

A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA INDÍGENA: A EXPERIÊNCIA SOCIAL SOB O FOCO DA CULTURA GUARANI.¹

Cid Nogueira FIDELIS²

Márcia Gomes MARQUES³

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Resumo

Esse artigo tem como objetivo analisar o filme “Brô Mc`s”, de produção da aldeia Jaguapiru e Pontão Guaicuru, realizados no projeto AVA Marandu no ano de 2010. O que o índio quer mostrar realmente com a narrativa do cinema? O cinema é uma forma alternativa de resistência cultural e política na busca por diálogo com a sociedade atual? Com o propósito de responder tais questões, este trabalho recorre à contribuição da comunicação ao estudo sobre a cultura para refletir sobre a representação do índio no meio cinematográfico.

Palavras-chave: cinema; índio; guarani-kaiowá; representação social; ava marandu.

Introdução

Muito do que se sabe a respeito da formação do povo brasileiro, se baseia em fontes oriundas de um discurso populista, romântico e hegemônico. A história é contada através de uma literatura que contempla, por sua vez, um ponto de vista unilateral, ao qual se apregoava uma visão privilegiada do colonizador em detrimento de outras perspectivas. Como uma das principais matrizes culturais que compõem o povo brasileiro (RIBEIRO, 1995), o índio deixa como herança uma cultura mítica e sofisticada, e ignorar a influência indígena na formação da brasilidade é desconhecer todo o processo de colonização europeia sobre o Brasil.

A personificação do índio como um ser que pertenceu a um passado distante, “que identificou o índio com *o mesmo*, e este por sua vez, com *o primitivo*” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 263), é uma questão ainda arraigada no pensamento conservador.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduado em Comunicação: Rádio e Televisão pela UCDB, especialista em Artes Visuais pelo SENAC, músico e Bolsista pela FUNDECT/CAPES no programa de Mestrando em Comunicação pela UFMS. Email: cidnogueira.69@hotmail.com.

³ Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, Roma, é professora do Mestrado em Comunicação da UFMS. Socióloga, formada pela PUC do Rio de Janeiro, e mestre em Comunicación Social pela Pontifícia Universidad Javeriana- Bogotá, tem trabalhos publicados nas áreas de Audiovisual e Estudos de Recepção. E-mail: marciagm@yahoo.com.

Durante séculos a política de civilização e evangelização foi o discurso oficial do Estado, e apenas a partir da segunda parte do século XX que se começa a repensar a questão indigenista, reconceituando-a a partir de uma perspectiva política, como culturas subalternas, porém, possuidoras de uma existência positiva com capacidade de desenvolvimento.

A imagem do índio foi construída no coletivo da nação em várias vertentes contraditórias, como, por exemplo, a do “bom selvagem e da vertente antropofágica” (SANTILLI, 2000, p.43), estereotipando a natureza indígena, onde a figura do primeiro se dá pela imagem de um índio em total sintonia com a natureza e desprovido de maldade e, ao contrário, o segundo remete ao primitivo canibal, herege e abolido pela igreja. O cinema, por sua vez, como um dos principais meios de comunicação de massa presente no país desde o início do século XX, contribuiu para a construção da opinião pública, com uma proposta de extermínio físico e cultural dos povos indígenas embutida no conteúdo dos filmes do gênero *western*.

No Brasil o tema indígena foi presença nos roteiros de cineastas, mesmo que em outros gêneros, porém, voltados prevalentemente para o entretenimento, como: “Como era gostoso meu francês” (1970), de Nelson Pereira dos Santos; “Uirá um índio em busca de Deus” (1974), de Gustavo Dahl; “Anchieta, José do Brasil” (1978), de Paulo Cesar Saraceni; “O caçador de esmeraldas” (1979), de Osvaldo Oliveira; “Bye Bye Brasil” (1979), de Carlos Dieges; “Iracema, uma transa Amazônia” (1980), de Jorge Bodanski e Orlando Sena; “Índia a filha do sol” (1982), de Fábio Barreto; “Avaeté, sementes da violência” (1985), de Zelito Vianna; “Kuarup” (1989), de Rui Guerra; “Brincando nos campos do senhor”(1991), de Hector Babenco; “Yndio do Brasil” (1995), de Sílvio Back; “O Guarani” (1996), de Norma Bengel; “Hans Staden” (1999), de Luis Alberto Pereira; “Brava gente brasileira” (2000), de Lucia Murat; “Caramuru, a invenção do Brasil” (2001), de Guel Arraes; “Serra da desordem” (2006); de Andrea Tonacci; e “Terra vermelha” (2008), de Marcos Becchis.

