



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

CID NOGUEIRA FIDELIS

Cinema Guarani e Kaiowá: um estudo sobre a construção de sentido em filmes autorais indígenas

Campo Grande/MS

Julho de 2024



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

CID NOGUEIRA FIDELIS

Cinema Guarani e Kaiowá: um estudo sobre a construção de sentido em filmes autorais indígenas

Tese apresentada para obtenção do título de Doutor junto ao programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Área de concentração: “Literatura, Estudos Comparados e Interartes”, sob a orientação da Profa. Dra. Márcia Gomes Marques.

Campo Grande/MS

Julho de 2024

CID NOGUEIRA FIDELIS

Cinema Guarani e Kaiowá: um estudo sobre a construção de sentido em filmes autorais indígenas

Aprovada por:

MÁRCIA GOMES MARQUES, DOUTORA (UFMS)

MARCOS PAULO DA SILVA, DOUTOR (UFMS)

ANDREA FERRAZ FERNANDEZ, DOUTORA (UFMT)

JULIANO JOSÉ DE ARAUJO, DOUTOR (UNIR)

MARIA ANGELA PAVAN, DOUTORA (UFRN)

Campo Grande - MS, 17 de julho de 2024

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a Jeová pela sabedoria e pelo sopro de vida. Agradeço aos meus pais, Sr. Dari (*in memorian*) e Dona Maria, por acreditarem em mim e me ajudarem em todas as etapas da vida. Agradeço aos meus filhos Matheus, Eduarda e Manuela pela bênção da vida. Agradeço à minha orientadora profa. Márcia Gomes Marques, pela segurança, discernimento e paciência no decorrer de todo o processo acadêmico. Agradeço à UFMS pela oportunidade concedida. E quero agradecer a todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para que essa pesquisa se concretizasse. Meu muito obrigado!

“A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida trazendo-a para essa luz incrível”

Ailton Krenak

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Print da página do TikTok Daldeia.
- Figura 2** – Frame extraído do filme *Brô Mcs*.
- Figura 3** – Imagem do cenário utilizado na aldeia extraído do filme *Brô Mcs*.
- Figura 4** – Imagem do ritual extraído do filme *Brô Mcs*.
- Figura 5** – Frame extraído do filme *Jaguapiré, o filme*.
- Figura 6** – Frame extraído das imagens da Comissão Rondon (1917).
- Figura 7** – Frame extraído das imagens da Comissão Rondon (1917).
- Figura 8** – Frame extraído das imagens da Comissão Rondon (1917).
- Figura 9** – Frame extraído do filme "*No paiz das amazonas*" (1923).
- Figura 10** – Frame extraído do filme "*No rastro do eldorado*" (1924).
- Figura 11** – Personagem de Peri com Márcio Garcia em *O Guarani* (1997).
- Figura 12** – Cenas do filme "*Caçadores de Diamantes*" (1932).
- Figura 13** – Cenas do filme "*O Caçadores de Diamantes*" (1932).
- Figura 14** – Cenas do Filme "*Descobrimento do Brasil*" (1936).
- Figura 15** – Cenas do filme "*Bandeirantes*" (1940).
- Figura 16** – Cartaz do filme "*Casei com um Xavante*" (1957).
- Figura 17** – Mapa atualizado da região da tríplice fronteira do povo Guarani.
- Figura 18** – *Nhambiquara, A festa da moça*.
- Figura 19** – Cena extraída do filme *Guerreiro Guarani*.
- Figura 20** – Cena inicial de *Brô Mcs*.
- Figura 21** – Cena inicial de *Jaguapiré, o filme*.
- Figura 22** – Fragmentos do filme *Jaguapiré, o filme*. Cena que anciã sai do testemunhal e participa da encenação.
- Figura 23** – Cenas dos protagonistas construídas sobre o mesmo eixo da ação.
- Figura 24** – Exemplo de Grande Plano Geral.
- Figura 25** – Exemplo de Plano Geral.
- Figura 26** – Exemplo de Plano Conjunto.
- Figura 27** – Exemplo de Plano Americano.
- Figura 28** – Exemplo de Plano Médio.
- Figura 29** – Exemplo de Primeiro Plano.
- Figura 30** – Exemplo de Primeiríssimo Plano (*close up*).

- Figura 30b** – Exemplo de *close up* na cena do filme *Bro Mcs*.
- Figura 31** – Exemplo de diferentes possibilidades de Ângulos de filmagem.
- Figura 32** – Exemplo de ponto de vista normal.
- Figura 33** – Exemplo de Plano picado ou *plongée*.
- Figura 34** – Exemplo de Plano em contra-picado ou *contra-plongée*.
- Figura 35** – Cena filmada com recurso do tripé.
- Figura 36** – Movimento de câmera em *pan* para direita.
- Figura 37** – Movimento de *zoom out* na cena de Jaguapiré, o filme.
- Figura 38** – Paradigma estrutural de um roteiro.
- Figura 39** – Frames extraídos respectivamente na construção de enquadramentos em Plano americano e Primeiro plano.
- Figura 40** – Sequência do cotidiano na aldeia.
- Figura 41** – Vários fogões pela aldeia.
- Figura 42** – Cenas finais do filme.
- Figura 43** – Cenas iniciais do filme *Jaguapiré, o Filme*.
- Figura 44** – Cenas narradas em *voz off* no filme *Jaguapiré, o Filme*.
- Figura 45** – Cenas do relato das anciãs.
- Figura 46** – Cenas do pai de Rosalino voltando para a aldeia.
- Figura 47** – Cenas do pai de Rosalino chegando na aldeia.
- Figura 48** – Personagem em contra-luz.
- Figura 49** – Cena final do filme.
- Figura 50** – Grupo focal realizado nas dependências da UFMS em Campo Grande, MS.
- Figura 51** – Grupo focal realizado no município de Dourados, MS.
- Figura 52** – Grupo focal realizado na Aldeia urbana Terena Inamaty Kaxe em Campo Grande.
- Figura 53** – Grupo focal realizado na escola rural do Limão Verde no município de Aquidauana/MS.
- Figura 54** – Registro do trajeto pelo ônibus escolar até a comunidade indígena Limão Verde.
- Figura 55** – Material didático impresso e distribuído em 2023 na REME/DOURADOS.
- Figura 56** – Personagem de Priscila Fantin interpretando Serena na novela *Alma Gêmea*.
- Figura 57** – Maria Caninana, personagem interpretada por Zahy Guajajara na segunda temporada da série *Cidade Invisível (2023)*.
- Figura 58** – Stênio Garcia e Maria Maya em "*A Muralha*" (2000).
- Figura 59** – Eunice Baía como Aymi em *Amazônia (2007)*.

Figura 60 – Personagem de Renato Aragão representado um "índio" norte-americano no programa *As Aventuras do Didi* (2017).

Figura 61 – Referência da influência estética estrangeira de tatuagens em Mato Grosso do Sul.

Figura 62 – Imagem do livro *Voltando a falar nosso idioma*, do professor Acenio Francisco Dias.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Estudos de Martín-Barbero e Canclini.

QUADRO 2 – Relação dos participantes indígenas.

QUADRO 3 – Relação dos participantes não-indígenas.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 – Perfil etário das mulheres não-indígenas.

Gráfico 02 – Perfil etário dos homens não-indígenas.

Gráfico 03 – Perfil etário das mulheres indígenas.

Gráfico 04 – Perfil etário dos homens indígenas.

Gráfico 05 – Faixa etária total dos participantes.

Gráfico 06 – Gênero total dos participantes.

Gráfico 07 – Cor/raça/etnia total dos participantes.

Gráfico 08a – Escolaridade do grupo não-indígena.

Gráfico 08b – Escolaridade do grupo indígena.

Gráfico 09a – Não-indígenas - O que prefere assistir?

Gráfico 09b – Indígenas - O que prefere assistir?

Gráfico 10a – Não-indígenas - Onde você assiste?

Gráfico 10b – Indígenas - Onde você assiste?

Gráfico 11a – Frequência de consumo do grupo de não-indígenas.

Gráfico 11b – Frequência de consumo do grupo indígenas.

Gráfico 12a – Preferência de gênero filmico observado no grupo dos não-indígenas.

Gráfico 12b – Preferência de gênero filmico observado no grupo dos indígenas.

Gráfico 13a – Não-indígenas - Você já viu algum filme sobre indígenas?

Gráfico 13.2a – Não-indígenas - Onde você encontrou filmes sobre indígenas?

Gráfico 13b – Indígenas - Você já viu algum filme sobre indígenas?

Gráfico 13.2b – Indígenas - Onde você encontrou filmes sobre indígenas?

Gráfico 14a – Não-indígenas - Você conhece algum filme feito por indígenas?

Gráfico 14b – Indígenas - Você conhece algum filme feito por indígenas?

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
ESTRUTURA DA TESE.....	25
CAPÍTULO 1 – PÓS-MODERNIDADE E CONSTRUÇÕES SIMBÓLICAS SOBRE O "OUTRO".....	28
1.1 MÍDIA E SOCIEDADE	30
1.2 ALGUNS PRESSUPOSTOS SOBRE OS INDÍGENAS E A PÓS-MODERNIDADE....	33
1.3 OS MEIOS DESDE AS MEDIAÇÕES	37
1.4 ESTUDOS DE RECEPÇÃO, UMA NOVA ORDEM ANALÍTICA.....	40
1.5. PESQUISAS RELACIONADAS.....	48
1.6 "MÍDIAS NATIVAS" E O CONCEITO DE (AUTO)REPRESENTAÇÃO.....	56
1.7 A (AUTO)REPRESENTAÇÃO EM: BRÔ MC'S E JAGUAPIRÉ, O FILME.....	62
1.8 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO	70
CAPÍTULO 2 - O "ÍNDIO" E O CINEMA.....	73
2.1 ANTECEDENTES AO CINEMA ESPETÁCULO.....	73
2.2 FILME FICCIONAL, UM PANORAMA ATÉ OS ANOS 1980.....	80
2.3 A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO.....	86
2.4 O POVO GUARANI E KAIOWÁ - PANORAMA GERAL DA CULTURA, REGIÃO, LÍNGUA E POPULAÇÃO	88
2.4.1 SOBRE ALGUNS EQUÍVOCOS.....	98
2.5 AÇÕES INCLUSIVAS, O CASO VNA	101
2.5.1 O PROJETO AVA MARANDU E O COLETIVO ASCURI.....	106
2.6 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO.....	109
CAPÍTULO 3 - OS FILMES AVA MARANDU: LINGUAGEM E CONSTRUÇÃO	112
3.1 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E SEUS RECURSOS: OS SIGNOS DOS CINEMA	114
3.2 ANÁLISE FÍLMICA.....	115
3.2.1 REPRESENTAÇÃO	116
3.2.2 MONTAGEM NARRATIVA	124
3.3 NARRAÇÃO.....	128
3.4 OS ACONTECIMENTOS	132
3.5 TRANSFORMAÇÕES.....	134
3.6 CARACTERES DO CINEMA.....	136
3.6.1 ÂNGULOS DE FILMAGEM	146
3.6.2 MOVIMENTOS DE CÂMERA.....	150
3.6.3 O SOM.....	154
3.6.4 ESTRUTURA NARRATIVA (ROTEIRO).....	160
3.6.4.1 BRÔ MC'S	163
3.6.4.2 JAGUAPIÉ, O FILME	168

3.7 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO.....	178
CAPÍTULO 4 - A RECEPÇÃO DO CINEMA INDÍGENA.....	183
4.1 GRUPO FOCAL OU ENTREVISTA EM PROFUNDIDADE	184
4.1.1 OS GRUPOS DE NÃO-INDÍGENAS	186
4.1.2 OS GRUPOS DOS INDÍGENAS.....	190
4.1.3 OS ENTREVISTADOS: PERFIS SOCIODEMOGRÁFICOS E HÁBITOS DE CONSUMO	194
4.1.4 SOBRE O PERFIL DE CONSUMO MUDIÁTICO DOS ENTREVISTADOS.....	206
4.2 ANTES DA EXIBIÇÃO	210
4.2.1 O CONCEITO DE INDÍGENA NA SOCIEDADE.....	210
4.2.1.1 - O "ÍNDIO" NAS TELAS DA TELEVISÃO.	220
4.2.1.2 - REFLEXÕES E INTERAÇÕES: SABERES COMPARTILHADOS SOBRE DIÁLOGOS INTERCULTURAIS.....	228
4.3 O DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO DOS CURTAS-METRAGENS.....	235
4.4 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO	246
CONCLUSÃO.....	250
REFERÊNCIAS	261
SITES:	270
APÊNDICE 1: Filmografia Ava Marandu	272
APÊNDICE 2: Questionário.....	276
APÊNDICE 3: Entrevista	278
APÊNDICE 4: Termo de consentimento.....	279

RESUMO

Em relação à realização e à recepção midiática, alguns grupos populacionais têm sido historicamente excluídos da construção de conhecimento sobre eles mesmos; muito do que se sabe desses segmentos e grupos, se conhece a partir do que os outros dizem sobre eles. A respeito dos indígenas que habitam o país, o que a produção audiovisual dá a ver sobre eles e o que se conhece deles a partir dos produtos audiovisuais? Este trabalho faz um estudo de recepção, linguagem e construção de sentido de filmes Guarani e Kaiowá, abordando suas produções a partir do processo de interação de receptores com esses produtos. A pesquisa associou o mapeamento da linguagem e da construção narrativa dos filmes indígenas, uma vez que essas produções cinematográficas oferecem uma janela única para as culturas, histórias e perspectivas desses povos, com a análise de recepção dos filmes. Analisar os elementos fílmicos utilizados na criação desses filmes, como planos, ângulos de câmera, movimentos de câmera e edição, possibilitou a compreensão de como esses elementos são empregados na elaboração das mensagens e suas especificidades. Os conceitos dos Estudos Culturais, de modo geral, e dos Estudos sobre a Cultura Latino-americanos, a partir das contribuições sobre as mediações, de Jesús Martín-Barbero (2013), sobre hibridismos, de Nestor García Canclini (2008), e sobre representação, de Stuart Hall (2016), são referências fundamentais para esta pesquisa. Sobre a compreensão de como esses filmes são recebidos pelo público indígena e não-indígena, destaca-se a importância da cultura, da cotidianidade e da realidade social dos receptores como componentes mediadores das configurações de significados gerados a partir desse contato. Neste caso, destaca-se como os aspectos socioculturais dos receptores, a resignificação e na interação com os produtos culturais e na expressão das apropriações feitas através das práticas culturais dos receptores. A pesquisa aponta como a (auto)representação nos filmes indígenas operam como produtores de sentido, forma de expressão cultural e de interação social.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Indígena; Estudos de Recepção; Linguagem audiovisual; (Auto)Representação; Construção de sentido.

ABSTRACT

In relation to media production and reception, some population groups have historically been excluded from the construction of knowledge about themselves; Much of what is known about these segments and groups is known from what others say about them. Regarding the indigenous people who inhabit the country, what does audiovisual production reveal about them and what is known about them from audiovisual products? This work studies the reception, language and construction of meaning of Guaraní and Kaiowá films, approaching their productions from the process of interaction between receptors and these products. The research associated the mapping of the language and narrative construction of indigenous films, since these cinematographic productions offer a unique window into the cultures, histories and perspectives of these peoples, with the analysis of the films' reception. Analyzing the filmic elements used in the creation of these films, such as shots, camera angles, camera movements and editing, made it possible to understand how these elements are used in the elaboration of the messages and their specificities. The concepts of Cultural Studies, in general, and Latin American Cultural Studies, based on contributions on mediations, by Jesús Martín-Barbero (2013), on hybridisms, by Nestor García Canclini (2008), and on representation, by Stuart Hall (2016), are fundamental references for this research. Regarding understanding how these films are received by indigenous and non-indigenous audiences, the importance of culture, everyday life and the social reality of the recipients stands out as mediating components of the configurations of meanings generated from this contact. In this case, the sociocultural aspects of the recipients stand out, the resignification and interaction with cultural products and the expression of appropriations made through the cultural practices of the recipients. The research points out how (self)representation in indigenous films operates as producers of meaning, a form of cultural expression and social interaction.

KEYWORDS: Indigenous Cinema; Reception Studies; Audiovisual language; (Self)Representation; Construction of meaning.

INTRODUÇÃO

Na comunicação, a experiência social do conhecimento mediada pelo audiovisual, que envolve produção e recepção de produtos midiáticos, surge como elemento importante para compreender a formação dos universos simbólicos existentes norteados por esses produtos. Em relação à emissão/recepção, alguns grupos populacionais têm sido historicamente excluídos da construção de conhecimento sobre eles mesmos: em outras palavras, muito do que se sabe a respeito desses segmentos e grupos, se conhece a partir do que os outros dizem deles. Até o final dos anos 1990, antes de surgirem projetos de inclusão nas aldeias, os indígenas brasileiros estavam entre essas comunidades que historicamente tinham sido alijadas de compartilhar suas perspectivas sobre si para os demais. Ou seja, amiúde foram representados por indivíduos ou instituições com intuítos nacionalistas, alheios às sociedades autóctones, imprimindo um ponto de vista autocrático na formação de opiniões, segundo Sereghino (1992, p 9): "mais tarde nas décadas de 60 e 70, as mesmas séries (cinejornais), agora produzida pelo governo militar, buscarão - entre outras coisas - convencer a população dos centros urbanos que a colonização da região amazônica (e o desmatamento indiscriminado), seria a melhor solução para os problemas da nação."

