seu irmão* (Carelli 1993); *Placa não fala* (Gallois, Carelli 1996); *Yãkwá: o banquete dos espíritos* (Valadão 1995).

12. Vhera Poty (fotógrafo) e Patricia Ferreira (cineasta) são artistas guarani participantes do projeto “Olhares cruzados”. Essas observações foram feitas no Québec, em reunião para formulação das linhas do filme a ser produzido pelo projeto de intercâmbio audiovisual entre artistas das nações Innu e Guarani. Breve compilação das impressões e reflexões oriundas das visitas aos territórios innu constam de relatório de viagem ao Québec. Centro de Trabalho Indigenista (CTI), 2014.

13. A consciência de uma cultura própria constitui fenômeno relacional, emerge da alteridade, em que a exibição “performática” de elementos imbuídos de sentidos novos, até mesmo estereotipados, por parte dos próprios índios, compõe seu instrumental político enquanto sujeitos de direitos históricos e territoriais. Evoco aqui o trabalho referencial de Manuela Carneiro da Cunha, *Cultura com aspas* (2009), valendo-me do mesmo recurso tipográfico para remissão à discussão dos termos cultura e “cultura”.

(às vezes até mesmo publicitárias) do cinema comercial, uma imitação que seja impactante, para circular em festivais. De modo concomitante, prolifera a produção de filmes visando circuitos diferenciados, como no caso daqueles direcionados especialmente à audiência nas aldeias, com duração mais longa, sobretudo sem cortes nos discursos rituais, apresentando cenas com planos mais abertos nos quais se reconhecem e encontram pessoas. Tais produções servem para avivar lembranças e matar saudades. Com forte apelo afetivo, vão muito além da função utilitária do filme como depositário e transmissor de saberes às novas gerações. Atualmente, ambas as modalidades produzidas pelos cineastas indígenas têm tido forte repercussão no interior das comunidades.

O filme *Guairaka'i ja: o dono da lontra*, de Wera Alexandre (2012), vai mais além dessas premissas. Cumprindo a incumbência de elaborar um audiovisual para um projeto da Comissão Guaraní Yvyrupa (CGY), na aldeia Pinhal no Paraná, Wera se deparou com uma situação que o atraiu para “fora” do projeto, levando-o para dentro do cinema. Captou na *Opy* (casa de rituais) o ritual de purificação de um jovem caçador desavisado e do animal morto, etnografando, com envolvimento, a prática, o discurso e os sentimentos. Tempos depois, em uma aldeia em São Paulo, conversando com um *xamõ*i perguntei se ele gostara do filme, apresentado em festivais de cinema, e se concordava que as cenas fossem mostradas aos *jurua*. Ele disse “sim!” e também que havia gostado do filme, mas que faltava um pedaço: a cena do caçador tirando a caça da armadilha. E, mesmo sabendo que o cineasta não presenciara esse momento, insistiu que, depois de filmar o que havia visto, ele devia reconstituir a cena da armadilha e “colocar” no início do filme para que “todo mundo” entendesse melhor o acontecimento.

À medida que se adaptam às câmeras e dominam técnicas e linguagens audiovisuais, os cineastas indígenas são também seduzidos pelo potencial do cinema de converter, sob uma perspectiva circular, o documental em ficcional e vice-versa, evidenciando essa indissociabilidade ou simultaneidade própria à linguagem cinematográfica. Em não havendo limites entre ficção e documentário, também no filme etnográfico não há barreiras entre o real e o imaginário¹⁴. Com isso, adquirindo o domínio audiovisual, os cineastas indígenas inferiram outras intenções a partir do olhar da câmera, colocando-se como personagens e narradores em seus filmes. Ao mesmo

14. No artigo “Etnoficção: uma ponte entre fronteiras”, Alexandrine Boudreault-Fournier, Sylvia Caiuby Novaes e Rose Satiko Gitirana Hikiji (2016, 37-58) inspiram-se no cinema de Jean Rouché, para tecer uma abordagem esmerada e crítica sobre as aludidas distinções e fronteiras entre ficção e documentário. A partir de sua experiência com a etnoficção e a antropologia compartilhada na realização do curta-metragem *Fabrik Funk*, aprofundam as especificidades da ficção na literatura e no cinema, buscando um melhor entendimento sobre as “possibilidades da etnoficção como estratégia narrativa para antropólogos que fazem filmes”.