Ora, se os produtos cinematográficos têm sido realizados prevalentemente por brancos, direcionados amiúde à criação ficcional e distantes, por vezes, do olhar antropológico, a figura tribal do índio tem sido representada ao público de modo problemático e com vários equívocos. Eles são apresentados, principalmente, a partir de uma visão pessimista, como sendo uma civilização genérica, atrasada, com perigos de extinção e marcada por conflitos territoriais e de integração (FREIRE, 2010).

A paisagem cultural indígena só começa a mudar a partir dos anos 80, partindo da Constituição que reconheceu os direitos permanentes dos povos indígenas, descritos em capítulos próprios e apresentando vários dispositivos, fazendo referências específicas a seus direitos (SANTILLI, 2000).

Outros dois fatores também contribuíram para assegurar o registro e a preservação do material cultural indígena. Como fator externo, há o destaque para o desenvolvimento dos equipamentos eletrônicos, que expandiu o acesso e possibilitou a confecção de trabalhos audiovisuais com pouco volume de material e com reduzido suporte humano. O segundo, também de viés tecnológico, foi motivado por antropólogos e militantes da causa indigenistas, que atentaram para a necessidade de dar voz ao índio como mecanismo de reforço e de divulgação da sua identidade, e levaram até as aldeias projetos de integração social, apresentando aos índios elementos do audiovisual e a oportunidade de contarem, através de seus olhares próprios, uma perspectiva íntima do mundo ao qual pertencem.

Segundo a FUNAI e os dados do IBGE (2010), Mato Grosso do Sul possui nove tribos indígenas com uma população com mais de 73.000 índios⁴ vivendo em áreas urbanas e rurais. A realidade das civilizações indígenas no estado é marcada por conflitos territoriais e pela exclusão social, que se manifesta também na falta de acesso a recursos técnicos e a inclusão tecnológica; não obstante, os programas de alfabetização e incentivo ao resgate da memória nas aldeias estão buscando integrar essa população à linguagem da produção audiovisual.

Alguns desdobramentos na atualidade fazem surgir projetos específicos para capacitação em técnica cinematográfica em aldeias indígenas sul-mato-grossenses. AVA Marandu é um projeto do Pontão de Cultura Guaicuru, no estado de Mato Grosso do Sul e em parceria com o Ministério da Cultura, que tem a finalidade de possibilitar esta sorte de inclusão. Dentre as muitas atividades, foram realizadas 12 oficinas de fotografia e cinema no ano de 2010, com o intuito de capacitar índios Guaranis a produzirem e dirigir filmes, cuja produção final foi de dez curtas-metragens em vários gêneros.

Nesse contexto, o objetivo desse artigo, como parte de uma pesquisa em andamento, será de analisar o conteúdo do filme “Brô Mc’s”, de produção da aldeia Jaguapiru e Pontão Guaicuru, realizados no projeto AVA Marandu. O que o índio propõe com sua narrativa cinematográfica? O cinema, neste caso, é uma forma alternativa de resistência cultural e política na qual se busca um diálogo com a sociedade atual? Com o escopo de responder a

⁴ Conferir, <<http://www.funai.gov.br/index.html>>, acessado em janeiro de 2013.

tais questões e de entender como se dá nesse caso a representações do índio no meio cinematográfico, este trabalho recorre a autores que, desde a comunicação, problematizam o que ocorre no encontro do local com o global, principalmente no que tange à cultura e aos desdobramentos decorrentes do uso dos meios de comunicação.

Cultura guarani-kaiowá

Desde o desembarque dos colonos portugueses e espanhóis, os Guaranis já formavam um conjunto de povos com a mesma origem, falavam a mesma língua, mantinham vivas suas tradições e praticavam uma sofisticada agricultura, e mantinham uma economia baseada na reciprocidade no intercâmbio de produtos sobre os excedentes; por essa tradição de subsistência, a abundância de produtos motivava a grandes festas, como o *arete*, “dia verdadeiro”.