Especificamente sobre os contextos indígenas, o que se conhece com os produtos audiovisuais e o que a produção audiovisual permite conhecer sobre os povos indígenas que habitam no país? Quem está dentro e quem fica de fora do mundo social representado pelos produtos filmicos? Enquanto produção, como se manifesta a perspectiva de quem está dentro e de quem está de fora? Para a recepção, como as comunidades originárias reagem aos produtos feitos sobre elas? Como o conhecimento construído com as realizações audiovisuais manifesta a perspectiva de quem conta? E quem assiste, interfere substancialmente no conhecimento adquirido no contato com os produtos?

Por outro lado, a multiplicidade étnica de povos nativos no Brasil, com suas tradições e visões de mundo, que particularmente cada etnia possui, formam um conglomerado de muitas culturas, que definem um *ser indígena* particular de cada região. No entanto, questões de pluralidade foram desvinculadas do discurso oficial e culturas inteiras deslocadas para o meio urbano como plano político de desenvolvimento e integração; então, o que realmente importa sobre o desenvolvimento dessas sociedades, sobretudo na ponte entre passado/atualidade, quase nada foi atualizado ou discutido de maneira ampla e inclusiva pelas produções midiáticas comerciais. Na contramão, encontram-se discursos que foram indiscriminadamente roteirizados, produzidos e difundidos pela mídia, basicamente para o entretenimento, ou com intenções

tendenciosas que trataram os indígenas como um ser mítico, um povo ingênuo, uma massa homogênea ou em desacordo com os planos do Estado. Indo de encontro a essa imagem unificada e pulverizada, no Brasil existe, segundo o censo 2022¹, cerca de 305 etnias diferentes e 274 línguas distintas catalogadas, reunindo 1,7 milhão de indígenas espalhados pelo território nacional, o que representa 0,83% da população residente no país. É importante considerar a existência dessa heterogeneidade sociocultural dos povos originários e entender a diversidade de organização indígena configurada sobretudo na atualidade, o que exige um enfrentamento de preconceitos arraigados na cultura dominante e desconstrução de perspectivas criadas a partir de seu exame.

Com relação à influência das culturas indígenas, sabe-se que muitos são os fatores culturais que se integram à sociedade em geral, como: as culinárias, as medicinas, os saberes populares, os folclores, as palavras incorporadas ao vocabulário, entre muitas outras questões (RIBEIRO, 1995). Portanto, é possível entender que estudar o assunto é fazer uma análise sobre diferentes comportamentos, como as línguas e os costumes de cada comunidade, bem como o hibridismo cultural incorporado no coletivo das aldeias. Dessa maneira, diversos campos da ciência têm se interessado em explorar como essas relações têm se dado nos tempos atuais, como a assimilação da medicina tradicional indígena (DAMIAN, 2016) ou sobre a diversidade linguística (SANTOS, 2006), por exemplo. Contudo, pensar as culturas indígenas é um esforço demasiado reflexivo pela diversidade cultural que há entre uma localidade e outra, em que a vida ordinária tem sido impactada pela presença da tecnologia, um desenvolvimento sem precedentes em relação às dinâmicas comunicacionais, assim como as relações interpessoais que têm se modificado dia a dia e o convívio virtual, que é uma realidade imediata.

Com relação à produção cultural, diversas são as questões possíveis de serem verificadas sobre a construção da imagem do indígena no cinema até os anos 1980. De qual indivíduo indígena estamos falando? Que personagem indígena será construído até os anos 1980? Que significados são mobilizados nessas construções simbólicas até esse período?

Nos circuitos comerciais de ficção destacam-se alguns dos filmes realizados predominantemente por não-índios que circularam no circuito comercial: *O descobrimento do Brasil* (1934), de Humberto Mauro ; *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*

¹ ver mais: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37565-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas-e-mais-da-metade-deles-vive-na-amazonia-legal>

Brasil (1979), de Carlos Diegues; *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Carlos Coimbra; *Iracema, uma transa Amazônica* (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;

Já no gênero documental pode-se elencar inicialmente os filmes da *Comissão Rondon, Nos sertões de Mato Grosso* (1914), *Expedição Roosevelt* (1916) e o filme intitulado *Rituais e Festas Bororo* (1917), *Parimá: fronteiras do Brasil* (1926) todos dirigidos pelo major Luiz Thomaz Reis; Os trabalhos de Silvino Santos, *No Paiz das Amazonas* (1921) e *No Rastro do Eldorado* (1924/25); *Os índios Urubu: um dia na vida de uma tribo da floresta tropical* (1949/50), filme produzido na Seção de Estudos do Museu do Índio, com roteiro de Darcy Ribeiro e direção de Foerthmann. Na década de 1930 foram exibidos vários curtas-metragens rodados no então Mato Grosso, sob a direção de Dina e Lèvy-Strauss, e o último filme feito pelo Major Thomas Reis, *Inspetoria de Fronteiras*(1938). Na década de 1940 começaram a ser produzidos e a circular em todo o país os cinejornais governamentais, a saber: *Cine jornal Brasileiro, Agência Nacional, Cine Jornal Informativo, Brasil Hoje, Bandeirante na tela* (CEDI, 1992, p. 8), que por trinta anos "informaram" várias gerações de brasileiros. A proposta desses documentos filmicos seria mostrar à nação o processo de “pacificação” e domesticação dos nativos do Brasil, algo que será replicado mais tarde no governo militar nos anos 1960 e 1970, ou seja, o Estado tentando convencer a sociedade urbana que a colonização e o extrativismo amazônico (desmatamento e garimpo indiscriminado) seria a melhor ação para o desenvolvimento econômico do Brasil e que tudo estava sob as vistas do poder do Estado. No início dos anos 1980, o país começa uma abertura política e surgem nessa esteira novos documentaristas interessados pelos povos nativos, entre eles: Sérgio Bianchi, *Mato eles?* (1982); Andrea Tonacci, *Conversas no Maranhão* (1983); Sylvio Back, *República Guarani* (1982); Murilo Santos, *Na Terra de caboré* (1986), entre outros nomes.

No fim dos anos 1980 e adentrando na década de 1990 surge uma virada cultural, o cenário produtivo começa a mudar e nesse período serão produzidos filmes documentários e reportagens no formato televisivo que irão direcionar novas perspectivas sobre a região amazônica e, propriamente, sobre os indígenas, de acordo com o documento da CEDI (1992):

Nos últimos dez anos consagram-se os vídeos-documentários e as reportagens televisivas de qualidade sobre a Amazônia e os índios, com autores como Solange Bastos (*Amazônia, paraíso em perigo TV Manchete* 1990), Washington Novaes (*Xingu, intervideo e TV Manchete* 1984), Edson Martins (*O espírito na TV e O Vídeo nas Aldeias CTI* 1991 e 1989), Marcel Tas (*Netos do Amaral, Vídeo Filmes e MTV*, 1991), Mônica Teixeira (*Yanomami, Morte e Vida, TV Manchete*, 1990), Aurelio Michilis (*A*

arvore da fortuna, TV Cultura de São Paulo, 1992), Roberto Berliner e Renato Pereira (*índio*, Iser Vídeo 1992), Ricardo Monterosa (*A ciência dos índio Kaiapó*, Ema Vídeo), e as dezenas de autores da série Globo Repórter e Globo Ciência da Rede Globo. (CEDI, 1992, p. 8-9).

É nesse período entre os anos 1980 e 1990 que surgiram os primeiros exemplos de trabalhos produzidos por indígenas, com autores como Siã Kaxinawa com *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*(1987) e Macsuara Kadiweu, entre outros. Nesse momento, irá emergir um justificável desejo de excluir-se do onipresente olhar do homem branco. Em 1987 foi criado o projeto que iria redirecionar substancialmente a lógica de produção da temática indigenista: o VNA – Vídeos nas Aldeias, um projeto precursor na área de produção audiovisual em aldeias indígenas. A ONG, fundada por Vincent Carelli, tinha como objetivo apoiar as lutas dos povos indígenas com o intuito de fortalecer suas identidades, patrimônios culturais e territoriais por meio do recurso de capacitação na produção do audiovisual. Essa trajetória constitui-se em um cenário promissor, e segundo consta em sua página oficial na web², já reuniu uma coleção de mais de 70 filmes, e muitos deles foram premiados nacional e internacionalmente, convertendo-se em referência nesta área.

A experiência com a linguagem e a tecnologia nas aldeias, viabilizada através dos trabalhos inclusivos do VNA, fez surgir posteriormente uma conscientização coletiva, iniciativas similares em regiões do Brasil, como o projeto “AVA MARANDU, os Guaranis Convidam”, executado em 2010, que levou para aldeias Guarani e Kaiowá do Estado de Mato Grosso do Sul, oficinas de capacitação em fotografia e vídeo, e, também, fez surgir o projeto ASCURI (Associação Cultural de Realizadores Indígenas), idealizado em 2008 pelo cineasta Terena Gilmar Galache, pelo Guarani e Kaiowá Eliel Benites, juntamente com o documentarista Quéchua Ivan Molina. O projeto busca, além da interação entre as fronteiras Brasil/Bolívia, desenvolver trabalhos de capacitação de jovens indígenas de várias etnias e sustentar a continuidade dessas produções, “por meio da linguagem cinematográfica e das novas tecnologias de comunicação, desenvolver estratégias de formação, resistência e fortalecimento do *jeito de ser* indígena tradicional” (ASCURI, 2008).

Apesar dessas mudanças de perspectivas e de produções audiovisuais serem iniciativas importantes, tanto para as comunidades nativas como para a sociedade não-indígena interessada pela causa, filmes autorais produzidos por indígenas estão restritos em exposições específicas, e costumam circular nas próprias aldeias e mostras de festivais culturais ou cineclubes. Sendo assim, apesar de muitas produções estarem disponíveis de forma gratuita em

² Para saber mais acesse: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>

plataformas de *streaming*, o público que tem acesso ou assiste espontaneamente a esse tipo de conteúdo é proporcionalmente pequeno, como pode-se conferir pelas datas de postagens dos vídeos e pela contagem de visualizações disponíveis pela plataforma do *Youtube*³ em canais oficiais como do projeto ASCURI ou do Instituto Socioambiental. Por outro lado, o conjunto de acervo desses materiais tem servido de bens simbólicos relevantes enquanto patrimônio cultural. Dito isso, este trabalho examina o papel e os significados dessas produções, indagando como esses materiais são recebidos pelo público. Enquanto recepção, o que as imagens permitem conhecer? São equivalentes, como proposta, aos trabalhos produzidos anteriormente, ou trazem inovações? O que o olhar próprio e o olhar alheio “dos de fora do grupo” permite entender sobre a produção de conhecimento proposta por essas realizações?

Nas últimas décadas, foi possível perceber o quanto as pesquisas têm se debruçado a entender como as tecnologias de comunicação e informação (TICs) têm auxiliado a produzir e divulgar imagens (CASTELLS, 1999), e a documentar as experiências de grupos minoritários (GONZALES, 2007; PERUZZO 2013), que não estão amiúde incluídos entre os assuntos de “interesse” das grandes indústrias. Contudo, na contemporaneidade, existem aquelas mídias que buscam produtos e discursos no intuito de legitimar essas vozes invisibilizadas, até então, pelo discurso eurocêntrico unificado sobre o Outro (objeto, “estranho” e que compunham o espaço alocado para as minorias). Essas tecnologias, segundo Pereira (2010), possibilitaram dar a ver as diferenças, e essas possuem um papel fundamental “na emergência das diferenças e de sua visibilidade pelas quais são significativas para repensarmos os significados dessas tecnologias capazes de estilhaçar as imagens de ‘índio’, discursiva e tecnologicamente criadas ao longo do processo histórico brasileiro” (PEREIRA, 2010, p. 99). Nesse sentido, percebe-se que há um esforço tanto de pesquisadores, quanto de segmentos de produção midiática, para que haja a multiplicação das vozes, a visibilidade e a crítica ao eurocentrismo.

O conceito de pós-modernidade latino-americano é um processo crítico e transformador que busca desafiar e dismantelar as estruturas de poder e conhecimentos condicionados durante a colonização, e que ainda persistem de maneira sistêmica nas sociedades contemporâneas. Este movimento intelectual e político surge da necessidade de reivindicar narrativas próprias, produzir conhecimentos a partir das experiências e perspectivas dos povos latino-americanos, e redefinir identidades que foram historicamente marginalizadas e subjogadas. Na atualidade existe um grande esforço por parte dos movimentos minoritários em

³ Para saber mais visite os canais: <https://www.youtube.com/@ascuribrasil7341>, <https://www.youtube.com/@InstitutoSocioambiental/videos>

se questionar o eurocentrismo e as hierarquias instauradas, promovendo uma visão pluriversal da história e do conhecimento que valorize a diversidade cultural e epistemológica. Esse conceito é fundamental no fortalecimento das vozes e práticas ancestrais não só dos povos indígenas e afrodescendentes, mas também os imigrantes, as comunidades pobres, sociedades mais ou menos isoladas, grupos étnicos específicos, mulheres, entre outros tantos grupos minoritários, estabelecendo novos paradigmas para a justiça social, econômica e cultural na América Latina. Ao instigar uma reavaliação das relações entre colônias e colonizadores, consiste em uma reestruturação das dinâmicas de poder, lançando luz sobre as noções únicas de padrões e oferecendo caminhos para um futuro mais equitativo apontando para uma realidade pós-colonial.

No que tange às pesquisas científicas, esses grupos socialmente excluídos formam nichos de trabalhos, havendo autores como Robert Stam (2008) e Muniz Sodré (1998), por exemplo, que abordam temas com enfoque em reflexões sobre raça e representações do negro no cinema e na música. Podemos citar, também, trabalhos de Gloria Anzaldúa (1987), com pesquisas voltadas para as mulheres latinas chicanas da fronteira entre México e Estados Unidos e o público LGBTQI+, nas quais procuram traçar o panorama de onde surgem essas alteridades e de como essas vozes segregadas estão se movimentando no tecido social na atualidade; também existe o trabalho de Grada Kilomba em *Memórias da Plantação, episódios de racismo cotidiano* (2019), seu livro é uma análise profundamente pessoal e intelectual das experiências das pessoas negras em relação à memória coletiva do colonialismo e suas ramificações contemporâneas, Kilomba, mergulha nas complexidades das feridas deixadas pelo colonialismo e pela escravidão, utilizando-se de uma abordagem literária única, combina ensaio, narrativa e poesia, criando um espaço de reflexão profunda e provocativa sobre as mazelas da história colonial.

Retomando a temática indígena, existem vários trabalhos que pesquisam as relações entre os povos indígenas e o cinema pela perspectiva da produção. Entre eles, cabe destacar que esta tese de doutorado dá continuidade a uma pesquisa de mestrado concluída em 2015 pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMS - Cinematografia Indígena: a experiência social sob o foco da cultura Guarani e Kaiowá, Fidelis (2015), que teve como escopo analisar as representações sociais nos conteúdos dos filmes *Brô Mcs* (2010) e *Jaguapiré, na luta*⁴ (2010), produzidos pelos Guarani e Kaiowá dentro do projeto Ava Marandu. A proposta do trabalho foi a de levantar dados sobre o ponto de vista da construção fílmica, no que se refere à forma e conteúdo.

⁴ O título do filme *Jaguapiré na luta* (2010) como descrito nos materiais impressos de divulgação do projeto é mencionado tal qual na dissertação, foi substituído para esta tese por "Jaguapiré, o filme" como descrito nos caracteres iniciais no material fílmico divulgado.

A pesquisa encontrou que os indígenas Guarani e Kaiowá estão em constante interação com as chamadas novas tecnologias, incluindo-as em seus hábitos e divulgando sua cultura inclusive através da produção audiovisual. Nesse sentido, sintoniza-se com o colocado por Canclini (2008), que com o intercâmbio cultural, esses povos são híbridos, e, apesar de viverem à margem, as novas tecnologias e os efeitos da globalização também os atingem. Outro ponto importante identificado foi a autoafirmação identitária presente nos conteúdos, pois verificou-se que esses indígenas não estão se afastando de sua cultura, e buscam conferir uma maior visibilidade e valorização às suas tradições através da utilização do vídeo.

Com intuito de aprofundar os resultados alcançados nessa pesquisa, aqui se realiza o estudo desse material fílmico com foco voltado à recepção, e ampliando o corpus de análise fílmica de modo a colocar esses filmes dentro de seu contexto de produção, como parte do universo Guarani e Kaiowá.

Outra pesquisa importante para este trabalho foi a de Juliano Araújo, *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto vídeo nas aldeias (2015)*, a qual investiga como a experiência do documentário e da prática da autoetnografia se imbricam no contexto do cinema indígena. A importância para este trabalho se relaciona ao fato dessa pesquisa verificar como os cineastas indígenas empregam o processo fílmico na representação de suas realidades, e reforça a importância das perspectivas indígenas na produção audiovisual, o que vai ser retomado neste trabalho especificamente sobre os povos Guarani e Kaiowá.

Sobre a ótica do próprio indígena, apresenta-se o importante trabalho de mestrado do Terena Gilmar Galache, *Koxunakoti itukeovo yoko kixovoku fortalecimento do jeito de ser terena: o audiovisual com autonomia (2017)*. A dissertação aborda de forma profunda e reflexiva o processo metodológico desenvolvido pela ASCURI em parceria com Ivan Molina para fortalecer a identidade indígena por meio do audiovisual. Ele examina a resistência cultural, a relação com a sociedade dominante e a importância da reaproximação intergeracional, destacando o potencial do cinema para preservar tradições, promover reflexões e fortalecer as comunidades indígenas. Este trabalho servirá de auxílio fornecendo informações sobre o processo de aprendizagem, as dinâmicas em grupo das oficinas ofertadas e sobre aspectos da (auto)representação no cinema autoral.