tempo, as narrativas míticas passam a ter um lugar privilegiado nesse cinema. A partir de uma perspectiva cosmológica, atribuindo formas, cores, sons e palavras aos personagens míticos, os cineastas indígenas ressaltam suas propriedades de iludir, e assim tornam-se, eles mesmos, “donos” da ilusão que o cinema propicia. Em sintonia com essa lógica do cinema, os personagens míticos enganam e são enganados. Sendo a enganação, a imitação e a ilusão temáticas constitutivas das narrativas míticas, seu poder persuasório, transferido pelo cinema ao cineasta indígena, o transforma, em seu processo criativo, também em um personagem mítico que transcende o mundo e as artes dos não indígenas. Ariel, ao falar sobre seu novo filme em processo¹⁵, diz que “os Guarani, nas aldeias em geral, gostam muito de ficção e para contar as histórias que os não indígenas chamam de mito, e pra nós é história, tem muitas coisas, que pra mostrar mesmo como são, só pode ser feito ficção, não dá para ser documentário”¹⁶.

Outro aspecto que chama a atenção nos filmes que os Guarani têm realizado em suas viagens é que tais filmes adquirem muitas vezes um caráter de reportagem, na medida em que narram a experiência, comentam impressões e “mostram-se” em lugares desconhecidos por aqueles que irão assisti-los nas aldeias, e para quem claramente se direcionam. Nesses filmes, em que os Guarani se colocam como atores “repórteres” e mensageiros, percebe-se que ficam muito à vontade nesse protagonismo e desempenham com desenvoltura tais papéis.

Embora sem aprofundar a análise sobre essas produções, cito um exemplo em que participei de todo o processo. *Jaguata Pyau: a terra onde pisamos* (CTI 1998) surgiu dos registros de uma viagem de lideranças espirituais, *xamõi* e *jaryi*, de aldeias do litoral do Brasil para aldeias situadas na Argentina e no Paraguai, em janeiro de 1997. O roteiro era o próprio percurso da viagem, com todos os imprevistos e obstáculos, e a câmera ia a reboque. Os primeiros registros constrangeram e mesmo emudeceram os entrevistados, pelas perguntas descabidas e pela exposição desarmada diante da câmera do *jurua*. No decorrer dos dias, os visitantes guarani, já com um microfone ou gravador na mão, conduziram as cenas, expressaram-se com palavras de seus repertórios sagrados, mostraram lugares e pessoas que reencontraram, enfim,

15. Em palestra no Seminário Transdisciplinaridade em foco: antropologia, arte e cinema, 2016, USP.

16. Colocar-se como ator no papel de seres míticos é uma atração para os índios. Um desses filmes, *Manoá: a lenda das Queixadas* (Mendes 1990), tem Carlos Papá Miri Poty como protagonista. Atores guarani atuam em vários filmes versados em narrativas míticas, dirigidos ou não por cineastas guarani. Também o elaborado processo de criação do premiado *Segredos da mata*, de Gallois e Carelli (1998), sobre fábulas dos monstros canibais, envolveu os Wajapi nas funções de figurinistas, cenógrafos, narradores e atores.

noticiaram para seus públicos nas respectivas aldeias as “coisas importantes que viram”¹⁷.

Recentemente, no filme produzido ao longo do projeto “Olhares cruzados” pela equipe de cineastas brasileiros, observei o mesmo tom “jornalístico” sobre a experiência na descrição visual dos alimentos e nas explicações sobre o que viram e conheceram a respeito da nação Innu. Parecia-me que, com esse filme, estavam demonstrando, comprovando às suas comunidades o que faziam em terras tão distantes. Interessante notar que a trilha musical do filme da equipe brasileira é uma linda música innu, que permeia todas as cenas no Canadá e mesmo no Brasil, nas aldeias guarani, onde não gravaram nenhum dos conhecidos cantos infantis. Em muitos aspectos, os cineastas privilegiaram mostrar o que era “diferente”, somando mais do que contrapondo ou contrastando, na mesma edição, os diferentes contextos em que vivem esses dois povos, o que conferiu uma estética particular à essa experiência de intercâmbio audiovisual. Já nos registros da equipe canadense me parece prevalecer um tom mais testemunhal, pessoal, do cineasta innu Waubnasse, ao captar cenas do cotidiano guarani. Há que se considerar que essa experiência de filmagem, conforme apontado pelas equipes, foi executada sob várias condicionantes – tempo, recursos, estruturas, clima – que transparecem nos filmes.