Atualmente os Guaranis que vivem no Brasil, Paraguai e Argentina são os Mbya, os Pãi-tavyterã, no Brasil conhecidos como Kaiowá, os Ava-Guarani, no Brasil denominados Guarani ou Ñandeva, e os Ache-Guarani. Muitos conflitos se perpetuaram durante todo o período de colonização e deram lugar a desterritorialização dos indígenas. Na atualidade, de acordo com Azevedo,

Os Guarani, são iguais? Sim e não. Na atualidade continuam existindo na área deste mapa tri nacional - Brasil, Paraguai, Argentina - quatro povos guarani, muito semelhantes nos aspectos fundamentais de sua cultura e organizações sócio-políticas, porém, diferentes no modo de falar a língua guarani, de praticar sua religião as diversas tecnologias que aplicam na relação com o meio ambiente. Tais diferenças, que podem ser consideradas pequenas do ponto de vista do observador, cumprem o papel de marcadores étnicos, distinguindo comunidades políticas exclusivas. Esses grupos reconhecem a origem e proximidade histórica, linguística e cultural e, ao mesmo tempo, diferenciam-se entre si como forma de manter suas organizações sociopolíticas e econômicas. (AZEVEDO *et al.*, 2008, p.2)

No Brasil, após a guerra do Paraguai (1864-1870), os Guaranis Ñandeva e os Kaiowás sofreram fortes alterações culturais. Inicia-se nessa época, por diversos fatores de exploração econômica, a tomada sistemática do território Guarani, compreendido no então estado de Mato Grosso. Em 1882 Tomaz Laranjeira, percebendo o potencial dos campos nativos da erva mate na região e com apoio de políticos influentes, consegue a concessão para arrendamento de terras no sul de Mato Grosso com o aval do Governo Federal, fundando assim, em 1892, a Companhia Mate Laranjeira para exploração do produto

(BRAND, 1997). Posteriormente através do decreto número 520, de 23/06/1890, a companhia ganha força e amplia ainda mais os limites desse território, obtendo assim o monopólio ervateiro. Esse episódio não apenas deslocou comunidades inteiras, como também promoveu a proliferação de doenças, acarretando em um grave impacto na saúde dos índio.

Em 1943 o então Presidente da República Getúlio Vargas, dentro do seu programa político “Marcha para o Oeste”, implementou dentro da área indígena a Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND), com o objetivo de dar acesso à terra aos familiares dos colonos e fomentar a produção de alimentos e produtos primários, favorecendo à economia. Outro objetivo era povoar a fronteira, onde a companhia Mate Laranjeira possuía uma volumosa presença. E de acordo com Azevedo *et al.*, os empreendimentos agropecuários foram ocupando os espaço que pertenciam aos Kaiowás e Guaranis.

A partir da década de 1950 acentua-se a instalação de empreendimentos agropecuários nos demais espaços ocupados pelos Kaiowá e Guarani, ampliando o processo de desmatamento desse território. Número significativo de comunidades indígenas é obrigado a abandonar suas aldeias e deslocar-se para dentro de oito reservas de terra demarcadas pelo SPI (Serviço de Proteção ao Índio, antiga FUNAI), acentuado-se o confinamento das aldeias. A reserva impõe o controle político da população, submetida a uma série de práticas que tinham como objetivo principal a assimilação. Os Guarani e Kaiowá constituem-se então em importante contingente de mão-de-obra na formação dos empreendimentos agropecuários em diversas regiões, muitas vezes trabalhando na implantação de fazendas no espaço de suas antigas aldeias. (2008, p. 8)

Logo depois, na década de 70, o crescimento das plantações de cana-de-açúcar, de soja e sua vasta mercantilização, favoreceu a monocultura em detrimento da biodiversidade, suplantou as aldeias refúgios desses povos que residiam nos fundos das fazendas, obrigando mais uma vez os Guaranis se confinarem em outros assentamentos. Nos anos 80 é instalada a indústria sucroalcooleira, com o projeto Proálcool, promovendo a produção de álcool e açúcar em Mato Grosso do Sul. Como consequência desse desenvolvimento industrial no setor agrícola, muitas famílias indígenas passaram a depender do trabalho assalariado; além disso, houve muitas denúncias de mão-de-obra escrava e superexploração laboral, tanto de indígenas como de operários não-indígenas engajados no setor.

O desfecho da histórica desterritorialização Guarani-Kaiowá, em favor do progresso colonizador, trouxe à tona problemas de diversas naturezas. O cenário que se configurou é extrema violência, seja por conflitos internos ou de disputas entre fazendeiros, seja pela

condição de confinamento em que se encontram. Na reserva de Dourados, por exemplo, vivem mais de 40 grupos familiares distintos, são mais de 12 mil pessoas abrigadas em três mil e quinhentos hectares vivendo em condições absurdas: de alcoolismo, acesso às drogas, prostituição, miséria. Esse cenário caótico faz com que alguns membros migrem para as cidades, tentando mudar de sorte.