Outra pesquisa importante, neste caso, será *Imagens indígenas em movimento: história, cultura e cosmovisão nos cinemas huni kuin, kuikuro e mbyá-guarani*, de Karliane Macedo Nunes (2017). A autora investiga a participação e a representação no contexto do cinema autoral. Ao longo da investigação, Nunes examina a história do cinema indígena, os desafios enfrentados pelos cineastas indígenas e a relevância dessas produções para a visibilidade e

valorização das culturas originárias. Ela também aborda a relação entre cinema e cosmovisão, explorando como as visões de mundo dos povos Huni Kuin, Kuikuro e Mbyá-Guarani são propagadas por meio da linguagem cinematográfica. Outro trabalho que nos auxiliou foi a pesquisa conduzida por Miguel Angelo Corrêa, *Audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul: mapeamento e análise* (2015). O autor realiza um meticuloso mapeamento dos filmes e documentários produzidos pelos indígenas sul-mato-grossenses, analisando suas diversidades e colaborações para a valorização das identidades culturais indígenas.

Entre os trabalhos no país, sobre recepção ou audiência de produtos midiáticos que tratam sobre os indígenas, cabe destacar a pesquisa da indígena Sônia Kaingang, *O indígena e a recepção: um outro lugar na informação noticiosa* (2022). Neste trabalho, a autora investiga a representação dos povos nativos na informação noticiosa, com foco nas narrativas através da audiência. Ela analisa as notícias veiculadas por um jornal universitário que tratam questões indígenas, indagando como são recebidas e compreendidas pelos seus leitores. Seus focos é analisar como as representações da mídia agem e manipulam a percepção e a compreensão de temas indígenas.

Nesta pesquisa, o foco recai sobre os povos Guarani e Kaiowá, que vivem no estado de Mato Grosso do Sul, e tem como objetivo identificar se\como a (auto)representação do cinema Guarani e Kaiowá contribui para ampliar a (1) imagem dos povos indígenas brasileiros, possibilitando a quebra de (2) estereótipos e preconceitos sobre eles. Dessa maneira, este estudo analisa o (3) conhecimento social construído e compartilhado na cinematografia indígena, enquanto (auto)representação, e seus desdobramentos no contato com a audiência.

Com essa finalidade, os objetivos específicos deste trabalho são, com relação à produção, 1) examinar as especificidades de forma e conteúdo da cinematografia Guarani e kaiowá; 2) Compreender a perspectiva indígena nas narrativas cinematográficas, através da análise de como os produtos autorais dessas comunidades abordam suas próprias histórias, culturas e tradições, como podem oferecer uma perspectiva autêntica e autorrepresentativa em suas narrativas, bem como investigar se há algo que os distinguem do cinema não indígena e se há distinções composicionais observadas nesses produtos. Nesse sentido, o trabalho se desenvolverá com intuito de favorecer a reflexão sobre a representação indígena no cinema e avaliar como a autoria Guarani e Kaiowá contribui para a representação desses povos e para a desconstrução de estereótipos, contribuindo para uma representação mais ampla e menos eurocêntrica de suas identidades e realidades.

Com relação à recepção, procura-se observar a experiência audiovisual no contato entre os receptores com o material exibido, portanto, 3) verificar se o contato com os filmes

indígenas promove um debate entre os receptores sobre as questões e a causa indígena, identificando através das respostas emocionais e cognitivas dos receptores dos vídeos autorais obtidas através dos grupos focais. É importante ressaltar que esta pesquisa tem um viés multicultural, e o estudo será feito com receptores que fazem parte das comunidades indígenas e com outro grupo não-indígena, com vistas a observar os contrapontos de abordagem entre esses residentes em Mato Grosso do Sul.

A hipótese deste trabalho é que o cinema Guarani e Kaiowá oferece informações sobre esses povos e amplia as possibilidades de percepção do público (tanto indígenas quanto não indígenas), assim, esses materiais permitem aceder às interpretações e respostas do público às narrativas e representações presentes nessas obras. Dessa maneira, o problema que orienta esta pesquisa é **“se o contato do público com a (auto)representação no cinema indígena contribui para uma visão mais ampla e rica em detalhes das culturas indígenas e para o diálogo intercultural mais humanizado?”** Isso posto, a diversidade de respostas e percepções do público, medidos através da exibição e discussão entre grupos focais, contribuirão para entender as relações entre a (auto) representação dos povos indígenas e a sociedade em geral, fomentando uma apreciação mais ampla e informada sob a perspectiva dos Guarani e Kaiowá, de modo a impulsionar mudanças que transitam entre o (des)conhecimento e as novas configurações sociais sobre esses povos originários de Mato Grosso do Sul .

Nesse sentido, dedica-se um espaço para os estudos sobre produção de imagens e as impressões da realidade (AUMONT, 1993; METZ, 1972), em que se observa como a imagem representa o mundo real e como se produz significação no âmbito social contemporâneo (KELLNER, 2001), para que se possa entender o sentido e as formas subjetivas na relação entre cinema e realidade. E também sobre recepção e consumo de materiais audiovisuais, uma análise de como o veículos de comunicação de massa têm servido como mediadores na construção de comportamentos sociais (MARTÍN-BARBERO, 2013); contudo, existem as pesquisas que exploram o hibridismo cultural, como as novas configurações sociais têm atingido diretamente um indivíduo fragmentado sob novas identidades, ocasionado pelo acesso e pela expansão de culturas diferentes disseminadas, sobretudo através das novas ferramentas de comunicação digital (CANCLINI, 2008, HALL, 2001).

Definida a estrutura epistêmica de análise, agora apresenta-se o *corpus* do trabalho. Dentro do universo de filmes produzidos em 2010 no projeto Ava Marandu, foram totalizados 10 curtas-metragens, são eles: 1) *Guerreiro Guarani* e 2) *Chamiri Jegua*, produção: Aldeia Guyraroka e Pontão Guaicuru; 3) *Jerosy Pukui, cerimônia do milho branco*, 4) *Kunumi Pepy: furação de lábio* e 5) *Kaiowa Kunhatai – mulher kaiowá*, produção: Aldeia Panambizinho e

Pontão Guaicuru; 6) *Guapo`y, a árvore viajante*, produção: Aldeia Amambaí e Pontão Guaicuru; 7) *Jakaira*, Produção: Aldeia Jaguapiru e Pontão Guaicuru; 8) *Brô Mc`s*, produção: Aldeia Jaguapiru e Pontão Guaicuru; 9) *Jaguapiré na luta*, produção: Aldeia Jaguapiré, jaguapiré Memby e Pontão Guaicuru; 10) *Porahey*, produção: Aldeia Te`yikue e Pontão de Cultura.

Apesar do projeto Ava Marandu ter sido voltado exclusivamente para a comunidade Guarani, o coletivo ASCURI Brasil⁵, que possui mais de 80 obras produzidas e dois mil inscritos em seu canal oficial na plataforma do YouTube, é um projeto inclusivo que abarca várias etnias e que dá continuidade produtiva àqueles realizadores advindos do Ava Marandu, além de fomentar o intercâmbio intercultural. Dessa forma, as diferentes etnias se conectam através do audiovisual por um viés plural. "A ASCURI atualmente se estabelece como uma alternativa pensada por realizadores indígenas Terena, Kaiowá e Quechua frente ao modo predominante de se pensar e de se fazer cinema na América Latina"⁶, além de promover trocas com outras localidades como aldeias do Oeste Paulista, por exemplo.

Desse universo de dez curtas-metragens, que fazem parte da discussão sobre os elementos de linguagem utilizados pelos indígenas para compor o repertório audiovisual, para a análise de recepção foram selecionados 02 filmes documentários, *Brô Mc`s* e *Jaguapiré, o filme* - para serem exibidos entre os grupos focais, para explorar como a representação dos povos Guarani e Kaiowá retratados ou idealizados nesse cenário produtivo autoral, como também, para compreensão do contexto de produção envolvido e seus efeitos no espectador enquanto produção de sentido.

A escolha desses dois títulos específicos, dentre outros trabalhos realizados, foi pelo fato de serem frutos de um projeto inaugural em aldeias de Mato Grosso do Sul, além de representarem a mesma etnia, porém, de aldeias distintas. O primeiro filme apresenta uma narrativa de hibridação cultural e inserção no espaço globalizado através de um viés musical. E vale frisar que esse grupo de *Rappers* ganhou notoriedade e alcançou reconhecimento nacional, sendo o primeiro grupo de *rap* indígena a se apresentar nos palcos de um festival internacional, *Rock`n Rio 2022*⁷, portanto, a obra possui uma temática diversa, conectada e inclusiva. Com personagens indígenas construídas de forma *sui generis*, esse grupo tem a preocupação de retratar para a sociedade que eles estão inseridos em um contexto diferente daquilo que se tem como referencial de personagens "míticos", e o estilo musical será o fio condutor para uma mensagem

⁵ Acessar: <https://www.youtube.com/@ascuribrasil7341>

⁶ <https://ascuri.org/nosso-jeito>

⁷ para saber mais:

<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2022/noticia/2022/08/31/bro-mcs-grupo-de-rap-indigena-se-apresenta-no-rock-in-rio-nossa-arma-e-a-nossa-rima.ghtml>

carregada de significados, tanto de pluralidade sociocultural como de afirmação identitária e também de denúncia.

O segundo trabalho, que pode ser categorizado como um docudrama⁸, possui um roteiro sofisticado, com uma narrativa que se apresenta de forma metalinguística, ou seja, existe um arco dramático secundário, em que os próprios realizadores relatam como foi construído o roteiro e a produção do filme, nesse sentido, o curta-metragem pretende expor, sob um olhar próprio, como se deu a realização da obra. Enquanto questões textuais, o argumento gira em torno de um episódio violento, em que foram agredidos e expulsos de suas terras, tema que será retomado mais adiante. E vale ressaltar que tais práticas de violação de direitos dos povos originários são comuns até os dias de hoje em solo sul-mato-grossense⁹.

O ponto de confluência entre esses trabalhos se dá pela emergência da (auto)representação de ordem identitária. Ambos se deslocam em contextos distintos; no entanto, nota-se pelos conteúdos contemplados, a intenção em se construir narrativas próprias e a preservação de seus valores tradicionais. Esta pesquisa possui o intuito de perceber traços retóricos da cultura oriunda da oralidade e sobre o quanto de significado simbólico esses trabalhos autorais carregam enquanto narrativas; Como os filmes produzidos por indígenas têm conseguido representar o indígena contemporâneo? Como se manifestam as diferenças culturais no contexto de leitura desses filmes por parte do público espectador?

Sobre aspectos técnicos e o perfil dos entrevistados nos grupos focais, as entrevistas foram realizados no período entre 10 de julho a 03 de outubro de 2023, com 06 (seis) grupos focais, com duração média de 2 horas entre exibição dos curtas, respostas ao questionário e discussão, atingindo um total de 46 pessoas entrevistadas. Todas as entrevistas foram aplicadas com 01(um) questionário objetivo, sobre os dados pessoais e sobre o histórico de consumo midiático, e 01(uma) entrevista com perguntas abertas realizada depois das exibições sobre questões presentes no filme, além de tratar sobre a construção da imagem indígena na sociedade. Todas as discussões foram gravadas em áudio, transcritas em programa de computador e posteriormente revisadas para terem os dados organizados e tabulados com mais precisão. Os participantes têm suas informações pessoais preservadas, são mantidas sob sigilo, e suas falas são inseridas anonimamente no corpo da pesquisa, salvo os participantes Silvana Terena e o

⁸ Segundo Fuenzalida (2008) - Do ponto de vista de conteúdos, o docudrama é um gênero híbrido, isto é, através da representação ficcional feita por atores, narra casos dramáticos de origem real.

⁹ saber mais: <https://cimi.org.br/2022/08/o-tempo-esta-contra-os-indigenas-alvos-de-violencias-constantas-os-guarani-e-kaiowa-resistem-e-retomam-seus-territorios-ancestrais-no-mato-grosso-do-sul/>

cacique Josivaldo Terena, que em razão da importância de liderança em suas comunidades resolveu-se identificar-lhes as falas.

Por um aspecto mais amplo, podemos afirmar que o cinema indígena autoral apresenta aspectos do seu âmbito cotidiano, portanto, uma prática cultural e interétnica que estimula um agregado de relações e negociações que estão associadas à rotina nas aldeias. Conseqüentemente, o processo torna-se uma construção coletiva ao qual se agregam diversas vozes, uma criação que só se efetiva pela inter-relação, que se constitui de maneiras distintas, ocasionando um espaço heterogêneo, operando como um mediador cultural que envolve processos criativos de jovens idealizadores e demais membros da comunidade, instituições e um público circunstante. Esses espaços de hibridismos resultam em ações múltiplas, ou seja, ocupam simultaneamente posições diferentes dentro de toda a cadeia do desenvolvimento do projeto, assim, esses resultados contidos na construção plástica desses trabalhos filmicos podem ser percebidos de muitas maneiras.

Com tais características, estudar as tradições dos povos originários através do audiovisual e suas diversidades inseridas no contexto da pós-modernidade tem se mostrado um meio profícuo na manifestação de dinâmicas de encontros étnicos, narrativos e discursivos, provocando uma relação de contrapontos entre passado e atualidade, pontos de vistas de dentro/fora, ou seja, são relações de contato que vivem uma reelaboração constante, instalando-se não apenas no ensejo de registros filmicos, mas sobretudo se constituindo como espaço de oportunidade e acontecimentos.

Nesse sentido, muito mais do que produzir arquivos, preservar registros das tradições ou episódios de resistência, as produções desses filmes amiúde são eventos que produzem efeitos na vida das pessoas envolvidas. Nesse caso, implica particularidades importantes do universo indígena como a oralidade, a música, os rituais, o culto ao corpo e os protagonismos, que são constantemente estimulados através de todo o processo de produção. Sendo assim, esses filmes tornam-se dispositivos de aproximação e troca cultural entre modos de vida, e dos pensamentos da cultura autóctone, que permitem entender sua inserção e organização cultural na configuração contemporânea.

Em uma primeira proposta, a ideia inicial desta tese era reunir os filmes da etnia Guarani e kaiowá e fazer uma análise técnica estrutural de conteúdo e forma desses trabalhos etnográficos¹⁰, entendendo-os como elementos de contraponto em relação à coletânea de filmes

¹⁰ Para esta pesquisa adota-se a postura de Clifford (2011) sobre produção de conteúdo autoral. James Clifford propõe uma ideia de etnografia generalizada no contexto das novas tecnologias da informação, como uma abordagem que democratiza o ato de narrar e representar culturas, divulgando a prática etnográfica para além dos

brasileiros estereotipados e historicamente responsáveis pela idealização de um indígena imaginário. Mais tarde, depois de poder participar de alguns debates sobre ações afirmativas de minorias através das novas tecnologias, mobilizações de grupos subalternos na perspectiva da pós-modernidade e discutir questões sobre hibridismos na cultura contemporânea, guiadas pelos pressupostos dos Estudos Culturais, surgiu a necessidade de um reordenamento da proposta inicial. Na esteira de alternativas, percebemos que essa iniciativa se mostrava como uma base estritamente antagonista constituída já no seu início, através de uma separação ideológica binária entre objeto e sujeito, um levantamento histórico de filmes não-indígenas e de filmes essencialmente indígenas. Esse binarismo nos fez perceber o quanto nós, cidadãos, professores, pesquisadores e a sociedade como um todo, somos estruturalmente condicionados a repetir e propagar preconceitos estruturais da perspectiva dominante, excludentes, elaborados a partir das convicções colonizadoras do pensamento moderno europeu.

No entanto, a afinidade pelo universo cosmológico indígena se fez pelo contato de filmes de diversos gêneros e épocas, por participar de grupos de discussões e festivais temáticos, e, para além de um aparato crítico-teórico sobre as relações de poder mediada pela grande mídia, essas discussões nos fizeram perceber o quanto essa primeira proposta ajudava a promover o sentimento de separação entre raças, cujas balizas deram origem aos pensamentos eurocêntricos dominantes, a exemplo de termos separatistas como entre “nós” e “os outros”. Desta maneira, decidiu-se organizar a pesquisa na intenção de levantar dados a partir da ferramenta dos estudos de recepção, uma opção que corrobora para um arcabouço teórico/prático sobre uma linha de pensamento pouco estudada, traçar resultados em relação aos hibridismos dos produtos indígenas, bem como seus desdobramentos na formação de opiniões no seio da sociedade atual. Tentar responder questões de visibilidade social - o que o indígena pretende dizer produzindo seus próprios registros filmicos? Que outras imagens os indígenas querem fazer de si mesmos? Como o cinema etnográfico (auto) representativo tem ajudado a construir novas balizas de entendimentos sobre os nativos na contemporaneidade? Ou melhor, como a linguagem audiovisual tem servido como ferramenta de desconstrução de estereótipos?

Nesse sentido, a ideia agora reorganiza-se para contribuir para um eixo teórico-metodológico, sob a luz da pluralidade do pensamento pós-moderno, é tentar ao mesmo tempo promover a desconstrução de um pensamento colonial e estimular espaços para construir ideias

limites tradicionais da antropologia. Em vez de restringir a etnografia aos antropólogos que estudam os "outros", Clifford defende uma prática em que todas as culturas possam produzir e compartilhar suas próprias narrativas e interpretações culturais. Essa abordagem propõe que todas as sociedades têm a capacidade e o direito de autorrepresentação, oferecendo um contrapeso necessário às interpretações externas que muitas vezes dominam os discursos culturais.

baseadas nas múltiplas perspectivas, de novos saberes, considerando a amplitude de um país de dimensões continentais e multiculturais que nos constitui como nação. Portanto, percebemos que para romper com o pensamento tradicional profundamente arraigado, envolve um movimento de dupla ação - que irá da crítica do pensamento ocidental que dizimou e subjogou as culturas originárias em nome de uma “humanidade” civilizada – a um diálogo de proximidade horizontal, que permite reescrever o discurso a partir dos pensamentos dessas minorias, transmutando os protagonismos de objeto a sujeito.