figura 5

Vhera Poty Benites fotografa em Betsiamites, Québec, Canadá, 13 de outubro de 2014. Foto: Inês Ladeira



17. Para eles, a motivação para a viagem era participar de rituais dirigidos pelos *xamõĩ* nas aldeias visitadas e impulsionar discussões filosóficas entre seus sábios sobre o destino “dessa Terra” em face da destruição das florestas, promovida pelos não indígenas (*eta-va’ekuéry*, os que são muitos). O relato emocionado de Dona Aurora, com o gravador na mão, andando pelas ruínas de Trinidad, no Paraguai, foi surpreendente. Devido aos longos discursos, o trabalho de edição foi intenso e feito conjuntamente com dois viajantes guarani, para preservar os conteúdos.

figura 6
Mendy Bossum-
Launière, Patricia
Ferreira, Wera
Alexandre,
Ariel Ortega
e moradores
de Cunha Piru,
Misiones,
Argentina,
2015. Foto:
Lucas Keese.



PROJETO DE CONSTRUÇÃO DE PARCERIA, PARCERIA PARA CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO

Diferentes formas e campos de atuação e de *expertise* dos integrantes da BRV, do CTI e do Lisa nas áreas de cinema, artes e antropologia foram articulados para a construção de uma parceria. Para a BRV, proponente do projeto, o intercâmbio de experiências e a intersecção de diferentes domínios do conhecimento, incluindo artistas guarani do Brasil e innu do Canadá, poderiam ser utilizados de forma complementar na criação de um projeto artístico, refletindo seu caráter transdisciplinar, visando transmissão de conhecimentos e competências entre universidades, comunidades indígenas, instituições culturais e de pesquisa.

Não foi, porém, sem certa inquietação inicial que o CTI recebeu a proposta para participar de um projeto de parceria entre instituições que, embora tenham históricos de pesquisa e de campo voltados aos conhecimentos, à arte e aos interesses e direitos indígenas/autóctones¹⁸, possuem distintas linhas de atuação. Da mesma forma, também eram distintas as perspectivas e expectativas em relação ao processo e aos resultados de um trabalho de intercâmbio envolvendo artistas indígenas

18. Usamos os termos autóctone e indígena sem discriminar os processos históricos e sociais pelos quais essas designações genéricas foram difundidas, respectivamente no Canadá e no Brasil, e foram adotadas como marca de diferenciação pelos povos que habitam territórios situados a extremo norte e sul do continente americano, desde antes da chegada dos europeus.

e autóctones cujos territórios estão situados em regiões distantes, nos extremos norte e sul do continente americano. Mesmo que a distância física para pôr em prática intercâmbios artísticos entre esses guarani e innu pudesse ser superada pelos meios digitais, são consideráveis os contrastes relativos aos modos de vida e às expressões artísticas dos dois povos, ao ambiente e aos contextos socioeconômicos e políticos em que se inserem as terras indígenas no Brasil e os territórios autóctones no Canadá. A proposta do projeto parecia um tanto formal, mais oriunda da mecânica operacional das entidades agenciadoras do que uma iniciativa dos próprios indígenas. No entanto, para todos os envolvidos, tratava-se de um desafio e uma oportunidade única para observar que, por meio da “troca de olhares” e do diálogo no processo de uma criação artística partilhada, mesmo as alteridades se manifestando sob múltiplas formas (e línguas), é possível encontrar convergências.

Durante as discussões para proposição do projeto, os cineastas guarani diziam que mais do que dar visibilidade às suas expressões artísticas, importava dar visibilidade às “realidades” das nações Innu e Guarani a partir de seus próprios olhares¹⁹. Essa postura, afirmavam, teria a ver com o comprometimento, desde a formação em audiovisual ao uso da câmera como instrumento a serviço dos interesses e necessidades coletivas. E foi nesse sentido que buscavam ressaltar e discutir o papel dos artistas indígenas enquanto mediadores das suas comunidades para transmitir, aos outros, imagens e sons que refletissem expressões, conhecimentos e informações segundo seus próprios critérios e visões de mundo. Parecia-me que, para eles, a noção individualizada do artista indígena, descolada de seu mister de intermediação, não tinha sentido, ou melhor, a condição de artista não se dissociava da condição de integrante de um povo cuja luta política constante para garantir direitos básicos e emergenciais e combater preconceitos tem dominado as várias esferas da vida social.