Hoje são 20 aldeias oficiais espalhadas por todo o estado e está em trâmite de identificação mais 36 regiões para futura demarcação territorial. Além disso, existem famílias estabelecidas nas encostas das estradas à espera do “Tekoa”, solo sagrado, onde os Guaranis podem ser o que verdadeiramente são.

Tecnologia e integração

A indústria da comunicação tem estado cada vez mais presente e integrada ao cotidiano das sociedades contemporâneas, seja no uso constante dos vários suportes midiáticos, no interesse premente em aprender a utilizá-los, ou na familiaridade – ou no anseio por adiquiri-la –, de maneira que os sujeitos, paulatinamente e em geral, se integram e se apropriam das linguagens dos diferentes meio de comunicação. Da edição clássica ao audiovisual digital, cada linguagem tem apresentado diferentes perspectivas construtivas sobre a realidade. Fazer cinema, por exemplo, implica na tradução de imagem/som sob o ponto de vista do universo de quem o produz (XAVIER, 2008), de modo que as possibilidades oferecidas pelas ferramentas tecnológicas dos suportes midiáticos permitem a interatividade e a expressão individual e coletiva nas relações homem/sociedade. Para Xavier, a prática cinematográfica pode implicar posturas diferenciadas em relação aos estilos específicos assumidos por seus autores, por envolver variadas formas de enquadramento fotográfico, escolhas de texturas da luz e uso dos recursos de câmera; desse modo, a carga emocional embutida no trabalho produzido é uma consequência sociocultural que se exprime na construção da estética cinematográfica.

O surgimento e a difusão da internet, seu uso como propagador de trabalhos individuais, e a tecnologia digital barateando o custo dos equipamentos de captura e tratamento de imagem/som, contribuíram para despertar o interesse em participar não somente como receptor, mas também como produtor de imagens e sons para serem divulgados. Nos povos mais distantes dessas tecnologias, como os indígenas, tal processo de inserção teve início nos anos de 1970, quando o então cacique e depois Deputado Federal Mário Juruna, começou a fazer uso de um gravador de fita K7 para registrar suas negociações e acordos com o poder público, para posteriormente usá-las como prova a

favor de suas reivindicações. Algum tempo depois surgiu o projeto precursor do antropólogo Vincet Carelli, Vídeos nas Aldeias – VNA⁵, que, desde 1987, vem trabalhando com índios Nambiquara no Estado de Mato Grosso e várias outras regiões, produzindo materiais e promovendo cineastas indígenas na inclusão ao processo tecnológico.

Em meio aos muitos veículos de comunicação, a produção cinematográfica é peculiar, pois possui uma significativa liberdade artística. O audiovisual pode ser produzido em diversos gêneros e formatos. Segundo McLuhan (1964), o cinema é um mergulho nas fantasias, pois o cineasta transporta o espectador para o mundo “mágico” do filme, é um projeto mecânico e orgânico, que traz compreensões e sentidos subjetivos. Por outro lado, segundo o mesmo autor, o cinema traz de maneira sincrética uma grande quantidade de informações, cuja absorção da mensagem exige de seus apreciadores um mínimo de alfabetização, pois essa linguagem possui um alto índice de cultura.

Nas últimas décadas, há uma crescente preocupação em conhecer e apropriar-se das tecnologias ligadas à comunicação, com fins de viabilizar o desenvolvimento individual, a integração e a afirmação em âmbito social. Ainda assim, muitos carecem de alfabetização para produção nas linguagens audiovisuais. Para certas civilizações nativas não letradas, adicionalmente, a noção de tempo/espço pode ser diferente, o que pode tornar incompreensível o sentido narrativo de certas obras midiáticas, e mesmo causar estranhamento na questão da representação, uma vez que não se enxerga vínculos de proximidade cultural.

Além do entretenimento, voltado muitas vezes para o espetáculo e aos aspectos oníricos, o cinema é também um veículo de informação, de comunicação e de propaganda. Através da narrativa centrada nas imagens, nele se estabelece um espaço de confinamento entre realidade e ficção, onde é possível perceber outras culturas e valores. Os recursos utilizados na linguagem cinematográfica formam, de maneira sincrética, uma ferramenta ideológica na propagação e formação de opiniões no seio social.

Construção social da realidade

A curiosidade em retratar a figura ontológica do índio brasileiro e interpretar seus costumes, que vem desde o período colonial, tem como exemplo “A Carta de Pero Vaz de Caminha”⁶, que descrevia de forma mítica a então intocada vida tribal que os índios tinham

⁵ Ver mais no site: < <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>> acessado em janeiro de 2013.