Dessa forma, esta pesquisa pretende entender como os conteúdos produzidos pelos indígenas têm atingido o espectador e de que forma, como fenômeno midiático, produz efeitos na produção de sentido. Pesquisas como, Koxunakoti itukeovo yoko kixovoku fortalecimento do jeito de ser terena: o audiovisual com autonomia (2017), de Gilmar Galache; e Cineastas Indígenas, Documentário e Autoetnografia: Um Estudo Do Projeto Vídeo Nas Aldeias, de Juliano Araújo (2015), apontam para a representatividade de um cinema mais perto da realidade dos povos originários. Apontam, também, para a emergência de uma produção cinematográfica essencialmente indígena, e trazem conclusões que se distanciam dos binarismos dissidentes e concentram os resultados na intensidade dos encontros, na reunião de múltiplas forças onde surge um cinema que dá movimento a imagem da memória, transpassando gerações, sobre diferentes vozes e em constante atualização.

O índio no cinema brasileiro e o Espelho Recente, de Juliano Gonçalves da Silva (2002), analisa a construção do personagem indígena através do filme de ficção de produções nacionais. Como diretores e produtores não-indígenas idealizam a imagem dos povos nativos em produtos não-documentais, além desse, outros vários autores serviram de suporte de apoio, como Naime Terena (2014), Belisário (2018), De Tacca (2002) e Muniz Sodré (1998).

ESTRUTURA DA TESE

As bases essenciais que fundamentam essa pesquisa estão ancoradas nos pressupostos transdisciplinares dos Estudos Culturais e nos conceitos de pós-modernidade, hibridismo cultural e de (auto)representação. No intuito de construir uma crítica do pensamento ocidental e apontar como a propagação ideológica sufocou e inviabilizou, durante muito tempo, os conhecimentos dos povos originários, recorre-se ao audiovisual como espaço de interação e por conter indicativos da multiplicidade cultural e do conhecimento nativo. Utilizamos dos pressupostos metodológicos dos estudos de recepção, os quais nos auxiliará na busca de resultados enquanto audiência e decodificação.

O capítulo que abre esta tese trata sobre o percurso de como as relações socioculturais se transformaram com a chegada da industrialização cultural. O tópico 1.1, Mídia e Sociedade, aborda a influência exercida pela mídia no seio social (KELLNER, 2001), suas atribuições enquanto produtora de padrões. Com foco em produções cinematográficas, faz-se um ensaio que examina as características históricas e as transformações socioculturais na pós-modernidade. No tópico 1.2, Alguns pressupostos sobre a pós-modernidade, faz-se um ensaio sobre os aspectos de transformações de perspectivas à luz de Vattimo (1992; 1996), e aborda, como texto de apoio, Castells (2002) e Hall (2009), sobre as transformações culturais, políticas, econômicas, estéticas, epistêmicas e de mudanças de narrativas no contexto pós-moderno, trazendo conceitos sobre globalização, efemeridade cotidiana e hibridismos. O tópico 1.3, Os meios desde as mediações, faz um contraponto, apresenta os pressupostos dos Estudos Culturais contribuindo para uma mudança de perspectivas nas pesquisas no campo da comunicação, trazendo novos elementos e sentidos, baseando-se nos conceitos de mediação de Martín-Barbero (2013), além dos conceitos de hibridismo de Canclini (2008), sociedade em rede de Castells (2017), cultura da mídia de Kellner (2001) e multiculturalismo, de Stam (2008). O tópico 1.4, Estudos de Recepção, uma nova ordem analítica, discorre sobre os novos campos de pesquisa sobre os efeitos da comunicação, descrevendo o histórico e os principais autores, como Martín-Barbero (2003), Canclini (1999), Orozco (2001), Jakcs (2005) e Marques (2011), entre outras contribuições para os estudos de recepção. No tópico 1.5, Algumas pesquisas sobre o cinema indígena, faz-se um levantamento de importantes pesquisas recentes, sobre os projetos que são desenvolvidos sobre indígenas e que serviram de material de apoio para esta pesquisa. Em 1.6 "Mídias nativas" e o conceito de representação, trata-se do conceito, enquanto estudos, sobre mídia indígena e integração tecnológica nas aldeias, além de conter questões de ordem cultural dos povos originários (Di Fellicci, 2012; Hall, 2016). E, por fim em 1.7, A (auto)representação em: *Brô Mc`s e Jaguapiré, o filme*, faz-se uma breve apresentação dos conteúdos dos filmes propostos.

O segundo capítulo denominado, O cinema e o indígena, dispõe-se de um levantamento histórico da presença da imagem do indígena nos roteiros de cinema até os anos 1980, bem como seus desdobramentos posteriores até a chegada da era digital e da inclusão tecnológica nas aldeias. Assim, o subtópico 2.1, Antecedentes ao cinema espetáculo, busca-se fazer um levantamento dos filmes produzidos sobre os indígenas, perpassando pelas visões etnocêntricas nos documentários, até os roteiros ficcionais de aventura e entretenimento. O tópico 2.2, Filme ficcional, um panorama até os anos 1980, apresenta os filmes brasileiros trazendo a figura caricata do indígena, e as problemáticas construções imagéticas na sociedade moderna. O

tópico 2.3, A construção do imaginário, aborda como essa imagem foi sendo moldada pela mídia e caracterizando o “outro” ao longo dos anos. O tópico 2.4, O povo Guarani e kaiowá - panorama geral da cultura, região, língua e população, evidencia as principais características de sua etnia, raízes históricas, aspectos culturais e a língua, além de apresentar sua organização social e dados atuais sobre a população. Já em 2.4.1, Sobre alguns equívocos, discutiremos sobre alguns problemas centrais de senso comum que dificultam as relações entre indígenas e não-indígenas. No tópico 2.5, Ações inclusivas, o caso VNA, apresenta-se o projeto e as ações precursoras que inseriram às comunidades indígenas no processo produtivo, no intuito de integrar e capacitar a noção de produção de conteúdo audiovisual, retratando seu cotidiano e sua cultura sob a ótica dos próprios indígenas.

No terceiro capítulo, compreendido em Linguagem e ferramentas de análise, faz-se a apresentação dos filmes, abordagem analítica dos filmes e análise de conteúdo e forma pretendida, a partir dos conceitos de Casetti e Di Chio (1991) no tocante à *representação e narração*, na produção do discurso visual como representação da realidade. Nessa seção, além de se apurar os métodos de análise, são elencados alguns aspectos técnicos no que diz respeito à linguagem cinematográfica, como *enquadramento, recursos de câmera, montagem, roteiro* e alguns aspectos relacionados aos recursos do *som*.

No último capítulo (4) desta tese, realiza-se uma análise aprofundada dos dados encontrados e apresenta-se os resultados dos estudos de recepção. Esse capítulo concentra-se na interpretação das respostas cognitivas dos grupos focais, compostas por membros das comunidades indígenas e não-indígenas, frente aos filmes autorais Guarani e Kaiowá. Através dessa análise, pretende-se identificar como a (auto)representação cinematográfica impacta a percepção e compreensão das culturas indígenas pelos espectadores, promovendo debates, fortalecendo identidades culturais e ajudando a desconstruir estereótipos. As diferenças nas interpretações e nas experiências culturais dos diferentes públicos são destacadas, revelando as potencialidades e os desafios do cinema indígena como ferramenta de resistência cultural e transformação social. Por fim, as contribuições refletem sobre a eficácia dessas produções em ampliar o entendimento intercultural, promovendo um diálogo mais humanizado e inclusivo, e sublinham a importância da representatividade indígena no contexto audiovisual.

CAPÍTULO 1 – PÓS-MODERNIDADE E CONSTRUÇÕES SIMBÓLICAS SOBRE O "OUTRO"

O cinema e a sociedade estão intimamente interligados, e essa relação entre eles é complexa e multifacetada, em que o primeiro tensiona o caminho das representações e pode influenciar o segundo de várias maneiras, e vice-versa. Produtos fílmicos podem refletir a realidade política e sociocultural de uma determinada época, portanto produtos audiovisuais podem manifestar questões importantes, como diferenças sociais, identitárias, problemas ambientais, exclusões étnicas, entre outras temáticas, ou seja, possui a capacidade de dar visibilidade ou mascarar problemas do mundo real. Outro fator importante é a influência cultural que as produções cinematográficas podem exercer na formação da cultura popular, historicamente, de acordo com Martín-Barbero, referenciando Edgar Morin, “[...] o cinema foi até 1950 o meio que estruturou a cultura de massa” (2013. p.235).

Dessa maneira, produções cinematográficas exercem um papel significativo na construção de identidades individuais e coletivas. Recorrendo a personagens e narrativas, o espectador pode se identificar com distintas perspectivas e experiências visuais, desenvolvendo um senso de identidade subjetiva e de pertencimento. É importante constatar que os produtos veiculados pela indústria do audiovisual podem se tornar tanto reflexo quanto agente de mudança social, podendo questionar padrões estabelecidos, provocar debates e reflexões. Entretanto, o cinema também pode acentuar estereótipos, desigualdades ou servir de influência negativa.

Os primeiros filmes da história que se propuseram a retratar comunidades indígenas possuíam em seus argumentos uma visão de alteridade muito alheia à realidade, ou seja, eram roteiros/argumentos bastante afastados do universo dos seus idealizadores, tanto no campo documental, como os precursores registros do Major Luiz Thomaz Reis, na comissão Rondon em 1914, como posteriormente nas várias obras de ficção. Assim, a prática cinematográfica com interesses etnográficos ou de produções ficcionais com temáticas indígenas surgiu no final do século XIX, juntamente com o surgimento do cinema e quando a antropologia se fundamentava como disciplina, assim como outras esferas das ciências humanas que, também, se posicionavam enquanto teoria e metodologia, e tais práticas irão se consolidar até os anos 1950 (ARAÚJO, 2015). Entretanto, destacamos dois personagens que foram importantes para o surgimento de um novo contexto metodológico enquanto utilização de um cinema participativo, foram eles: o cineasta norte-americano Robert Flaherty, com seu filme *Nanook, o esquimó* (1922) e o

antropólogo-cineasta francês Jean Rouch, este com mais de 120 documentários etnográficos produzidos, sendo a maioria na África (ESTRELA DA COSTA, 2016).

Posteriormente, a partir de 1960, a prática de registros etnográficos passou por consideráveis transformações, tanto epistêmicas como de critérios mais participativos no processo de realização cinematográfica, isso foi implementado, principalmente, pelo desenvolvimento de equipamentos portáteis de captação de áudio e imagem. Sendo assim, o "objeto" ou o "outro" assume um papel mais ativo, e passa a ser um colaborador no decorrer de todo o processo de produção e pós-produção, algo que se intensificará na década seguinte, principalmente, com a concepção de cinema direto nos filmes de Rouch. Nesse sentido, a partir de 1980 e sobretudo nos anos 1990 e 2000, com a chegada da era digital e com o advento de ações afirmativas de inclusão tecnológica em aldeias, o "outro" vai ser deslocado do seu ambiente de referência, esse movimento, que inverte o papel do indígena de objeto a sujeito, será intensificado com a chegada da pós-modernidade e terá fortes impactos sobre as identidades culturais contemporâneas (HALL, 2001).

Dado esse contexto, discutiremos neste capítulo alguns dos principais aspectos da produção cultural na pós-modernidade e suas novas possibilidades analíticas e estruturais enquanto produção e distribuição midiática. Através das contribuições teóricas de alguns dos principais estudiosos no campo dos Estudos Culturais, o objetivo é fazer um levantamento crítico dos aspectos de abordagens mais importantes nos processos de comunicação em massa e seus efeitos na sociedade, que se consolidaram pelo meio cinematográfico. Posteriormente, discute-se sobre emissão e recepção de mídia sobre a ótica de Martín-Barbero (2013) no processo de decodificação da mensagem pelos receptores e o papel da comunicação condicionada à cultura sob o conceito de mediação.

Adiante, será abordado a importância das pesquisas de recepção e suas contribuições no campo da comunicação, sobretudo na América Latina. Também se elenca uma série de pesquisas a respeito das relações entre o cinema e o indígena, para que se possa encontrar suporte teórico que contribuam com o trabalho proposto. E finaliza-se expondo o conceito de "mídias nativas", o termo refere-se às várias formas de comunicação mediadas por tecnologias digitais, que são elaboradas e produzidas por indígenas ou grupos tradicionais. Essas mídias são a materialização da cultura, língua e identidade dessas comunidades e comumente têm como objetivo preservar e promover seus conhecimentos, valores e narrativas. As mídias nativas podem se manifestar de várias formas, como filmes, documentários, rádio, *podcasts*, televisão, música, fotografia e outros formatos digitais. Elas são produzidas e monitoradas pelos próprios

indígenas, possibilitando que expressem seus pontos de vista, experiências e visões de mundo de formas particulares.

1.1 MÍDIA E SOCIEDADE

Na sociedade da informação, a força que a mídia exerce nas pessoas torna-se importante para a formação de padrões estruturais, estéticos, comportamentais e legitimados pela sociedade (KELLNER, 2001). Contudo, faz-se necessário ressaltar o papel da comunicação de muitos para muitos, o que ocorre hoje com a internet, ampliando debates complexos e de refutação das regras impostas pela indústria cultural: “os movimentos sociais em rede de nossa época são amplamente fundamentados na internet, que é um componente necessário [...]” (CASTELLS, 2017, p.199). A grande mídia, enquanto instituição, está presente no cotidiano, contribuindo para os campos de interação coletiva e se movendo no tecido social, que caminha em constante transformação. Dessa forma, a mídia tem a capacidade de ampliar o universo comunicacional, contribuindo para a influência e formação de novas culturas e para a ocupação de novos espaços de convivência. “A cultura veiculada pela mídia fornece material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global” (KELLNER, 2001, p. 9). Segundo Silverstone:

[...] o poder de controlar as dimensões produtivas, e distributivas da mídia contemporânea e a debilitação correlativa e progressiva de governos nacionais em controlar o fluxo de palavras, imagens e dados dentro de suas fronteiras nacionais são profundamente significantes e indiscutíveis. É um traço fundamental da cultura da mídia contemporânea. (2005 p.18).

Dentre as várias atribuições da mídia pode-se destacar a do entretenimento, essa função de “distração” está gradativamente imposta e manifesta no dia a dia das pessoas, seja na atualização das redes sociais, compartilhamento simultâneo e imediato de dados, através das plataformas de *streaming*, em site de notícias, ou mesmo na interação de pessoas que estão distantes: “os produtos da cultura da mídia, portanto, não são entretenimento inocente, mas têm cunho perfeitamente ideológico e vinculam-se à retórica, a lutas, a programas e a ações políticas”(KELLNER, 2001, p. 123). O ambiente virtual se funde à realidade física, passou a ser um novo espaço de convívio, espaços estes que nos fazem repensar nosso lugar de fala, definem padrões de beleza, por conseguinte, produzem amostragem sobre paradigmas de produção

industrial, entre outras tantas influências que operam como referência na construção de sentido e nos padrões de consumo.

Ainda na perspectiva do entretenimento, queremos destacar o papel do cinema na sociedade brasileira e, posteriormente, na construção identitária indígena. O cinema tem influenciado e fornecido elementos que moldam nossa visão de mundo e tem contribuído na construção de conceitos entre polaridades, do que é aceitável ou não dentro de uma determinada organização societária: "[...] os modos de desenvolvimento modelam toda a esfera de comportamento social, inclusive a comunicação simbólica" (CASTELLS 2005, p. 54). A indústria cinematográfica, assim como a grande mídia, tem corroborado para os novos aspectos estruturais da sociedade contemporânea, estabelecendo uma pedagogia cultural, e contribuindo para doutrinar opiniões, comportamentos, estabelecer tendências, padrões de consumo, e, por consequência, construir identidades. Nesse sentido, como afirma Martín-Barbero, “as pessoas vão ao cinema para *se ver*, uma sequência de imagens que mais do que argumentos lhes entrega gestos, rostos, modos de falar, e caminhar, paisagens, cores” (2013, p. 236), ou seja, o cinema torna-se mediador das experiências culturais.

Desse modo, pode-se afirmar que o cinema vai além de um entretenimento ingênuo, é preciso encará-lo como uma reverberação da realidade, um produto cujo conteúdo serve como dispositivo social e manifestação de determinadas culturas, Martín-Barbero(2013) propõe que o cinema tem a capacidade de fortalecer a identidade nacional ao exibir histórias, culturas e experiências do próprio povo. Quando as pessoas se confirmam nas narrativas cinematográficas, isso promove um senso de pertencimento e validação cultural dentro da nação. Esse processo de reprodução e espelhamento das realidades locais no cinema contribui para a construção de uma identidade coletiva, integrando as diversas vivências e vozes que compõem a sociedade. Assim, o cinema serve como uma plataforma importante para refletir e consolidar a identidade nacional. Nesse sentido, torna-se improvável desconsiderar as representatividades ou mesmo a ausência delas na construção de discursos, e, conseqüentemente, como podem afetar ou excluir sujeitos. Na perspectiva de Hall (2003), sobre codificação/decodificação, a forma discursiva acontece na circulação do produto, e não se constitui em um "sistema fechado", mas se alimenta a partir das configurações discursivas sociocultural e política de onde operam, ou seja, a audiência torna-se ao mesmo tempo fonte e receptora das mensagens veiculadas.

Em vista disso, o cinema torna-se um importante componente cultural, que será produzido e pensado mercadologicamente para suprir determinados suportes e gêneros. Dessa forma, a imagem em movimento torna-se uma representação da realidade e pode ressaltar através da construção narrativa certos aspectos em detrimentos de outros, ocasionado por razões

interpretativas e pela visão de seus idealizadores. Assim sendo, a *mise-en-scène* será construída a partir de fatores ideológicos de quem está financiando/produzindo o conteúdo: “fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo” (BETTON, 1987 p. 01). Os modelos de produção de massa propagadas pelo cinema constroem no imagético social ideais dentro de uma lógica de produção estabelecida.