Uma vez definido que o projeto teria como escopo o intercâmbio audiovisual de artistas guarani e innu para a realização de vídeos (curta-metragem), os artistas indígenas, em roda de discussão, elegeram o nome “Olhares cruzados” e pontuaram suas perspectivas, a partir das quais poderiam traçar enlaces e distanciamentos de olhares. A consciência sobre o papel de mediação no compasso do ambiente da vida social da comunidade²⁰ fez com que os artistas indígenas explicitassem seu desempenho

19. Patricia Ferreira, Ariel Ortega e Wera Alexandre (cineastas guarani) e Vhera Poty Benites (fotógrafo) participaram em etapas distintas do projeto. Waubnasse Bobiwash-Simon e Mendeny Bossum-Launière formaram a equipe de cineastas canadenses.

20. O sentido de “comunidade”, neste texto, vai ao encontro das concepções delineadas por Joanna Overing em “Estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa” (1991). Nesse artigo a autora discute noções de liberdade, trabalho e autonomia

na execução das filmagens e nos contextos em que se realizariam. Num trecho que consta do texto do projeto cinematográfico *Olhares cruzados*, apresentado pela BRV e pelo CTI, essa orientação dos artistas indígenas – o fotógrafo Vhera e a cineasta Patricia – é destacada:

Esses artistas têm o duplo dever de transmissão e a ação de criação tem como objetivo uma realidade paradoxal própria a esse desafio: ser autóctone e ser cineasta autóctone. No âmbito dos intercâmbios, os cineastas guarani e innu ressaltaram a importância de analisar e expressar as dificuldades inerentes ao papel do mediador nas semelhanças e diferenças de suas duas Nações, a do Norte e a do Sul. Disto emerge a ideia de um projeto comum sob o ângulo da mediação e dos olhares cruzados. Eles propuseram, logo no início, começar sua produção em três camadas de realidade: a) a realidade interna de suas comunidades; b) o papel do cineasta como mediador em busca de sua estética e no seio do conhecimento do meio que a veicula; c) a relação que liga a obra ao espectador e à sua recepção nas comunidades autóctones e alóctones.

Desta consciência comum emergiu uma forma na qual não se trata unicamente de documentar realidades sociais de uma comunidade (a perda do território e os conflitos com os governos, a luta política pelos direitos humanos, a conservação e a valorização da própria língua, a realização de rituais e de práticas tradicionais, o respeito às normas regulamentares e pedagógicas da atividade da caça e da espiritualidade) mas também de documentar o cineasta como mediador cultural, de cruzar um olhar do cineasta observando um outro cineasta trabalhar²¹

pessoal e sua intrínseca relação com o social, referenciadas à estética, à moralidade e à beleza não condicionadas ao que comumente chamamos de coerção ou controle social. Entre as noções vinculadas à “beleza” que a autora tão bem distingue entre os Piaroa e que têm ressonância em outras concepções indígenas (entre os Guarani certamente), diz ela que: “Na estética Piaroa da socialidade, o lado social da limpeza, beleza e contenção todos sinais de domínio das forças produtivas interiores – era manifesto pela capacidade individual de manter em harmonia suas relações com os outros (1991, 24)”.

21. Contribuições ao pedido de subvenção ao projeto *Olhares cruzados*: intercâmbio audiovisual entre artistas das nações Innu e Guarani, 2014.

figuras 7 e 8
Waubnasse
Bobiwash-Simon e
Vhera Poty Benites
em Longue-
Pointe-de-Mingan,
Québec, Canadá,
outubro de 2014.
Foto: Inês Ladeira.



Durante viagem realizada aos territórios dos innu no Québec, Vhera Poty observou que as semelhanças apontadas por Waubnasse entre os Guaraní e os Innu transpareciam principalmente nas lutas políticas que envolviam as disputas pelo direito à terra. Em sua concepção, os governos, tanto o brasileiro quanto o canadense, apesar de reconhecerem que os direitos territoriais dos povos autóctones são legítimos, recusam-se a garanti-los. Da mesma forma que percebeu semelhanças em relação à luta política, também notou diferenças nos modos de vida tradicional e atual dos dois povos e nas práticas e estratégias para “fortalecimento da cultura”. Visitando os museus, comentou a riqueza dos conhecimentos tradicionais dos povos autóctones do Canadá, mas pela própria dinâmica da viagem, lamentou não ter conhecido melhor as atividades cotidianas nas comunidades innu. Apesar de ter achado interessante a existência de um museu dentro do território innu, Vherá observou que os monitores autóctones das exposições passavam a maior parte do dia em horário de trabalho, “expondo e falando da cultura, mas sem oportunidade de vivenciá-la”. Por isso, considerou que o fundamental na parceria estabelecida seria a possibilidade de reflexão sobre as experiências, vivências e atividades artísticas no cotidiano das comunidades.

figura 9
Longue-Pointe-de-
Mingan, Québec,
Canadá, outubro
de 2014. Foto:
Inês Ladeira.