⁶ Texto Completo disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf <<acessado em 08/07>>

naquele período. Desde então, como já foi dito, essas representações foram criando, no imaginário social, a figura de oposição entre o europeu civilizado e um índio selvagem.

Até os dias atuais permanecem certas questões: o que realmente se sabe sobre a história indígena no Brasil? Como construir o Brasil contemporâneo se não se tem conhecimento de parte substancial das raízes da identidade local? Ou, ainda, como interpretar uma civilização indígena desterritorializada no contexto da globalização? Guiando-se por tais questões, este estudo tem como norte a discussão sobre os vínculos entre cultura local e meios de comunicação sempre mais globalizados, e a reflexão sobre a linguagem cinematográfica desde a perspectiva dos trabalhos autorais.

Primeiramente há que enfatizar-se que a cultura indígena não está congelada, que o índio, na atualidade, está em interação com a civilização branca. De acordo com Freire,

O terceiro equívoco é o congelamento das culturas indígenas. Enfiaram na cabeça da maioria dos brasileiros uma imagem de como deve ser o índio: nu ou de tanga, no meio da floresta, de arco e flecha, tal como foi escrito por Pero Vaz de Caminha. E essa imagem foi congelada. Qualquer mudança nela provoca estranhamento. Quando o índio não se enquadra nessa imagem, vem logo a reação: “Ah! Este aí não é mais índio, já está civilizado”. Na cabeça dessas pessoas, o “índio autêntico” é o índio de papel da carta do Caminha, não aquele índio de carne e osso que convive conosco, que está hoje no meio de nós. (2010, p. 24)

Os territórios culturais não são sistemas isolados, a relação de interculturalidade se dá pela troca de diferentes culturas. Segundo Hall (2011, p. 18), “se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados”. Pode-se assim estabelecer, diferentemente do passado, a relação entre a cultura indígena e as demais, desprendida do preconceito e respeitando os valores individuais.

A globalização expandiu o contato multicultural na civilização moderna, todos estão, todos os dias, em constante contato com outras culturas, seja no campo da arte, da gastronomia, da ciência, enfim, sem limites de fronteiras de espaço, e o índio também está inserido nesse diálogo. As tradições, dentro de cada cultura, vão se reinventando a cada geração e não estão estáticas, muito menos na conjuntura atual, onde há a tendência à efemeridade (GITLIN, 2003). Alguns componentes são responsáveis pelo comportamento inquieto da sociedade, repropdo permanentemente novas zonas referenciais de sentido. Segundo Lull,

La inmigración, la urbanización y la tecnología contribuyen a aumentar la confusión. Las categorías culturales, los contextos, los supuestos, las lealtades y las relevancias van modificándose de un modo disparatado. Las culturas del mundo están sufriendo una recontextualización permanente que las divide en nuevas provincias de sentido. (1995, p. 192/193)

Vale lembrar que, historicamente, essa troca de valores culturais entre índios e brancos não tem sido marcada por relação de equivalência e simetria, e não tem tido o mesmo peso para os dois lados. Segundo Freire,

O problema é que historicamente eles não escolheram o que queriam tomar emprestado, isto lhes foi imposto a ferro e fogo. Então, historicamente essa relação não tem sido simétrica, não tem tido mão dupla, tanto na Amazônia, como no resto do Brasil e da América. [...] As relações foram assimétricas em termos de poder. Não houve diálogo. Houve imposição do colonizador. Aquilo pelo qual nós brigamos hoje é por uma interculturalidade, entendida como diálogo respeitoso entre culturas, de tal forma que cada uma delas tenha a liberdade de dizer: “Olha! Isso nós queremos, isso nós não queremos”, ou então, “nós não queremos nada disso”. É essa liberdade de transitar em outras culturas que não concedemos as índios, quando congelamos suas culturas. (2010, p. 25/26)

O advento da modernidade e o incremento dos meios tecnológicos de informação massiva, promoveu uma desterritorialização cultural (APPADURAI, 1990; LULL, 1995), e a desorientação identitária em novas “terras” culturais propulsiona a formação de territórios de interação de âmbito social. Segundo Canclini, citado por Lull (1995, p. 199), é o que ocorre quando há a “pérdida de la relación ‘natural’ entre cultura y territorio geográfico y social [lo cual incluye] las localizaciones de las formas nuevas y antiguas de producción simbólica”. Nessa perspectiva, os Guaranis comungam com a localidade de origem, porém, os constantes deslocamentos de suas tribos, confinadas muitas vezes longe de seu habitat comum, faz com que estabeleçam contato com outras formas sociais, o que repercute em suas experiências com o contexto cultural.