Não raramente, o indígena é tratado de forma mítica e tribalizado, e vale ressaltar, foi um tema amplamente explorado pelos roteiros comerciais, como em *O Guarani (1997)*, *Anchieta, José do Brasil (1977)*, *Hans Staden (1999)*, entre tantos outros. Foram anos de produção, principalmente no começo do século XX e, mesmo com menos intensidade, se arrasta até os dias de hoje, com *Tainá (2000, 2004, 2011)*, *Terra Vermelha (2008)*, *A Última Floresta (2021)*, etc. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o cinema pode construir padrões, ele pode ofuscar características físicas e sociais que fogem aos seus interesses, assegurando, assim, a posição dominante eurocentrada. Portanto, essa construção identitária é coordenada e de proporções diferentes, que vão desde historinhas infantis, publicidades televisivas locais até superproduções de alcances globais e massivos.

Um ponto importante a ser destacado é sobre o ciclo produtivo, o processo de retroalimentação entre emissor/receptor. Nesse caso, não estamos afirmando que os produtores cinematográficos, ou da grande mídia em geral, possuem como objetivo perpetuar discursos retrógrados, porém, só existe mercado porque há consumidores, de maneira geral, consumidores massivos estão mais suscetíveis a compartilhamento de mensagens generalizadas, incompletas, distorcidas, infantilizada ou de cunho sensacionalista. Ainda assim, atualmente, existem produções de inclusão social que fogem ao padrão massivo comercial, com personagens, discursos e estéticas não convencionais ou contra hegemônicos. Esse tipo de produção geralmente é direcionado para um público mais restrito, um nicho de mercado que a indústria entende como potencial consumidor em ascensão.

Vale ressaltar que quando falamos sobre a imposição de mensagens dominantes, sobre como a mídia detém o domínio da cultura, está relacionado diretamente ao *modus operandi*, como as diversas formas de cultura veiculada pela indústria aliciam os indivíduos a identificar-se com as ideologias e as representações sociais. “Em geral, não é um sistema de doutrinação ideológica rígida que induz à concordância com as sociedades capitalistas existentes, mas sim os prazeres propiciados pela mídia e pelo consumo” (KELLNER, 2001, p. 11).

Apesar disso, a partir da perspectiva de um multiculturalismo mais abrangente, os Estudos Culturais irão conceituar a sociedade como um ambiente de dominação e resistência,

irão concentrar esforços com o intuito de compreender como a indústria cultural utiliza-se da mídia, inclinado ao apoio das relações de dominação e opressão. Assim, preocupados com a manutenção da democracia, examinam a cultura da mídia no intuito de entender como essas disseminações podem ser nocivas para uma sociedade democrática, como também pode tornar-se um componente fundamental para as causas de liberdade e democracia. De acordo com Kellner:

A Cultura da mídia pode constituir um entrave para a democracia quando reproduz discursos reacionários, promovendo o racismo, o preconceito de sexo, idade, classe e outros, mas também pode propiciar o avanço dos interesses dos grupos oprimidos quando ataca coisas como as formas de segregação racial ou sexual, ou quando, pelo menos, as enfraquece com representações mais positivas de raça e sexo. (KELLNER, 2001, p. 13).

Um ponto importante frisado por Kellner é sobre como o público pode resistir à um grande fluxo comunicacional de significados e mensagens comerciais, desde que inserido em um contexto crítico o espectador pode ter a capacidade de produzir sua própria leitura, um modo próprio de apropriar-se da cultura de massa, valendo-se de sua própria cultura como artifícios para estabelecer-se de maneira contundente e reinventando significados, identidades e maneiras de vida próprias. A seguir, serão abordados alguns conceitos sobre a pós-modernidade.

1.2 ALGUNS PRESSUPOSTOS SOBRE OS INDÍGENAS E A PÓS-MODERNIDADE

O conceito de indígena na pós-modernidade é um tema complexo e diverso, na medida que reflete as novas realidades e desafios encarados por essas comunidades neste novo contexto social. Muitas comunidades têm se apropriado das novas tecnologias no intuito de preservar, revitalizar e resgatar práticas culturais ancestrais. Isso compreende um movimento de reconexão com suas raízes e reafirmação identitária. Sendo assim, isso implica no engajamento de mobilizações coletivas na luta por seus direitos, autonomia política, respeito pela sua soberania e modos de vida. Esta nova configuração de fluxo comunicacional e de relações sociais tem inscrito os povos indígenas na esfera política e sociocultural, na busca por atuações mais efetivas em tomadas de decisões a respeito de seus povos.

O tema pós-modernidade sugere uma série de ressignificações voltadas a pensarmos as transformações culturais, políticas, econômicas, sociais, estéticas, epistêmicas e de mudanças de narrativas, transformações essas, repensadas através do estado líquido da contemporaneidade. (BAUMAN, 2001)

Nesse contexto de mudanças de posturas, faz importante abrir um adendo para ressaltar aqui as declarações do Presidente português Marcelo Rebelo de Sousa¹¹, realizadas em 23/04/24 em uma coletiva de imprensa, e marca um momento significativo na história de Portugal e no reconhecimento dos danos causados durante o período colonial. É notável que seja a primeira vez que um presidente português reconheça a culpa pelo massacre indígena no Brasil colonial, o que demonstra um importante passo em direção à responsabilização histórica e à reconciliação. Ao sugerir que seu governo faça reparações pela escravidão e afirmar que Portugal assume total responsabilidade pelos danos causados, incluindo massacres a indígenas, a escravidão de milhões de africanos e bens saqueados, Rebelo de Sousa está enfrentando diretamente os legados sombrios do passado colonial de seu país. Essas declarações não apenas reconhecem a gravidade dos crimes cometidos, mas também abrem espaço para discussões sobre medidas concretas de reparação e justiça para as comunidades afetadas.

Nesse cenário de evolução, vivencia-se uma transição marcada por confrontos ideológicos: do fim das velhas identidades e culturas rígidas para se compreender o surgimento de novas formas identitárias e de um indivíduo fragmentado e híbrido (HALL, 2009; CANCLINI, 2008), do desmantelamento de um estado-nação sólido para a fluidez de uma sociedade líquida globalizante em constante movimento (BAUMAN, 2001); da metamorfose incessante dos dispositivos comunicacionais de todos os gêneros e do encadeamento da hipertextualidade na escrita, leitura, visão e aprendizagem, reorganizados dentro de uma lógica digital cada vez mais avançada e em rede (LEVY, 1993; CASTELLS, 2002); ou da crise sobre a concepção de uma história mundial unitária, a qual colocava o homem europeu no centro da idealização de humanidade, para o renascimento de uma sociedade complexa e caótica em que ecoa uma multiplicidade de vozes (VATTIMO, 1992).

Nesse cenário contemporâneo de mudanças radicais existe uma infinidade de questões que coloca em xeque a centralidade do discurso europeu sobre o “outro”, sobre a razão, sobre um positivismo cartesiano em que o progresso só era concebido através do critério de idealização de um modelo único e ideal de humanidade. Portanto, são inúmeras as razões para se refletir as prerrogativas da era pós-moderna, seja objetivando o termo em confronto com a então modernidade ou na proeminência da crise que colapsou os velhos conceitos dos pensamentos modernos e da concepção iluminista, que por muito tempo orientaram os fundamentos culturais e filosóficos sobre a égide dos conceitos ocidentais.

¹¹ Para saber mais: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2024/04/24/portugal-tem-que-pagar-custos-de-escravidao-no-brasil-diz-presidente-do-pais.ghtml>

Então, no contexto de incertezas retóricas e debates acerca da pós-modernidade, pode-se elencar duas questões que irão nos ajudar a compreender e articular algumas considerações sobre a experiência dos indígenas no uso da linguagem audiovisual. Primeiramente, destacamos o fenômeno da *multiplicação de vozes* promovida pela sociedade da informação. De acordo com Vattimo (1992), essa profusão de discursos faz ruir a ideia de sentido único da história e de perspectivas centrais, ocasionando a perda da noção de realidade, “[...] não obstante todos os esforços dos monopólios e das grandes centrais capitalistas, é que a rádio, a televisão e os jornais se tornaram elementos de uma grande explosão e multiplicação de *weltanschauungen*, de visões de mundo” (p. 11). Para Vattimo, o desenvolvimento de elementos tecnológicos e de comunicação, no sentido de ocupação de espaços e de possibilidades de posse da palavra, irá proporcionar a baixo custo visibilidade a distintas culturas, através da crítica da razão e do sentido referencial do colonialismo.

Sobre uma reflexão análoga a essa referida *multiplicação de vozes* promovida pela tecnologia aplicada aos meios de comunicação, o escritor canadense M. McLuhan coloca o *mass media* não apenas como um mero veículo propagador de informações, mas sobretudo como uma forma de extensão do homem, um prolongamento sensorial, que conseqüentemente irá alterar as percepções de mundo e de nossos sentidos. Ou seja, as transformações nas tecnologias da informação irão promover mudanças significativas na maneira de perceber a realidade e nos alicerces da percepção. Desse modo, como propõe Di Felice (2012), considerar a mídia como tecnologias da inteligência e não apenas como instrumentos isolados,

Se os estudos sobre as redes técnicas concentram-se na descrição das suas características formais de tipo informático e na observação do seu funcionamento na tentativa de identificar seus *hubs* e seu potencial conectivo, visualizando a sua superfície eletrônica em termos de centralidade, multcentralidade ou distribuição, difundiram-se, também, em decorrência da difusão das formas de comunicação em redes colaborativas (web 2.0) um conjunto de análises que buscaram alcançar um nível filosófico e teórico dos aspectos comunicativos. Enquanto aos estudos de base informática interessavam os aspectos técnicos das redes, e aqueles comunicativos na descrição de suas tipologias e dinamismos, um conjunto de reflexões filosóficas optou para repensar, a partir do estudo das redes, a relação entre sujeito e tecnologia e, conseqüentemente, o advento de formas colaborativas, tecno-humana, de inteligência. (DI FELICE, 2012, p. 31).

O que Gianni Vattimo (1992) propõe em seus apontamentos é uma óptica otimista sobre o fim de pontos de vistas centrais. O alastramento informativo, promovido pelos meios de comunicação, faz surgir uma profusão de informações que coloca em xeque a percepção unitária e objetiva da realidade. Segundo ele, o modelo “pós” do mundo real é regido pela lógica da

mercadoria e imagens, e irá questionar dentro desse sistema que ele denomina de caótico, a legitimidade da percepção de uma realidade verdadeiramente sólida e estável.

Distintamente do antecessor mundo analógico, a contemporaneidade constitui o social digital, as relações à distância tornaram-se espaços híbridos e polifônicos dada a multiplicação de vozes coletivas. O espaço social tornou-se mais que alicerces comunicativos, criou-se espaços de atuações e manifestações diversificadas, proporcionados através da integração de relações de convivência de diversos setores e de relações heterogêneas. A tecnologia em rede expandiu não somente as conexões, mas proporcionou, principalmente, a experiência de descobertas através do contato de realidades, entidades e instituições distantes, o que fez surgir novas formas de socialização, de lógicas de mercados, e ampliou as possibilidades de produções. Nesse sentido, a ordem social digital é orientada pelo imediatismo de informações em tempo real, que modifica constantemente as cenas sociais, o que significa transformar as relações sociais e as práticas comportamentais.

A segunda consideração é sobre o conceito de processos de hibridação que Nestor Canclini (2008) propõe. Os procedimentos socioculturais que ele define como estruturas ou “práticas discretas”, em que até então as interações eram exercidas de maneiras isoladas, irão se recombinar para se conceber novas estruturas e novas práticas.

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnia, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação [...] (CANCLINI, 2008 p. 23).

No contexto de ressignificações culturais promovidas pelos hibridismos e da apropriação dos meios telemáticos, a importância das tecnologias da informação e comunicação como fenômenos constituintes da pós-modernidade coloca os avanços tecnológicos como mediadores de um conjunto de “instrumentos teórico-metodológicos, étnico-políticos e técnico-instrumentais socialmente construídos que possibilitem alcançar finalidades projetadas e produzir mudanças qualitativas na condução de diversos processos de trabalho” (VELOSO, 2011, p. 9). Nesse sentido, queremos tecer em um contexto mais amplo uma crítica à quimérica visão modernista em suas mais diferentes dimensões, porém, principalmente sobre os fatores tecnológicos, que foi a mola propulsora para a eclosão de diferenças e subversões através da apropriação de estratégias comunicativas, de enunciações e de experimentos.

O cenário pós-moderno exercido pela difusão das mídias, além de promover a *multiplicação de vozes* que Vattimo (1996) discute, dentre outros fatores, viabilizou avanços importantes na luta pela defesa de direitos, pela consolidação da cidadania, pelo aperfeiçoamento da democracia e na criação de espaços de disputas sociais. Contudo, a soma dos fatores no contexto histórico nos faz repensar os significados dessas tecnologias das quais foram capazes de subverter a imagem do índio brasileiro, através de uma narrativa imperialista e tecnicamente elaborada ao longo do processo de construção do imaginário nacional.

Não obstante o fetichismo das mídias sobre o mítico povo ameríndio, como consequência da conjuntura proeminente da atualidade faz surgir a apropriação da tecnologia; assim, inicia-se uma nova perspectiva de produção midiática. Então, entende-se nesse trabalho a comunicação indígena como espaços de posicionamento de sujeitos, de mobilização de identidades e de manifestações das diferenças. Ressaltamos, portanto, as relações dos meios de comunicação, tratando a mídia como suporte da informação e causa de interação entre sujeitos junto às tecnologias da comunicação.

Sendo assim, aqui refere-se às mídias para se ter uma compreensão das interações tecnológicas existentes tanto enquanto produtores da informação como os meios em que essas informações circulam, promovendo assim as relações socioculturais, interpessoais, comunicativas e midiáticas, modificando os níveis sensíveis das relações humanas. Portanto, o papel do indígena contemporâneo envolve tanto a luta pela preservação de sua cultura, o reconhecimento de seus direitos e a efetiva participação política e social, como para promover um diálogo intercultural e o reconhecimento das contribuições ancestrais para a sociedade atual.

1.3 OS MEIOS DESDE AS MEDIAÇÕES

Das contribuições dos Estudos Culturais para a comunicação, queremos ressaltar as pesquisas de Jesús Martín-Barbero, realizadas a partir dos anos de 1980. O autor é referência na formulação dos pensamentos comunicacionais latino-americanos, sua proposta redireciona as investigações no campo da comunicação, que passa a categorizar os meios como mediadores, com isso, reúne importantes elementos teóricos para repensar a recepção fora das bases da teoria informacional. Se a teoria crítica de Frankfurt ressalta a passividade por parte dos receptores em relação às mensagens, a obra de Martín-Barbero, *Dos Meios às Mediações* (2013), irá contrapor, promovendo uma diferente perspectiva de visão antropológica da cultura, como "[...] a evolução nos permite sondar os sintomas que conduzem ao esgotamento de um paradigma analítico e a emergência de outro" (p. 88). Com enfoque culturalista, Martín-Barbero elabora a ideia de cadeia

produtiva envolvendo: produtores, produtos e receptores, buscando compreender os desdobramentos de significados entre as esferas relacionadas, invertendo a ênfase de interesse, passando de produção para recepção, trajetória que irá reconfigurar a percepção nos efeitos dos sentidos sociais.

Portanto, na contramão das pesquisas clássicas no campo da comunicação, que desconsideravam a ação de produção ou a criatividade no processo de decodificação da mensagem no movimento de recepção, na ótica do autor o receptor interage com a mensagem e participa do processo de comunicação, "para abordar *as lógicas* (no plural) *dos usos*, devemos começar diferenciando nossa proposta daquela análise denominada dos usos e gratificações" (p.302). Tal debate ratificou a necessidade de se falar nas mediações comunicativas no processo de recepção, que intervém nas "práticas rotineiras", inseridas no contexto sociocultural em que se encontram os sujeitos que interagem com a mensagem; assim, tais práticas estão constantemente presentes nas ações interpretativas dos indivíduos enquanto decodificação midiática.

Seu eixo epistêmico coloca a comunicação condicionada à cultura e vice-versa, a comunicação torna-se processo, simultâneo e codependente das ações culturais, para tanto, essa proposta teórica foi necessário aglutinar elementos da sintaxe informacional, emissor/receptor, canal/mensagem em contextos culturais, ou seja, a palavra-chave que impulsiona essas manifestações é a mediação. Dessa forma, cria-se um argumento teórico e histórico sobre o surgimento do popular e do massivo, assim como as relações entre ambos. Segundo Martín-Barbero,

[...] desconhecer essa tensão, vendo apenas a eficácia do mecanismo integrador e o jogo de interesses comerciais, é o que justificou e continua a justificar que a televisão nunca seja considerada quando se trata de discutir políticas culturais, nem por parte dos governos, nem por parte das oposições. A televisão não seria assunto de cultura, só de comunicação." (MARTÍN-BARBERO, 2013 p. 299).

Nessa direção, é correto afirmar que, ancorados nas ideias de pensadores como Mikhail Bakhtin, Antonio Gramsci e Walter Benjamin, a reflexão que surge será que nem todo consumo homogêneo pelo subalterno é submissão e nem toda recusa é sinal de objeção. "Da mesma forma, nem toda forma de consumo é interiorização dos valores das outras classes" (2013, p.291). Nesse contexto, a paisagem apocalíptica desenhada pelos Frankfurtianos e seus herdeiros, sobre as formas massivas de assimilação, desconsidera as relações de apropriação entre o massivo e o popular.