Na entrevista que realizou com um ancião innu em Mingan (Canadá), Patricia, que se surpreendera ao ver o grau de urbanização dos territórios autóctones, se disse admirada ao ouvi-lo falar de sua vontade de voltar a morar no território tradicional innu para poder pescar, caçar e viver como viviam seus ancestrais. Patricia percebeu que, para o ancião, não se tratava de voltar ao passado e deixar de viver o presente, mas de garantir a reprodução e transmissão daqueles saberes e conhecimentos tão importantes para a vida dos Innu. Assim como Vhera, Patricia se ressentiu por não poder vivenciar as práticas tradicionais dos Innu no cotidiano. Observou a valorização dessas práticas apenas nos centros culturais visitados e nas poucas entrevistas que presenciou. Notou também as “diferentes realidades” dos Guarani e dos Innu na atualidade, pois às próprias cosmologias e visões de mundo ligadas a cada ambiente somam-se as experiências diversificadas acumuladas por ambos os povos durante o processo de colonização, e decorrentes das políticas atuais, ao sul e ao norte das Américas.

A partir das semelhanças e diferenças apontadas pelos artistas guarani, foi possível perceber que, para eles, até o momento, a difusão de suas expressões culturais é de interesse de toda a coletividade; o indivíduo não tem um “lugar” independente, não realiza sozinho. Assim, a questão de ser um artista indígena (que de certa forma o colocaria numa situação de destaque individual) não está em jogo. Ainda que um artista possa angariar prestígio e se distinguir enquanto difusor de expressões culturais, entre os Guarani o papel e o sentido possíveis do desempenho do cineasta resvalam para a mediação de interesses e orientações das comunidades e, em especial, aqueles enunciados/propalados pelos *xamõĩ* e *xejaryi* sobre os conteúdos e as intenções a serem transmitidos. Talvez seja um modo peculiar de ser artista em que a autoria não é de posse exclusiva, particular, mas pertence à coletividade. O artista é, portanto, o mediador, aquele que busca dar forma e/ou expressão a ideias, concepções, anseios e interesses partilhados, que emanam da coletividade. As observações e os questionamentos sobre fronteiras entre a criação e a autoria das manifestações artísticas e culturais, que por vezes revelam o indivíduo, por vezes a coletividade, afloraram em várias etapas do projeto.

figura 10
Patricia Ferreira
é filmada por
Waubnasse
Bobiwash-
Simon, Musée
des Abenakis,
Odanak, Quebeq.
Foto: Inês Ladeira.



figura 11
Patricia Ferreira
em Shaputuan
musée inuu,
Uashat, Quebeq,
outubro de
2014. Foto:
Inês Ladeira



A CRIANÇA

A câmera de vídeo não é vista pelos cineastas guarani como um bem particular, embora considerem que lhes cabe, sim, zelar por ela. Conforme se expressou Ariel, no já aludido seminário, as filmagens têm que respeitar o tempo da aldeia, e a câmera, “considerada como uma pessoa”, também tem que ser “purificada” durante as gravações. Em algumas aldeias, ouvi alusões à câmera como sendo uma criança, e assim depositária das vozes da comunidade. Essa referência está presente em cena de *Os seres da mata e sua vida como pessoas (Nhandé va’e kue meme’...)*, em que Vhera Poty, roteirista e narrador, diz:

Só os velhos é que sabem como passar pra nós [os conhecimentos sobre os seres da mata], e eu acho que essa câmera, ao mesmo tempo, ela vai ser uma criança porque vai estar escutando, ou seja, vai funcionar como um olho e ao mesmo tempo o ouvido de todos que estão atrás dessa câmera. Ela vai ser uma criança que vai estar escutando a fala dos avós (Devos 2010).