O contato direto com a tecnologia tem trazidos resultados profícuos na relação índio e sociedade não-indígena na construção da realidade e na ressignificação identitária. A rede mundial de computadores viabilizou não somente a divulgação de suas culturas de forma mais ativa e independente, mas também permitiu que esse recurso também seja utilizado como meio de denúncia dos abusos cometidos contra os indígenas. Segundo Bueno,

[...] muitos povos indígenas têm usado a rede para atingir um público grande, dentro e fora do país. Os recursos *on line* são para romper o

isolamento em que muitas comunidades vivem, e também para vencer a barreira da falta de espaço que esses têm nas mídias tradicionais. (2013)⁷

Em 2003, o Comitê de Democratização da Informática (CDI) desenvolveu o projeto *Redes Povos nas Florestas*, que implantou vários pontos de acesso à internet para a população indígena, beneficiando, segundo o ministérios das telecomunicações, mais de 120 mil pessoas a partir de 2007. Hoje existem vários programas de acesso em diversos pontos do Brasil, inclusive o site *Web Indígena*⁸, uma parceria da Unicamp com a ONG Kamuri, cujo intuito é o de promover a língua nativa *Kaingang*.

Cinema: uma cultura indigenizada

Ao apropriar-se do cinema, com sua linguagem específica e ligada à cultura branca, o índio a absorve e a reorganiza a seu favor. Nessa perspectiva, Kellner (2001, p. 124) explica que “os valores de resistência, participação, democracia e liberdade são adotados como normas positivas, usadas para criticar formas de opressão e dominação”. O cinema e a linguagem cinematográfica podem se tornar mais um espaço de resistência cultural para esses povos, uma vez que permitem imprimir no conteúdo dos filmes a objetividade própria dos ideais indígenas. A inserção política do índio no sistema configura, segundo Martín-Barbero (2013, p.264). “[...] um novo mapa: as culturas indígenas como parte integrada à estrutura produtiva do capitalismo”.



Imagem 1 e 2 - making of das oficinas

Do conteúdo

Brô Mc`s é um curta-metragem de duração de 8`15``, no gênero documentário, idealizado em 2010 pelo projeto Ava Marandu, com a participação de 13 membros da Aldeia Jaguapiru situada no município de Dourados-MS, a 200 km da capital

⁷ Cf. http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252013000200006&script=sci_arttext

⁸ Ver mais: http://www.webindigena.org/index_projetos.html<<acessado em 09.07.2014>>

do estado. Esse curta conta a história de uma dupla de *Rappers*, que utilizam o estilo musical para, propagar na língua Guarani, os desejos e problemas de uma povo que vive no limite da precariedade.

Pode-se dizer que o tema central do documentário é a divulgação de um trabalho de composições de temas indigenistas, cujo estilo musical vem de um movimento contra cultural. Kellner aponta que,

O rap transmitia as experiências e as condições dos americanos negros que viviam em guetos violentos e, assim, se transformou nem poderoso veículo de expressão política, traduzindo a raiva dos negros diante da crescente opressão e da diminuição das oportunidades de progresso, quando a simples sobrevivência passou a ser um grave problema. A música tocava um corda sensível, e as gravações de rap estavam nas paradas de sucesso[...] (2001, p. 231)

O ritmo é norte-americano, proveniente de uma cultura totalmente alheia à local, mas com um significado politicamente forte, e o índio, identificando-se com a proposta, toma emprestado o estilo, aproxima-o de sua realidade, adaptando-o aos problemas enfrentados em suas aldeias, e desse diálogo contempla a multiculturalidade, difundida pela globalização e traduzida para a cultura local.