Daí a grande necessidade de uma concepção não-reprodutivista nem culturalista do consumo, capaz de oferecer um marco para a investigação da comunicação/cultura a

partir do popular, isto é, que nos permita uma compreensão dos diferentes modos de apropriação cultural, dos diferentes usos sociais da comunicação. (MARTÍN-BARBERO, 2013 p. 292).

O conceito analítico sobre mediação será o elemento articulador das relações comunicacionais que engendram as tramas culturais. O conceito em si pretende compreender toda a cadeia de relações comunicacionais e as intersecções entre cultura, política e o próprio fenômeno comunicacional. Sobretudo, a mediação diz respeito à ressignificação, à codificação e à apropriação subjetiva feita pelos indivíduos; e integra cultura e comunicação na dinâmica processual do cotidiano, é a cultura experimentada no dinamismo comunicacional. Contudo, outro ponto importante a se destacar é que produção/recepção e meio/mensagem devem ser pensados como um sistema contínuo, e será através do ponto de vista da mediação que se poderá ter um diagnóstico mais preciso entre produção e recepção.

Martín-Barbero (2013) aborda os significados intrínsecos entre cultura e comunicação que, por conseguinte, partilham trocas recíprocas. Vale frisar que o que dá suporte ao esquema analítico do autor será o contexto entre a comunicação e a cultura, dessa forma, permitirá apreender sentido às mediações e conferir dinamismo às várias culturas, que são por sua vez continuamente viabilizadas pela comunicação. Nessa lógica, a recepção sofre resistências evidentes, coloca as formas unidirecionais dos meios em colisão direta com a subjetividade, podendo ocasionar apropriações distintas de significado.

Dessa maneira, são nas brechas das tramas sociais que o popular se (re)organiza, refaz seus discursos de libertação através da reprodução ideológica da cultura, portanto, existe uma interação de sentido entre blocos sociais e o movimento político cultural em que as teorias da informação não enxergavam. O melodrama não teria seu significado apenas pelo roteiro técnico da novela exibida, mas no fluxo social de comentários, de bate papos, nas trocas cotidianas de boatos entre os membros das vizinhanças. Ou seja, onde havia consenso, com as mediações faz-se surgir contestações; onde havia identificação, agora se dá o conflito. Há uma produção social de sentido nas entrelinhas das mediações, o que faz com que a teoria de Martín-Barbero tenha fôlego e viabilidade, pois relaciona sujeitos, significados e mensagens em atribuições mais complexas do que se propunham as pesquisas comunicacionais apenas emissores e receptores.

1.4 ESTUDOS DE RECEPÇÃO, UMA NOVA ORDEM ANALÍTICA

O cinema indígena no Brasil tem alcançado cada vez mais notoriedade e importância nas últimas décadas. Nessa perspectiva de produção, a obra cinematográfica é realizada por cineastas indígenas, com interesse voltado em seus olhares particulares, culturas, assim como as adversidades de cada povo. A forma de expressão audiovisual tem sido reconhecida como uma ferramenta importante para a promoção da descolonização de posturas tradicionalistas e a multiplicação das vozes dos povos indígenas.

Dessa forma, os estudos de recepção investigam sobre a relação do indivíduo com o produto, isto é, como o espectador que está em contato - assistindo/ouvindo/lendo - o material em questão, recebe a mensagem e os percursos da interpretação. De acordo com Baccega (1994), os estudos de recepção não são um lado novo da comunicação, trata-se de uma nova perspectiva desses estudos, em que o receptor vem sendo estudado e ressignificado nas últimas décadas, dando-lhe um lugar novo, de onde deve-se repensar os estudos e a pesquisa de comunicação (MARTÍN-BARBERO, 1995).

Nessa lógica de mudanças de visão, conforme Marques (2003, p. 2-3), os estudos de recepção surgem para verificar como os meios contribuem na vida social, "se expressam de modo evidente, por exemplo, na forma de pensar e de lidar com o lugar e o "papel" do receptor no processo comunicativo". De acordo com Rosini (2010), a abrangência da análise de recepção está ancorada na articulação e tensionamento entre "situações de realidade e proposições abstratas prévias"(p. 04).

Entretanto, os estudos de recepção são frutos dos debates ocorridos nos anos de 1970, tendo, sobretudo, forte influência da Escola de Frankfurt, da Semiologia e da Teoria dos efeitos, além de muitas pesquisas trazerem a televisão como aporte (BOAVENTURA, 2009; JACKS 1999, WOTTRICH, 2016). De acordo com Bamba (2013),

Esses debates conduziram também a uma redefinição do fenômeno da recepção fílmica concebido, doravante, como um lugar privilegiado donde se podiam ler os diversos modos de interação entre o fato fílmico, as obras, os públicos e a realidade sociocultural. (p. 53).

Na década de 1980, os estudos de recepção toma um novo viés, sobretudo advindos das novas perspectivas apontadas pelos Estudos Culturais¹², conhecida como a década da “virada etnográfica” (BOAVENTURA, 2009), voltando-se para a prática do consumo interpretada a partir da realidade dos sujeitos. A proposta está elucidada na obra “*Encoding and decoding in television discourse*” (1973), de Stuart Hall, o qual tem uma visão global dentro do processo de comunicação, observando que toda a sociedade ou cultura busca impor suas classificações do mundo social, cultural e político. Para o autor,

[...] é sob a forma discursiva que a circulação do produto se realiza, bem como sua distribuição para diferentes audiências. Uma vez concluído, o discurso deve então ser traduzido – transformado de novo – em práticas sociais, para que o circuito ao mesmo tempo se complete e produza efeitos. Se nenhum “sentido” é apreendido, não pode haver “consumo”. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito. (HALL, 2003, p. 388).

Para Marques (2011, p. 122), “a seleção dos conteúdos interiorizados se dá, entre outros fatores, em função do lugar social ocupado pelo sujeito e pela sua posição na sociedade”. Nesse sentido, os indivíduos observam elementos que os façam refletir a partir das impressões que têm de si mesmos. Assim, entende-se que existe um discurso hegemônico, mas aqueles que decodificam e interpretam a mensagem decidem considerar ou não sua legitimidade, e reelaboram e ressignificam de acordo com seus referenciais.

Para a autora, as formas de percepção se dão pela leitura do referencial, tendo como base as três premissas: identificação, projeção e percepção da diferença. Sendo a identificação o elo “com” e “de”, isto é, como forma de voltar-se para si e reconhecer com os repertórios que já possui. A projeção associa-se à imaginação do indivíduo e os conflitos relacionados que os personagens apresentam. Assim, a partir “da experiência de vida dos “outros”/ personagens e a percepção das várias facetas do “nós” e do “eu” implicados na representação, os receptores descobrem e se descobrem e se (re-)conhecem” (MARQUES, 2011, p. 124). Desse modo, a percepção ocorre, pois há uma identificação, fazendo uma conexão, com a imagem/ personagem apresentada e seu eu, o repertório que cada um tem de si, configurando um sentido.

Martín-Barbero (2013), sendo referência nos estudos de recepção latino-americanos, dá ênfase à influência das tecnicidades e a relação/participação popular e seu cotidiano com os meios comunicacionais. Proporciona novos sentidos para os conceitos de popular e de massa,

¹² De acordo com o paradigma dos Estudos Sociais, a cultura deve ser considerada em sentido amplo, antropológico, deve-se refletir a partir de uma abordagem a cultura dos grupos sociais. Ainda que a cultura permaneça fixada sobre uma dimensão política, a questão central é entender como ela funciona como contestação ou adesão à ordem social (MATTELART & NEVEU, 2006, p. 13-14).

observando não só para o que produzem, sobretudo o que consomem, reconfigurando o sentido de modernidade, não como algo ultrapassado. Ademais, busca romper com a lógica dualista de alguns conceitos, que se colocam como opostos, como culto-popular, dominadores-dominados (BOAVENTURA, 2009).

Nesse sentido, a cultura de massa, antes vista como oposição à arte culta, agora é objeto de análise, desconstruindo a visão Frankfurtiana do que era concebido e estudado (BOAVENTURA, 2009). Barbero busca trazer o popular como algo positivo, desconstruindo a visão de que é primitivo e atrasado ou até mesmo como um processo de degradação cultural.

Assim, propõe os estudos da comunicação sobre quatro grandes princípios: “o estudo da vida cotidiana; estudos sobre consumo cultural; os estudos sobre estética e semiótica da leitura e os estudos sobre história social e cultural dos gêneros” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 58), buscando privilegiar o sentido que traz a relação do meio - onde desenvolvem as práticas sociais - com o receptor, nas quais se baseiam as diversas formas de interação dos sujeitos e a constituição de suas identidades (RONSINI, 2010).

Para Silva e Bonin (2013),

É uma tentativa, também, de não pensar a comunicação de forma fragmentada, separando os momentos da produção, mensagem e audiência, mas, sim, colocando-os em relação. As mediações seriam o lugar onde se pode entender a interação entre produção e recepção, de modo que se perceba que o que é veiculado nas mídias não responde apenas a questões comerciais, mas inclui elementos que vêm da cultura e dos usos que os receptores fazem dos meios. (SILVA, BONIN, 2013, p. 139-140).

Assim sendo, nessa nova visão para os estudos de recepção, Martín-Barbero (2004, p. 223) propõe que não há uma divisão entre produção e recepção, mas há mediação, “presença e influência das diversas instituições, organizações, matrizes culturais, que atuam na produção do sentido. São essas instâncias que ajudam o homem a elaborar e representar sua realidade”. Possibilita compreender a comunicação dentro da cultura, com foco no papel do espectador, que passa a ser visto sob uma perspectiva dialógica em relação às mensagens midiáticas. De acordo com Ferreira (2017),

O âmbito da recepção mostra-se, assim, como uma esfera fundamental para se entender e repensar o processo comunicacional, visto sob uma perspectiva dialógica entre espectador(a) e narrativa, por isso, um ambiente que se abre para diversas trilhas, janelas e fissuras. A recepção vai muito além do momento de assistir ao filme, à novela ou a outro produto cultural sociomidiático, pois abrange a rica gama de usos sociais, das formas de consumo e da diversidade das práticas cotidianas, na qual o(a) espectador(a) dá sentido às narrativas audiovisuais, completa, negocia e até mesmo ressignifica tais mensagens. (FERREIRA, 2017, p. 183).

Portanto, a recepção busca privilegiar a perspectiva do público, ganhando relevância o contexto, as práticas sociais, culturais e as interações que os receptores estão integrados, pois é dali que vem o significado. Para Jacks (1999, p. 4), representa um novo espaço cultural do receptor, pois é “o papel das mediações na configuração das relações com os meios de comunicação e não apenas as indicações da sua influência ideológica, das leituras diferenciadas de seu discurso ou da não passividade do receptor”.

Nesse sentido, dentro desse processo, a perspectiva emissor/mensagem/receptor não condiz com esses estudos, visto que como a atividade do público não é passiva, a mensagem se modifica devido à vivência que os indivíduos possuem. Assim, o receptor passa a ser também um agente produtor.

O significado da comunicação, as significações dos produtos culturais, incluindo os produtos dos meios de comunicação, relacionam-se com o cotidiano do sujeito receptor, com suas práticas culturais, com as marcas que influenciam seu modo de ver e praticar a realidade, e que são aquelas que lhe dão segurança necessária para estruturar, organizar reorganizar a percepção dessa realidade, reconstruindo-a, com destaques ou apagamentos, de acordo com sua cultura. Essas práticas culturais constituem os filtros, as mediações, que interferem em todo o processo comunicacional. (BACCEGA, 1998, p. 9).

Desse modo, considera que no processo de recepção o espectador assiste aos programas, observa seus conteúdos e os diferentes formatos, e apreende de acordo com sua situação social, seu meio e sua cultura e como se desenvolvem, onde ele se (re) constroi e (re)produz como sujeito (MARQUES, 2003).

García Canclini (2003) também contribui com os estudos de recepção, ao criticar que os estudiosos da comunicação não observavam os aspectos socioculturais e as características do receptor e apontaram os meios de comunicação como os principais atores no processo de comunicação, preocupando-se apenas sobre como eles agem para manipular o público (MARCONDES FILHO, 2008).

Marcondes Filho (2008) ressalta que Canclini acerta quando faz a crítica sobre os estudos de comunicação, pois:

[...] faltam estudos qualitativos sobre como as mensagens são recebidas e processadas. Mais ainda, diríamos nós, os estudos de comunicação pecam por desprezar o evento comunicacional como um acontecimento singular em que mudanças ocorrem na mente do(s) receptor(es). [...]. O acontecimento comunicacional tem sua magia própria, ele impacta o receptor de forma instantânea e realiza o ato comunicacional exatamente pela captura. Isto não tem nada a ver com as mediações posteriores que cada um faz com o que obteve da comunicação. É exatamente isso que nos falta aos estudos de comunicação. (MARCONDES FILHO, 2008, p. 76).

Assim, parte-se de uma perspectiva transdisciplinar e do conceito hibridismo, compreendendo que os “processos socioculturais, nas quais as estruturas ou práticas discretas, para pensar a comunicação, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. 19). Nessa ótica, há uma renovação dos conceitos de identidade, cultura e multiculturalismo, pois a partir do momento que os indivíduos interagem uns com outros, essa troca de cultura dá lugar a uma nova. Desse modo, a hibridização é um processo múltiplo de fusão, e recombinação das práticas sociais estruturadas, assim as identidades não podem mais ser vistas como traços fixos, mas como produções complexas e sempre em transformação (ESCOSTEGUY; JACKS, 2005; CANCLINI, 2003; BOAVENTURA, 2009).

Além disso, lança o olhar para a concepção de Consumo Cultural, não como um ato impensado, mas sim como uma prática em que se incorpora a complexidade da vida ordinária e a criatividade do sujeito, ou seja, desconstrói a ideia de “meios manipuladores” e “dóceis audiências” (CANCLINI, 1999), assim, aponta um novo caminho, o olhar para o receptor, o que acontece com ele, como se relaciona com os bens culturais (BOAVENTURA, 2009).

[...] O repertório de bens e mensagens oferecidos pela cultura hegemônica condiciona as opções dos setores subalternos, mas eles selecionam e combinam os materiais recebidos - na percepção, na memória e no uso - e constroem com eles outros sistemas que nunca são o eco automático da oferta hegemônica. (CANCLINI, 1999, p.24).

Desse modo, para o autor os bens são ofertados pela cultura hegemônica, mas o autor concebe o público não como homogêneo, e sim como pertencentes de estratos diversos, seja no quesito econômico como no instrutivo. Logo, a recepção também é complexa, pois abarca tanto o erudito, como o massivo, assim, deve-se observar os processos de mediação, sua transformação, entre os discursos e seus efeitos.

Dessa forma, buscando exemplificar os conceitos e propostas dos autores Martín-Barbero e Canclini, baseando-se em ambos os autores, foi realizado abaixo um quadro comparativo.

QUADRO 1 - Estudos de Martín-Barbero e Canclini

	Jesus Martín-Barbero	Néstor García Canclini
Crítica	Romper com a lógica dualista de alguns conceitos, que se colocam como opostos, como culto-popular, dominadores-dominados, desconstruindo a visão frankfurtiana do que era concebido e estudado.	Ignorar os aspectos socioculturais e as características do receptor e apontar os meios de comunicação como protagonistas centrais do processo comunicacional, preocupando-se apenas em saber como eles atuavam para manipular suas audiências.
Comunicação	Re-situar a comunicação no campo da cultura, opondo-se ao pensamento instrumental.	Pensar no reconhecimento cultural das diversas modalidades de comunicação.
Recepção	O receptor não é mais um simples decodificador da mensagem. Ele é também produtor de sentidos.	A comunicação só é eficaz quando é incluída a colaboração entre emissores e receptores.
Mediação	As mediações articulam as práticas de comunicação com as dinâmicas culturais e os movimentos sociais, as diferentes temporalidades e pluralidade de matrizes culturais. Os lugares em que a cultura se concretiza, mudando o modo como os receptores absorvem a mensagem dos meios.	Investigar os processos que regem as transformações entre o discurso e seus efeitos. intervir, agir socialmente, e o processo comunicacional não está no ato de se assistir à TV, mas nas trocas que o receptor faz, lá fora, com sua comunidade.

Teorias	Teoria das mediações, onde as mediações são os lugares que estão entre a produção e a recepção. Pensar a comunicação sob a perspectiva das mediações significa entender que entre a produção e a recepção há um espaço em que a cultura cotidiana se concretiza.	Hibridismo cultural como sendo um processo em que duas culturas antes distintas se mesclam abrangendo aspectos culturais, econômicos e políticos.
----------------	--	---

Fonte: BOAVENTURA, 2009 (Adaptado pelo autor).

Dessa maneira, buscou-se fazer uma síntese dos pontos principais dos estudos dos autores Martín-Barbero e Canclini, em que se pode ver alguns pontos de discordância, mas há muitas imbricações em suas propostas.

No Brasil, os estudos de recepção trazem as concepções latino-americanas, tendo como importantes pesquisadoras Nilda Jacks (1996), Ana Carolina Escosteguy (2005) e Ronsini (2010), as quais abordam a recepção no espaço cultural do receptor, revelando a importância da mediação entre o receptor e os meios.

Jacks (1996) ressalta as contribuições de Martín-Barbero sobre a cultura popular e os conceitos de mediações, e considera a recepção como algo que “diz respeito ao seu modo de vida, cuja lógica deriva de um universo cultural próprio, incrustado em uma memória e um imaginário que são decorrentes de suas condições concretas de existência” (JACKS, 1996, p. 153).