Lucas Keese, (2018), traduz Wera Alexandre, cineasta guarani que tem se dedicado também ao trabalho de edição/montagem, ao evocar a associação entre a câmera e a criança, distinguindo os domínios da captação e da montagem no audiovisual:

Segundo Wera Alexandre, a câmera seria como uma criança, que a tudo observa e memoriza, mas é ainda incapaz de organizar aquilo que experimentou e reproduzir aos demais de forma que eles possam compreender. Ensinar, demonstrar práticas e proferir falas de aconselhamento é função dos mais velhos, os anciãos e anciãs, aqueles que já têm o conhecimento assentado em seus corações e podem auxiliar os demais a alcançá-lo. Este, compara Wera, é o trabalho da montagem: organizar saberes e experiências de uma forma que possa continuar seu processo de circulação entre os mais jovens, cuja função deve se focar em observar e ouvir (Keese, 2018).

Em certo sentido, sob a ótica dos meios digitais, tudo passa a se resumir à câmera, que reproduz na hora, e aos computadores e programas de edição. A disseminação de seus usos nas aldeias poderia comprometer a magia da captação, mas não o fascínio das projeções em tela. No mesmo seminário, o cineasta Takumã Kuikuru²² fez uma associação interessante durante sua apresentação, ao dizer que “a tela grande de cinema vira como uma aldeia de um povo”; assim, o realizador indígena pode levar ao conhecimento do “público maior” informações desconhecidas sobre os povos indígenas. Essa nova dimensão dada à projeção, de o que se assiste na tela “enorme” é melhor, conforme assinalou Takumã, por dar visibilidade aos povos indígenas e seu meio para um público mais amplo, também acarreta, de modo não menos significativo, repercussões variadas entre os índios com pouca familiaridade com o cinema. Por proporcionar uma visão mais abrangente do lugar de onde se capta ou se é captado, quando têm oportunidade de enxergar na tela o que se vê através das lentes, olhos da câmera, com maior alcance, refletindo imagens que os olhos humanos não veem durante as filmagens, a projeção do filme surpreende e fascina. Um *xamõi* que gravou, meio desmotivado, um depoimento na aldeia sobre suas lavouras, quando pôde se ver na tela, com tudo mais ao seu redor, não escondeu sua surpresa e satisfação.

COMO CONTINUARÁ?

Embora ainda recente, a apreensão da linguagem audiovisual e dos seus suportes materiais (os aparatos tecnológicos em constante obsolescência), as realizações indígenas se combinam com a transmissão da memória oral e inovam os repertórios cinematográficos já consolidados ao

22. Realizador do filme *ETE Londres: Londres como uma aldeia* (2015).

não colocarem em pauta (não teriam fundamento) questões dogmáticas, nem mesmo o rompimento (questão inexistente) das barreiras entre técnica e arte, ficção e documentário, improvisação e especialização, contemplativo e instrumental. Em não se curvando aos dogmas, conceitos e padrões estéticos do “cinema não indígena” vigentes nos grandes circuitos cinematográficos, os cineastas indígenas e seus filmes continuarão propondo e oferecendo novos e infundáveis desdobramentos à linguagem cinematográfica.

Considerando que a arte indígena não se dissocia da vida social²³, e mesmo com o improvisado, a seleção e a bricolagem, concatenando símbolos, artifícios e materiais exógenos, os cineastas indígenas reinstauram uma autonomia relativa, extensiva a outros e novos domínios – tal se apresenta seu espaço de atuação –, um dos dilemas atuais com que se defrontam nas aldeias e nas cidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. 1994. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 7ª ed, vol. 1: 165-196. São Paulo: Brasiliense.

Boudreault-Fournier, Alexandrine, Sylvia Caiuby Novaes e Rose Satiko Gitirana Hikiji. 2016. Etnoficção: uma ponte sem fronteiras. In *A experiência da imagem na etnografia*, org. Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes, 37-58. São Paulo: Terceiro Nome.