Outro aspecto a ser destacado no filme são os trejeitos dos personagens, o consumo da arte do *rap*, que aparece tanto na indumentária como na forma de se expressarem. De genuínos trazem, como legado, a aparência física (herança genética) e a língua (herança cultural). No vídeo eles interpretam seus papéis de músicos, com expressivos movimentos gestuais com as mãos e o corpo, próprios da linguagem do *rap*; a entonação da voz, as gírias, a dança também é absorvida de maneira veemente. O discurso, tanto no vídeo como nas letras das músicas, é indicativo de que o movimento musical é uma forma cultural híbrida de protesto ao descaso com o indígena. Neste contexto, há uma apropriação de materiais simbólicos e, de acordo com Thompson,

A apropriação de materiais simbólicos permite aos indivíduos se distanciarem das condições da vida cotidiana – não literalmente, mas simbolicamente e imaginativamente. Os indivíduos podem conceber, ainda que parcialmente, maneiras de viver e condições de vida totalmente diferentes das que eles experimentam no dia-a-dia. Podem ter alguma concepção de regiões do mundo muito distantes de seus próprios contextos geográficos. (1998, p. 156)



Imagem 3 e 4- trechos do filme Brô Mc's

Paralelamente ao tema musical, observa-se as condições precárias em que vivem na aldeia. O documentário mostra os ideais dos jovens imersos no sonho musical, e como pano de fundo a rotina cotidiana dos outros membros da tribo: são barracos disformes, com chão de terra batida, colchões velhos jogados ao chão; as poucas roupas amontoadas em caixas de papelão, pilhas de móveis quebrados, um quintal ao lado de um pasto com poucas árvores e sem a biodiversidade necessária para a manutenção de suas formas de viver. Outro momento é mostrado um trecho de um ritual típico da dança e da música Guarani, onde participavam criança de colo e outros membros da tribo, colocando o global com e local em diálogo frontal. Nesse confronto de elementos dados a ver, selecionados e apresentados como forma de contar o que querem e como vivem, percebe-se que o conteúdo fílmico torna-se um relevante mecanismo de explicitação da sensibilidade, da crítica, da subjetividade e dos fragmentos – às vezes pouco coesos, sincréticos ou até contrapostos – das realidades vividas por essa gente.

Da técnica

A fotografia é a unidade básica do cinema, pois a imagem constitui ao mesmo tempo ícone e índice referente do que se quer falar. A técnica consiste basicamente em construir um filme sobre uma sequência, dotada de unidades menores, situadas por sua função dramática dentro da narrativa. E cada sequência é constituída por cenas dispostas para configurar uma unidade espaço-temporal (Xavier, 2008).

Na construção da narrativa fílmica pode-se falar de planos ou enquadramentos fotográficos, pontos de vista em relação ao objeto, distância e angulação da câmera em referência ao assunto a ser filmado. E cada ponto de vista interfere diretamente na narrativa. Sobre os planos, Xavier os classifica da forma que segue:

Plano Geral: em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação.

Plano Médio ou de conjunto: uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala, por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenários) [...]

Plano Americano: corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela.

Primeiro Plano:(close up): a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe que ocupa quase a totalidade da tela [...] (2008, p. 27)

Observa-se, no filme *Brô Mc`s*, que a narrativa é composta por uma edição não-linear⁹, os planos são utilizados conforme a ação dramática, os planos-detulhe são inseridos em paralelo com os diálogos e em consonância com planos mais abertos, referenciando o ambiente para o espectador. Os recursos de câmera são, basicamente, câmera parada (no tripé) e câmera na mão, e nota-se a utilização de movimentos de câmera¹⁰. Mesmo que se perceba alguns problemas na estática da câmera, a intenção não prejudica a composição da narrativa. A captação das tomadas (ou planos) foram feitas em diversos pontos de vistas, enriquecendo o material audiovisual, proporcionando ritmo e movimento às cenas.

Houve alguns pequenos ruídos na captação do som direto (o som ambiente captado direto da câmera ou por um aparato separado), mas que não comprometem a compreensão do filme. A trilha sonora privilegiou o trabalho: como se tratava de um tema musical, a trilha foi montada com a música dos próprios atores em questão. No trabalho foi incorporado o tradicional discurso do documentário, as cenas foram gravada, ora divulgando seus interesses, ora protestando contra descasos específicos, como são as discriminações sofridas, intercalando imagens de apoio junto aos depoimentos. Independentemente dos diálogos, as imagens captadas significam por si mesmas; constituem, dentro da visão antropológica, um sentido próprio, uma subjetividade específica e característica.

Considerações Finais

O projeto Ava Marandu trouxe uma oportunidade inédita aos Guarani-Kaiowá, viabilizando a expressão de um horizonte fecundo com outras ferramentas tecnológicas, com maior grau de fixação, armazenamento e reprodução (THOMPSON, 1998, p.26-27). O projeto viabiliza a capacitação dos indígenas do estado de MS no uso de suportes

⁹ Recurso disponibilizado por micro-coputador, em que permite a manipulação da imagem em um processo aleatório.