Escosteguy (2005) faz uma crítica sobre como a recepção vem sendo tratada, já que na década de 1990 houve um grande entusiasmo, contudo nos últimos anos vem diminuindo, inclusive retraindo na sua compreensão, perpetuando que não é algo novo da comunicação e sim mais uma etapa. Assim, ela propõe uma nova abordagem, voltando o olhar para a relação da cultura e poder, visto que há um crescente movimento de monopolização do espaço cultural por empresas transnacionais (BOAVENTURA, 2008).

Segundo Marques (2003),

Como a cultura está sempre em processo de reprodução, de revisão e de reelaboração, ou seja, como o sentido social é constantemente re-construído, a sociedade e os indivíduos estão permanentemente dialogando com os papéis sociais estabelecidos: os

que já foram aceitos, os resíduos do que algum dia foi hegemônico, os que certos setores propõem que deveriam ser legitimados pelo consenso social. (MARQUES, 2003, p. 5).

Desse modo, a autora considera que a partir de modelos, como a televisão, por exemplo, há uma conexão, onde se (re)conhecem, (re)elaboram e entendem seu contexto, além de compreender a si mesmos como sujeitos sociais.

Escosteguy e Jacks (2007) também fizeram um levantamento sobre a pesquisa realizada em toda a década de 1990, apresentando como a comunicação era abordada, tendo como resultado que os trabalhos utilizam a abordagem sociocultural, assim, o enfoque nas mídias, gênero e a recepção era pautado pelas relações sociais e culturais entre indivíduos e produtos midiáticos (BOAVENTURA, 2008; MONTORO, FERREIRA, 2014).

Ronsini (2010) defende que a recepção deve ser observada em sua totalidade, pois a

[...] apreensão da totalidade do fenômeno da recepção como parte de um projeto que pretende estudar as relações entre mídia, sociedade e cultura, avançando tanto nas relações culturais instauradas pelos meios técnicos como no entendimento das relações sociais mediadas pelos meios de comunicação. (RONSINI, 2010, p. 13).

Assim, a autora quando diz em sua totalidade, não quer dizer somente na relação entre produção/recepção, mas todos os contextos envolvidos, isto é, o poder político e econômico, as classes, o sistema capitalista e as relações sociais e culturais existentes.

Desse modo, compreende-se que no Brasil os autores flertam com as teorias latino-americanas, apropriando-se de diversos conceitos, contudo, apontam que a pesquisa de recepção tem desconsiderado a visão integral do processo, assim, ressaltam a importância de superar esses entraves e transcender a pesquisa só dos meios, considerando o processo em sua totalidade.

Nessa perspectiva, como o enfoque é a recepção com viés cinematográfico, considera que, como nas palavras de Souza (2014, p 11), ao assistirmos um filme “nos transportamos para outros mundos imaginários, outros locais e outras paisagens [...] na viagem etnográfica, na qual também nos deslocamos para podermos compreender a alteridade?”. Para a autora, é para isso que a recepção fílmica deve atentar.

Bordwell (1991) complementa:

Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais ‘penetrável do ponto de vista cognitivo’, de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos, o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme. (BORDWELL, 1991, p. 3).

A partir desses estudos, considera-se que os estudos de recepção devem buscar compreender em sua totalidade, a relação que existe entre o produto, o receptor e o contexto, tanto os históricos quanto sua cultura concretizada. Pois, como revela Stam (2003, p. 256), “os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito”.

Assim, como nas palavras de Marques (2003), o sentido não está completo na emissão, só ganhando vida a partir da recepção, quando transcende essa experiência projetada, integrando na reconstrução do sentido social das práticas dos receptores. Essa abordagem com foco na recepção pode ajudar a entender como as obras cinematográficas indígenas são recebidas, interpretadas e ressignificadas pelos públicos, bem como analisar os desdobramentos culturais, sociais e políticos desse processo.

1.5. PESQUISAS RELACIONADAS

Dentro do universo das pesquisas sobre os povos indígenas, foram selecionadas aquelas que estudam as relações do cinema com os povos originários relacionados à mídia e que contribuíram na tentativa de assimilar as conexões e divergências entre as sociedades indígenas, a modernidade e a linguagem cinematográfica como ferramenta de construção de sentido. Foram selecionados dois trabalhos que abordam o papel da mídia em relação à recepção de indígenas e seis trabalhos que tratam do processo de construção de um cinema autoral, independente e que abordam a construção da imagem do indígena pelo audiovisual. A intenção aqui não é fazer um exaustivo levantamento de todos os trabalhos a respeito do tema, e sim identificar aqueles trabalhos mais expressivos que ofereçam elementos que acrescentem dados à nossa pesquisa.

Na perspectiva dos estudos de recepção, em primeiro lugar destaca-se a pesquisa de recepção da indígena Sonia Kaingang, *O indígena e a recepção: um outro lugar na informação noticiosa* (2022). A autora ao longo desse estudo examina as diferentes formas de recepção da informação noticiosa pelo público em geral, levando em consideração aspectos como formação cultural, contexto social e as experiências individuais dos seus receptores. O objetivo central é explorar como as notícias cotidianas sobre indígenas são recebidas e decodificadas pelo público em geral.

A pesquisa procura compreender como as representações midiáticas induzem a percepção e a compreensão de questões indígenas pela comunidade acadêmica no Tocantins. A autora enfatiza o importante trabalho de uma abordagem mais contextualizada, inclusiva e sensível nas representações dos povos tradicionais, de maneira a promover uma percepção mais

precisa dentro do universo da diversidade indígena. Destaca-se, também, a necessidade de conceder a voz aos próprios indígenas para construção e transmissão de narrativas próprias, no intuito de combater estereótipos e preconceitos. O trabalho de Kaingang reforça a ideia da necessidade de dar vazão e oportunidades de expressão para os povos nativos: "Esta pesquisa reforça, no contexto do jornalismo brasileiro, mesmo em um universo particular de uma instituição de ensino superior, a existência de um senso comum do indígena na mídia apontado em um pensamento vigente que domina um ou vários estratos sociais,"(2022, p. 184).

Outra pesquisa destacada é de Gladis Linhares (2000), *A televisão no imaginário dos Terena*, em que se analisa tanto o fator sociocultural da comunidade urbana Marçal de Souza¹³, situada no município de Campo Grande/MS, como a influência da telenovela na formação cultural desses indivíduos. A autora objetivou em sua pesquisa entender a interferência que a televisão causa na visão de mundo dos moradores dessa comunidade: "pretendeu verificar a maneira pela qual a TV atua na formação do imaginário dos indivíduos, no caso específico dos índios Terena, expostos há pouco tempo a esse veículo de comunicação" (p. 11). Com uma abordagem qualitativa, neste estudo que se dá na perspectiva da recepção, observa-se com cuidado, como o fator cultural interfere na reconstrução de significados de conteúdos da telenovela pelos receptores indígenas. Assim, sob o conceito de mediação, o foco recai sobre as interpretações das mensagens, que a telenovela global *Terra Nostra*, gerou no imaginário essas pessoas.

Pela perspectiva da produção, pode-se enfatizar a tese defendida por, Juliano José de Araújo, *Cineastas Indígenas, Documentário e Autoetnografia: Um Estudo Do Projeto Vídeo Nas Aldeias*, em 2015 pela UNICAMP, que traz um levantamento de um catálogo de filmes indígenas importantes para filmografia nacional e do projeto VNA na inserção da linguagem cinematográfica nas aldeias indígenas do Brasil. Portanto, trata-se de um estudo do processo de apropriação da tecnologia na construção de sentido. O autor faz um percurso histórico a respeito da observação participante na produção documentária até a evolução na inversão das perspectivas; como o documentarista incorpora o "outro" em seus discursos? Ou seja, o indígena de objeto passa a ser sujeito da sua própria obra. Na tese elencam-se importantes elementos e autores, como Jean Rouch e Robert Flaherty, sobre a relação entre documentarista e objeto documentado.

¹³ Para saber mais: O indígena e a cidade: panorama das aldeias urbanas de Campo Grande/ MS - Batistoti e Latosinski (2019), disponível em: https://www.labeurb.unicamp.br/rua/paginasartigo/viewpagina?numeroPagina=1&artigo_id=136

Primeiramente, Araújo (2015) faz um levantamento do uso dos equipamentos fotográficos como invenções a serviço da ciência e posteriormente seus desdobramentos como instrumento etnográfico. Contudo, esse percurso histórico faz-se necessário para compreender como eram pensados os métodos de pesquisas e filmagens até o processo de montagem. Posteriormente, é explorado o tema sobre a óptica dos procedimentos de Jean Rouch onde a ética, a posição do nativo nos documentários e questões epistêmicas começaram a ser debatidas e questionadas pelo antropólogo-cineasta. Um salto bastante expressivo em relação a compreensão de certos pontos de vista e subjetividades sobre alteridade na composição do gênero documental. Portanto, uma forte crítica aos filmes que expõem seus objetos documentados a “meros exemplos e estatísticas para ilustrar e expor resultados” (ARAÚJO, 2015 p. 44). Outro fator interessante levantado na pesquisa é sobre as metodologias no processo de filmagem, ele destaca que, no processo fílmico, existem basicamente dois fatores de interação entre *mise en scène* e que afetam diretamente o resultado dramático, um é a *mise en scène* das pessoas em questão, e a outra é sobre *mise en scène* do documentarista, ou seja, muitas das vezes o diretor interfere incisivamente na composição plástica da cena, em nome de uma estética normativa, maquiando a realidade em nome de uma narrativa imposta, fabricada para um nicho mercadológico.

Depois de historicizar questões de caráter metodológico dos processos de produção documental, Araújo (2015) faz apontamentos de ações precursoras que introduziram o audiovisual em aldeias indígenas, trabalhos que colocam o indígena em contato com a linguagem audiovisual. Para tanto, é apresentado um conjunto de trabalhos cinematográficos sobre povos indígenas realizados nos Estados Unidos, Canadá, Austrália e Brasil, trabalhos que questionam as construções de sentido dos povos nativos no imaginário popular e conclui o capítulo com a apresentação de como foi o contexto de criação do projeto VNA nos anos 1980. No capítulo seguinte, o projeto VNA é tratado em profundidade; como é na prática a introdução da linguagem cinematográfica nas aldeias? Levantam-se questões de ética em se realizar produções audiovisuais em regime de cooperação nas oficinas ministradas nas aldeias, adotando assim, uma postura compartilhada, perspectiva de produção que o autor denominará de autoetnografia.

O termo autoetnografia é utilizado na tese para denominar a produção de filmes executados pelos próprios indígenas. Nesse sentido, a análise dos filmes se dá de forma textual e contextual, isto é, utilizando-se de conceitos da antropologia fílmica, estabelece-se um diálogo entre elementos internos, ou seja, característica dos próprios filmes eleitos para análise e elementos externos ao filme, como entrevistas com os idealizadores e pessoas envolvidas na produção. Há uma desconstrução dos filmes propostos e uma ressignificação a partir do processo de produção. Em uma entrevista com Vincent Carelli, fundador da VNA, ele diz que em suas

oficinas/produções nas aldeias, o *feedback* por parte dos membros indígenas torna-se fundamental para um trabalho que represente efetivamente a cultura nativa, há um constante diálogo e compartilhamento dos materiais filmados com os sujeitos observados.

Outro aspecto importante observado nesta pesquisa é sobre como as oficinas acontecem nas aldeias; pode ter duração de 3 a 4 semanas, o número de oficinairos é de no máximo 6 pessoas trabalhando em duplas, normalmente os mais velhos que indicam os interessados, faz-se uma introdução da parte técnica sobre os equipamentos e os conceitos básicos da linguagem, como enquadramentos, duração de cada plano, iluminação, etc., então, escolhe-se um tema entre eles e a captação das imagens é realizada sem a presença dos instrutores, normalmente é filmado em um período, exibido o material bruto em outro e, concomitantemente, discutidos os resultados entre os participantes e os membros da aldeia. Esse processo de autonomia na produção confere aos estudantes indígenas de cinema a menor interferência possível nos trabalhos autorais, possibilitando, assim, criar uma narrativa com temas que fogem apenas dos ritos, das festas, da indumentária e colocam a cotidianidade das comunidades indígenas como potencialidades de roteiro.

A tese defendida por Araújo (2015) possui uma análise detalhada dos processos de produção, da ética adotada pelos realizadores dos projetos das oficinas e da importância que esse processo possui no âmbito político-social, como denúncia, no processo de decolonialidade, como preservação, manutenção e intercâmbio da cultura entre etnias diferentes. Esta pesquisa colabora para a valorização das vozes indígenas e para uma representação mais fundamentada e inclusiva das culturas indígenas no espaço do audiovisual. Além disso, o estudo concede informações sobre a importância do cinema documentário nas aldeias e da autoetnografia como ferramentas para a preservação cultural, para promoção da autonomia das comunidades indígenas e do diálogo intercultural.

A pesquisa de Miguel Angelo Correa, *Audiovisual Autoral dos Povos Indígenas de Mato Grosso do Sul: mapeamento e análise (2015)*, faz um mapeamento e análise das obras audiovisuais realizadas por indígenas de Mato Grosso do Sul. Um trabalho minucioso de levantamento de obras, entrevistas e depoimentos de autores e coletivos indígenas. A dissertação teve como objetivo fazer o levantamento de obras autorais e analisar a produção audiovisual das comunidades indígenas nessa região, destacando suas características, temáticas abordadas, formas de produção e distribuição, bem como o impacto e a relevância dessas produções para os povos indígenas e para a sociedade em geral. Além de analisar o conteúdo dessas produções, a pesquisa investiga como os indígenas utilizam o audiovisual como uma ferramenta para

expressar sua identidade cultural, discutir questões sociais e promover a conscientização sobre as realidades e desafios enfrentados por suas comunidades.

A dissertação pode contribuir para ampliar o conhecimento sobre a produção audiovisual autoral dos povos indígenas em Mato Grosso do Sul, fornecendo subsídios sobre a diversidade cultural, as perspectivas indígenas e o papel dessas produções na construção de narrativas próprias e na luta pela valorização e pelos direitos dos indígenas.

Outro trabalho que desponta é o artigo de Karliane Macedo Nunes, Renato Izidoro da Silva e José de Oliveira dos Santos Silva, *Cinema Indígena: De Objeto a Sujeito da Produção Cinematográfica no Brasil*, publicado pela revista Polis em 2014. O *corpus* do trabalho consiste em investigar jovens indígenas Sateré-Mawé, em uma pequena comunidade urbana chamada Casa de Trânsito, localizada na cidade de Parintins no Amazonas. Esse trabalho traz uma visão crítica e reflexiva de questões centrais sobre a representação do indígena pelo cinema brasileiro. No trabalho são abordadas as adversidades entre as perspectivas políticas e socioculturais da identidade indígena manifestadas pelos jovens aprendizes de Sateré-Mawé, orientado pelos pressupostos teóricos e metodológicos dos Estudos Culturais.

O artigo apresenta e problematiza questões de narrativas nacionais, que simbolizam o indígena como um ser primitivo, um selvagem sendo catalogado ora como bom, ora como mau, e muitas das vezes como ingênuo, um ponto de vista etnocêntrico e universalista em que reproduzem um discurso estereotipado, descrevendo e situando o nativo brasileiro, erroneamente, estagnado em um passado histórico. Os autores fazem um levantamento da chegada do cinema no território brasileiro, relacionando-o com colonialismo imperialista, com o qual potências como Grã-Bretanha, França, Alemanha e Estados Unidos conquistaram monopólios de produção, distribuição e exibição cinematográfica, com a mera pretensão da manutenção interna de empreendimentos europeus e norte-americanos e, ainda hoje, como continuação do processo colonizador.

Consequentemente, abordar o nacionalismo brasileiro terceiro-mundista, pode-se servir de mecanismos intensivos e ostensivos do colonialismo imperial estrangeiro, ou seja, nessa conjuntura, todo nacionalismo é, em grande parte, um colonialismo importado disfarçado, quase sempre os autóctones possuem a existência ignorada em nome de um modelo de progresso eurocêntrico. Nesse sentido, o artigo faz uma forte crítica entre a história sobre a geografia do poder entre nacionalismo e imperialismo; o que realmente são marcas de identidade nacional em uma sociedade internacional por natureza? Portanto, esse levantamento histórico dá suporte à justificativa do fato dos filmes nacionais expressarem, por longas datas, ideologias e estéticas

européias e norte-americanas, fortalecendo representações estereotipadas e descontextualizadas dos povos indígenas no Brasil.

Nesta perspectiva, o que pode explicar as questões arraigadas sobre o estrangeirismo ideológico no cinema brasileiro, comumente mascarado de nacional, se consolida através da infraestrutura de recursos humanos e tecnológicos de produção trazidos de países colonizadores. Ou seja, o surgimento das grandes produtoras como Vera Cruz (1949) e Maristela (1950), ambas situadas em São Paulo, se deu através de contratações de mão de obra importadas para atender o setor produtivo, como roteiristas, cenógrafos, montadores, atores, diretores, e fotógrafos, com a justificativa de que o Brasil não possuía, naquela época, profissionais capacitados para as produções, em vista disso, pode-se explicar as vezes que os indígenas foram representados e interpretados grotescamente por atores brancos maquiados.

Depois de contextualizarem as problemáticas sobre as definições de identidade nacional, em que se esbarra na polêmica da origem e suas interações culturais, o estudo faz um rápido diagnóstico do surgimento de um cinema autoral na América, Canadá e Austrália. Isto é, destacam-se as manifestações de produções midiáticas das quais os autores são indígenas, assim, na contramão do que era produzido por pessoas de fora do contexto, ou seja, não-índios. Esses trabalhos autorais visam confrontar imagens construídas a partir do processo colonial, entendidas como parte de uma batalha por representações. Segundo um levantamento sobre as produções indígenas no Brasil, desde os anos 1980 até os dias atuais, já foram produzidos mais de 70 filmes entre médias e curtas-metragens, isto é, historicamente, funda-se um período em que os nativos se constituem sujeitos de suas próprias narrativas no contexto da diversidade indígena.