23. Embora não tenha citado com a devida atenção o debate sobre a temática da “arte indígena”, que considero essencial para a compreensão da produção audiovisual dos indígenas, reporto-me, apesar de tardiamente, a Ticio Escobar e seu livro *La belleza de los otros* (2012), como referência esclarecedora e instigante sobre as dificuldades de definição da arte indígena. Ao dizer que para os indígenas a estética não está desligada de um complexo sistema simbólico que funde o que distinguimos como arte, ciência, religião política, direito, significa que a arte indígena não se separa do intrincado conjunto social e aparece imbricada na trama de suas múltiplas formas e funções com as quais se confunde. “Pero la cultura indígena al mezclar y, aun, identificar significantes y significados varios, desorienta a los estudiosos del tema”. A arte indígena não cumpre as condições da lógica colonialista que impõe os requisitos da arte ocidental moderna, tais como a genialidade individual, a ruptura renovadora e a unicidade da obra. A arte indígena “ni es fruto de una creación individual absoluta (aunque cada artista reinterprete a su modo los inveterados códigos colectivos), ni se produce a través de innovaciones transgresoras (a pesar de que su desarrollo suponga una constante movilización del imaginario social, ni se manifiesta en obras irrepetibles aun cuando cada forma específica debió haber conquistado su propia capacidad expresiva y estética)” (2012, 29-31).

- Cunha, Manuela Carneiro. 2009. *Cultura com aspas: e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify. Escobar, Ticio. 2012. *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*, 2ª ed. Asunción: Servilibro.
- Keese, Lucas do Santos. 2018. *Image et altérité: un échange audiovisuel entre les Guarani et les Innus*, Art, design et approches collaboratives en milieux autochtones, Recherches amérindiennes au Québec.
- Ladeira, Maria Inês. 2008 [2001]. *Espaço geográfico guarani-mbya: significado, constituição e uso*. São Paulo, Maringá: Edusp, Eduem.
- Mapa Guarani Continental: Povos Guarani na Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai 2016. Equipe Mapa Guarani Continental, 2016.. Apoio: Embaixada da Noruega, Misereor e DKA. Campo Grande, MS
- Marin, Nadja e Paula Morgado. 2016. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In *A experiência da imagem na etnografia*, org. Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes, 87-108. São Paulo: Terceiro Nome.
- Overing, Joanna. 1991. Estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, vol. 34: 7-33.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Carelli, Vincent. 1987. *A festa da moça*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 18'.
- Carelli, Vincent. 1993. *Eu já fui seu irmão*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 32'.
- Carelli, Vincent, Maurizio Longobardi e Virgínia Valadão. 1992. *Boca livre no Sararé*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil.
- Centro de Trabalho Indigenista. 1998. *Jaguata Pyau: a terra onde pisamos*. São Paulo, Brasil, 48'.
- Devos, Rafael. 2010. *Os seres da mata e sua vida como pessoas (Nhandé va'e kue meme)*. Porto Alegre, Brasil, 27'.
- Ferreira, Wera Alexandre. 2012. *Guairaka'i já: o dono da lontra*. São Paulo, Brasil, 11'.
- Gallois, Dominique e Vincent Carelli. 1990. *O espírito da TV*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 18'.
- Gallois, Dominique e Vincent Carelli. 1993. *A arca dos Zo'e*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 22'.

Gallois, Dominique e Vincent Carelli. 1996. *Placa não fala*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 35'.

Gallois, Dominique e Vincent Carelli. 1998. *Segredos da mata*. Vídeo nas Aldeias/CTI. São Paulo, Brasil, 37'.

Ladeira, Maria Inês. 1998. *Jaguata Pyau – a terra onde pisamos*. CTI, São Paulo, Brasil, 48'.

Mendes, José Alberto. 2002. *Manoá: a lenda das queixadas*. Brasil, 20'.

Ortega, Ariel e Patricia Ferreira. 2011. *Bicicletas de Nhanduru*. Brasil, 46'.

Ortega, Ariel, Lucas Keese, e Patricia Ferreira. 2015. *Olhares cruzados*. BRV/CTI/LISA-USP, Brasil, Canadá.

Kuikuru, Takumã. 2015. *ETE Londres: Londres como uma aldeia*. Londres, Inglaterra, 20'.

Valadão, Virgínia. 1995. *Yãkwá: o banquete dos espíritos*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 54'.

MARIA INÊS LADEIRA

Doutora em Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), mestre em Antropologia Social pela Pontifícia Universidade Católica da São Paulo (PUC). Desde 2017 integra o Conselho Consultivo do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) por meio do qual, desde a fundação em 1979, atua em projetos voltados à valorização de saberes e práticas guarani, ao reconhecimento de direitos territoriais e à conservação ambiental, em parceria com comunidades guarani e suas organizações nas regiões Sul e Sudeste do Brasil. É autora e coautora de artigos e livros com enfoque no povo guarani.

recebido
18.08.2017
aprovado
14.10.2017