¹⁰ Sobre o assunto conferir: <http://www.aictv.com.br/noticia/dramaturgia-dos-movimentos-de-camera-99.html> <<acessado em 11.07.14>>

tecnológicos para produção de sentidos sobre si, promovendo a apropriação da linguagem cinematográfica. A produção fílmica é importante, pois possibilita a divulgação de seus trabalhos junto a sociedade em geral, contribuindo para a preservação de sua cultura e para o intercâmbio com povos de outras etnias; permite, também, a divulgação de denúncias de ordem política, uma vez que esse material é disponibilizado para ser visualizado pela internet, podendo ainda funcionar como um mecanismo de resistência cultural.

Outro fator importante é a inversão das perspectivas, que transforma esses personagens em sujeitos do discurso, trazendo consigo outra narrativa, que abre caminho a contra-argumentação para com os estigmas advindos do colonialismo, e também para diferenciar-se da visão contemporânea alheia divulgada sobre eles. O cinema indígena é uma manifestação de como os índios possuem uma cultura rica, refinada e, principalmente, que não constituem uma civilização “congelada”: estão abertos aos empréstimos tecnológicos, agem sobre eles, atuam e os atualizam desde o que são, e que não cabe concebê-los como povos primitivos.

O conteúdo do curta-metragem *Brô Mc`s* é uma vitrine e expressão de hibridismo cultural, e auxilia, ao contrário do que o conservadorismo apregoa, no fortalecimento de sua forma de vida, com paridade de direitos a outras etnias de apropriar-se a seu modo do que era alheio e a manter-se atentos às transformações globais. A adaptação da música norte-americana para a cultura indígena, ou mesmo o uso dos recursos audiovisuais para propagar suas ideias, não fazem deles menos índios, bem como é necessário ressaltar que os povos indígenas não estão acabando (FREIRE, 2010): suas populações crescem e saem da invisibilidade, suas culturas, assim como as outras, estão em transformação, repensando e reestruturando suas identidades em contato também com a cultura midiática. Os povos Guaranis estão empenhados em reescrever suas histórias, e continuam a fazer parte do presente do país.

Esse projeto foi um passo importante para a história do Mato Grosso do Sul, e o cinema indígena no estado está em processo de maturação. O preconceito ainda é uma barreira a ser transposta, e para que a população tenha acesso a esses trabalhos é necessário haver uma reeducação cívica. Tanto o conteúdo quanto a forma de fazer cinema nesse caso é distinto do convencional, feita nos moldes peculiares ao índio.

Referências

APPADURAI, Arjun. **Disjunção e diferença na economia cultural global**. In: **Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade**. FEATHERSTONE, Mike(org.). Petrópolis: Vozes, 1990.

AZEVEDO, Marta, *et al.* **guarani retã, povos guarani na fronteira argentina, brasil e paraguai**, 2008. Disponível em:
http://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/caderno_guarani_%20portugues.pdf
<<acessado em 02.06.2014>>.

BRAND, Antônio. **O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/Guairani, os difíceis caminhos da palavra**. 1997. 352 F. Tese (Curso de Pós-graduação em, História), Pontifícia Universidade Católica – PUC/RS.

BUENO, Chris. **Comunidades indígenas usam internet e redes sociais para divulgar sua cultura**. *Cienc. Cult.* [online]. 2013, vol.65, n.2, pp. 14-15. ISSN 2317-6660.

FREIRE, José Ribamar Bessa, **A herança Cultural indígena, ou cinco ideias equivocadas sobre os índios**. IN: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de. **Cineastas indígenas: um outro olhar; guia para professores e alunos**. Olinda; PE: Vídeos nas Aldeias, 2010.

GITLIN, Tood. **Mídias sem limite**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural no pós-modernismo** / Stuart Hall ; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. Ed., 1 reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução de Ivone Cstilha Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LULL, James. **Medios, comunicación, cultura, aproximación global**. Traducción, Alcira Bixio, Amorrortu editores S.A., Buenos Aires. 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução: Décio Pignatari, Ed. Cultrix São Paulo, SP. 1964.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ : Vozes, 1998.

XAVIER, Ismail, **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 4 edição – São Paulo, Paz e Terra, 2008.

<http://www.pontaodeculturaguaicuru.org.br/pontao-guaicuru> <<acessado em 02.06.2014>>.

<http://www.funai.gov.br/index.php/ascom/1947-historia-e-cultura-guarani?start=1> <<acessado em 02.06.2014>>.

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252013000200006&script=sci_arttext
<<acessado em 10.07.2014>>.