Esse trabalho nos ajuda a compreender em um contexto histórico, político e cultural as complexas questões sobre a formação da imagem dos grupos indígenas no âmbito do discurso nacional. Dessa forma, o processo de assimilação das mídias indígenas e do cinema indígena é uma ação que ocorre há anos e que dessa relação entre brancos e indígenas no cinema através de produções autorais surge uma ruptura histórica e política. Na medida em que incorporam processos tecnológicos em suas rotinas, os povos indígenas participam em uma posição mais ativa dentro da sociedade, onde outrora esses direitos eram definitivamente ignorados. Nessa direção, nosso trabalho irá dar continuidade a perspectiva da integração desses trabalhos e como as obras autoetnográficas têm atingido o público.

Uma pesquisa emblemática e de contribuição singular, é do indígena Terena Gilmar Galache, *Koxunakoti itukeovo yoko kixovoku fortalecimento do jeito de ser terena: o audiovisual com autonomia (2017)*. A dissertação em questão busca, através de relatos da sua experiência pessoal, refletir sobre o processo de idealização do projeto desenvolvido pela Associação

Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), em colaboração com Ivan Molina, um membro da comunidade Quéchuá boliviana e responsável pelas oficinas interculturais de cinema entre indígenas bolivianos e brasileiros. O objetivo central é compreender as fases do processo e desafios em que esteve envolvido, e, conseqüentemente fortalecer a identidade cultural Terena, também conhecida como *Kixovoku*, utilizando a produção audiovisual como uma ferramenta de reflexão. Essa abordagem visa não apenas documentar a cultura e tradições Terena, mas também fomentar uma reaproximação entre as gerações mais jovens e os anciãos da comunidade, e, o intercâmbio entre outras etnias.

O texto em primeira pessoa aborda como a cultura indígena tem enfrentado desafios significativos devido à pressão exercida pela sociedade dominante. Isso lança luz sobre a luta constante entre a preservação das práticas culturais e a influência das forças externas que tendem a moldar e assimilar as culturas originárias.

Os idealizadores da ASCURI, Gilmar Galache e Eliel Benites, juntamente com Ivan Molina, exploram a capacidade do cinema como meio de documentar e transmitir a cultura Terena de maneira autoral. Além disso, o texto destaca, com detalhes, como esse processo não é apenas uma forma de documentação, mas também uma oportunidade para os jovens se conectarem e aprenderem com os mais velhos e relata a importância da inclusão do audiovisual nas aldeias de MS. Essa aproximação inclusiva entre gerações é essencial para a preservação das tradições, ao mesmo tempo em que promove o fortalecimento da identidade cultural. A autonomia dos realizadores da ASCURI também é um tema a ser destacado, demonstrando como eles se tornaram atores ativos na produção de filmes e no desenvolvimento de processos de formação audiovisual. Essa capacidade de controlar a narrativa e a representação da cultura indígena é um testemunho do poder do audiovisual como uma ferramenta não apenas de preservação cultural, mas também de empoderamento e fortalecimento cultural.

A dissertação aborda de forma profunda e reflexiva o processo metodológico desenvolvido pela ASCURI em parceria com Ivan Molina para fortalecer a identidade indígena por meio do audiovisual. Ele examina a resistência cultural, a relação com a sociedade dominante e a importância da reaproximação entre a juventude e os mais velhos, destacando o potencial do cinema para preservar tradições, promover reflexões e empoderar as comunidades indígenas. Por conseguinte, a pesquisa de Galache (2017), fornece subsídios minuciosos sobre o processo de aprendizagem e de inclusão tecnológica por parte dos indígenas.

A tese *Desmanchar O Cinema: Pesquisa Com Filmes Xavante No Wai'a Rini* (2018), de Bernard Pêgo Belisário, defendida pela Universidade Federal de Minas Gerais, trabalha com o cinema e com o cineasta Divino Tserewahú, primeiro realizador indígena formado pelo projeto

Vídeo nas Aldeias, acompanha seu processo de retomada de imagens e da filmagem do ritual de iniciação (espiritual) Wai'a Rini na aldeia Xavante de Sangradouro (MT). Esse trabalho de pesquisa foi realizado junto a uma produção documental desenvolvida com a presença do indígena Divino Tserewahú, em que é pensado o conceito de *cinema-processo*, e, também, discutido a forma de produção e a reorganização/remontagem de imagens, a partir de filmes captados anteriormente e reorganizados.

A pesquisa de campo a partir do conceito de *etnografia do processo de realização* ocasionou a observação de uma coprodução coletiva, típico dos indígenas, em que os membros da aldeia se reúnem para discutir as questões do processo de criação, dos participantes, dos temas e as constantes negociações entre as autoridades da aldeia. Isso ajudará a entender a cosmovisão do nativo em relação ao teor contudístico de seus filmes. Outra maneira de investigação foi através de entrevistas feitas com o cineasta indígena Divino, com outros membros envolvidos e o próprio convívio na aldeia, analisou-se os modos e critérios utilizados de como os filmes etnográficos são elaborados, estruturados e produzidos enquanto gênero documental autoetnográfico.

Este trabalho compartilha importantes materiais enquanto processo de produção nas aldeias como: estrutura dramática dos enredos indígenas e seus interesses; a força das reflexões e da prática cinematográfica de Divino; análises dos filmes permeáveis aos elementos da experiência na aldeia junto aos Xavante e do cineasta. Elementos estes que irão auxiliar enquanto compreensão dos processos de produção e seus desdobramentos no diálogo cultural.

O artigo de Gustavo Souza, *A Questão Indígena e a Reescrita da História*, publicado pela revista Contraponto, edição 03 de 2020, que propõe uma desconstrução do filme Martírio (2016), de Vincent Carelli, em camadas estruturais distintas, com a hipótese de que o filme foi realizado não apenas para dar voz ao indígena, mas com o intuito de explicitar os traumas adquiridos ao longo dos inumeráveis conflitos entre Estado, pecuaristas e o povo Guarani Kaiowá.

Para tanto, o autor utiliza-se do conceito benjaminiano de uma história relatada a partir do ponto de vista dos marginalizados, um método que tende a convocar o espectador para a causa indígena. Nesse sentido, a análise é estruturada em três camadas narrativas distintas, a complexa e problemática relação entre índios e o Estado brasileiro, a temática do *Tekoha*, questões da terra que afetam diretamente e especificamente os povos Guarani e Kaiowá, e a terceira camada estrutural do vídeo é a postura marcante do diretor pela presença e narração em *Voz over*.

O artigo trabalha na perspectiva triangular sobre os aspectos trauma, história e documentário. O primeiro envolve questões “sócio-históricas circunscritas”, a luta por direitos que vêm se arrastando há muito tempo; a questão da história, o texto se posiciona em relação ao pensamento de Walter Benjamim(1994), e discute a necessidade de se construir um enredo a partir da concepção dos vencidos; e sobre o documentário será trabalhado o contexto de evidências e reflexividade para pensar o filme como produto.

Entre depoimentos, imagens de arquivos incorporados ao texto, que evocam não apenas as etnias Guarani e Kaiowá, mas outras pelo Brasil, e a narração de Carelli, que são construídos entre a crítica e a emoção, oferece base para entender a profundidade das problemáticas dos povos indígenas através do filme. Contudo, o artigo sobre a obra se esforça em um posicionamento histórico no intuito de identificar elementos de resistência, ou seja, serve tanto para apresentar a revisão de supostos "heróis" da história, para explicitar as atrocidades de proporções desmedidas entre forças desiguais e para construir o outro lado da história, não apenas como sujeitos vencidos, mas de resistência. Então, vemos nesse trabalho uma fonte que nos ajudará no alicerce para a construção de nossa tese.

1.6 "MÍDIAS NATIVAS" E O CONCEITO DE (AUTO)REPRESENTAÇÃO

Historicamente, como já é sabido, os povos indígenas são uma sociedade em que a transmissão de conhecimentos é feita, prioritariamente, através da oralidade, por essa razão, pode-se explicar o grande fenômeno que o vídeo promove entre estes povos, uma vez que das tecnologias de comunicação existentes (rádio, tv, internet etc.), o audiovisual é a linguagem que mais se constitui como ferramenta de mediação cultural. Neste sentido, muitas são as questões que podem vir a esclarecer a respeito do grande êxito com relação à produção e circulação de vídeo entre os indígenas, possivelmente, uma delas pode ser atribuída às características próprias à linguagem cinematográfica, das quais ressalta-se a capacidade significativa que as imagens em movimento possuem em integrar o essencial da comunicação, isto é, a manifestação da expressão corporal e da oralidade (PEREIRA, 2010).

Dessa maneira, das telas do cinema ou da televisão e agora dos *smartphones*, enxerga-se um mundo com um encantamento coletivo, em que o imaginário é fascinado através dos olhos e pela interação promovida pelo digital, portanto, do brilho das telas da TV aos fluxos cativantes de produções amadoras e muitas vezes despretensiosas, causadora de uma curiosidade geral entre a sociedade contemporânea, faz surgir, aos poucos no universo indígena, uma nova

maneira de compreender e experimentar a era pós-moderna, isto é, o da reprodução imagética autoral, impulsionada por um grande fluxo informacional, "uma democratização midiática, silenciosa, mas inexorável, que está alterando profundas distâncias e redesenhando velhas geografias" (DI FELICE, 2012, p.77).

Entretanto, tal fenômeno visual surge no cotidiano dessas pessoas sem qualquer exigência de uma alfabetização preliminar, conseqüentemente, sem necessariamente o intermédio da palavra escrita. Todavia, do aprendizado da linguagem à produção de vídeos em aldeias, perpassa diretamente do campo da oralidade para a criação plástica do audiovisual, dessa forma, por afinidade, promove o interesse e o crescimento de produções autorais, as chamadas "mídias nativas"¹⁴. Contudo, seja em forma de documentários etnográficos ou pela produção de conteúdos diversos, como vídeos curtos para redes sociais, relacionados à rotina nas aldeias, como por exemplo o jovem Kauri Daldeia com seu canal Daldeia,(FIGURA 01). O influenciador indígena tem 28 anos e pertence à etnia Waiãpi na região do Amapá, uma coqueluche nas redes sociais com mais de 2,8 milhões de seguidores no TikTok e mais de 721 mil no Instagram. Tais apropriações provocam transformações profundas no que diz respeito à atualidade dos povos indígenas, de indígenas "puros", miticamente idealizados pela sociedade dominante, a sujeitos "reais" como Kauri, um dos nomes mais importantes no ativismo indígena digital na atualidade, promovendo e divulgando sua própria cultura, através de uma ótica nuclear, "de um jeito ou de outro, o índio real, que é parte de um processo histórico complexo, como todos os grupos humanos, sempre irá frustrar esses estereótipos" (ARAÚJO, 2010 p. 15).

¹⁴ "O termo "mídias nativas" foi originalmente proposto pelo sociólogo Massimo Di Felice na primeira edição do Seminário Mídias Nativas, ocorrida em São Paulo, de 17 a 19 outubro de 2006, organizado pelo Centro de Pesquisa em Comunicação Digital - ATOPOS da Escola de Comunicações e Artes da USP, no qual foram apresentadas as produções midiáticas e as narrativas eletrônicas indígenas, com a participação de comunicadores e produtores Guarani, Terena, Potiguará e acadêmicos. Material disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36654/21234>



Figura 01 - Print da página do TikTok Daldeia.

Entretanto, o conceito de "mídias nativas" proposto pelo professor Massimo Di Felice surgiu a partir do interesse da interação indígena com as novas tecnologias comunicativas, à medida que tais apropriações começaram a se expandir. Nas palavras do autor:

Através da apropriação das novas tecnologias digitais, mostrou-se que grupos indígenas e jovens da periferia multiplicam narrativas e produções de conteúdos originais, como também inauguram uma nova cultura midiática e uma nova forma de cidadania, caracterizada pela criação colaborativa de conteúdos e pela sua difusão nas redes sociais digitais. (DI FELICE, 2012 p.77).

O surgimento dessa nova cultura midiática promove um protagonismo inédito na história desses grupos, assim, contribuindo para a superação das diferenças dualísticas entre o centro/periferia, aldeia/comunidade não-indígena. Dessa forma, de acordo com o professor DI Felice, essa transformação "sociotecnológica", promovida pelas redes de informação e por ferramentas tecnológicas de baixo orçamento, faz emergir novos indivíduos e novas maneiras de cidadania, em que as relações sociais entre sujeitos ocorrem da construção e de intensa interatividade, a partir da interface dos meios digitais, nos quais o território e as diferenças sociais

são (re)ajustadas pela tecnologia. Entretanto, é importante frisar que o termo "nativa" desloca o sentido indicativo de sujeitos e passa a se referir à própria mídia, uma inversão de significado, para designar espaços e diálogos surgidos a partir dos ambientes virtuais em rede. "trata-se de uma deslocação conceitual importante que, pondo ênfase na crise do antropocentrismo, define as sociabilidades e as culturas contemporâneas como realidades que nascem nas redes e nos fluxos informativos digitais" (p. 78). Em suma, o termo "mídias nativas" fica relacionado a um conceito aberto, se estende rumo a um campo de oportunidades em constante construção, uma "obra aberta" se inscrevendo no âmbito das possibilidades.

Dessa forma, há de se acordar com Vattimo (1992) sobre a "multiplicação de visões de mundo", a ideia única de padrões hegemônicos será dissolvido, a partir da apropriação de mídias digitais alternativas (jornal, rádio e tv), subsidiado pela tecnologia de baixo custo, essa inclusão converte-se numa "tomada da palavra" por parte das populações suburbanas ou subculturas, que permitirá a possibilidade de representarem a si mesmos, ou seja, produzirem e gerenciarem seus próprios conteúdos. Nesse sentido, Stuart Hall (2016), destaca que a representação é um processo complexo e central na maneira como compreendemos e damos significado ao mundo, portanto, é uma concepção que irá além da cópia ou do mero reflexo da realidade, é muito mais uma construção sociocultural que envolve poder, identidade e "significados compartilhados" interligados pela linguagem. Segundo Hall:

Na linguagem fazemos uso de signos e símbolos - sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos - para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos "meios" através do qual pensamos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais significados são produzidos. (2016. p.19).

O autor defende que a maneira como os indivíduos e grupos são representados nos discursos midiáticos e por instituições sociais possui consequências significativas na forma como são percebidos, valorizados e posicionados no meio social. Como foi construído plasticamente o personagem "índio" por atores no cinema? A representação se enquadra sob a ótica construtivista, não é isenta, é construída socialmente, possui significados ideológicos e sustenta estruturas de poder. Nesse contexto, as representações não são estáticas, mas transitam em constante negociação e são produzidas por meio do discurso, linguagem, símbolos e imagens que orientam nossa noção de mundo, em linhas gerais, "ela é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem"(HALL, 2016, p. 34).

Nas últimas décadas, os estudos sob a (auto)representação dos povos indígenas no cinema têm obtido destaque como uma abordagem de análise que busca afastar o caráter colonial do conhecimento e contesta as narrativas arbitrárias e dominantes, vale frisar que, alguns autores como Araújo (2015), trabalha com o conceito de "autoetnografia", para designar trabalhos audiovisuais realizados pelos próprios indígenas. O filme *O Mestre e o Divino* (2013) de Tiago Campos, por exemplo, produzido pela VNA, pode-se ter um bom exemplo de como a produção de sentido é criada e organizada no âmbito de cada sociedade, ocasionando, portanto, diferentes representações. O longa-metragem, retrata a vida e o trabalho dos dois personagens distintos na aldeia de Sangradouro no Mato Grosso e explora a narrativa através de diálogos entre o missionário alemão Adalbert Heide e o cineasta Xavante Divino Tserewahú, mostrando como a visão do europeu, por mais carregada de "boas" intenções que seja, é controversa à realidade dos povos originários. O missionário convive com os indígenas Xavantes há décadas e fica explícita nas imagens e pela narrativa construída, que a visão de colonizador sob o conceito de povos originários é evidente, nesse sentido, a organização social religiosa em que ele ajudou a construir para catequizar aqueles indígenas de sangradouro no Mato Grosso, foi um padrão de convivência colonial impositiva e não de preservação histórico-cultural.

É importante ressaltar que a (auto)representação indígena é uma prática em evolução, e possui diferentes abordagens, pontos de vista e se encontra enraizada em contextos específicos de cada etnia, e, conseqüentemente, sofre influências de suas experiências históricas, políticas e culturais, o que Viveiro de Castro (2006) irá chamar de "perspectivismo ameríndio", o autor defende que as cosmovisões de muitos povos indígenas, humanos e criaturas não-humanas, possuem distintas perspectivas ontológicas, isso significa que, diferentes seres, como animais ou entidades espirituais, possuem níveis de importâncias e pontos de vista diferentes sobre o mundo, o que pode impactar diretamente a maneira como são representados e na interação entre si.

De uma ótica mais ampliada, todo sistema de representação são incompletos e variáveis, segundo Hall (2016), selecionam-se certas características da realidade, ao mesmo tempo que se excluem outras, tais seleções ou omissões sofrem influências pela estrutura de poder e por ideologias, resultados estes que causam impactos na produção de sentido. O autor enfatiza também, que as representações são essenciais para uma efetiva construção da identidade individual e coletiva, pois desempenham uma função fundamental para formação de identidades culturais e étnicas, já que interferem diretamente na maneira como nos vemos e como somos vistos. Através da representação moldamos nossas percepções de quem somos, de pertencimento e de como estamos inseridos na sociedade, "[...] nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos - as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos

a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como classificamos e conceituamos [...]" (p.21), então, a cultura associadas a linguagem se tornam centrais na criação de representações. O autor também observa que, a linguagem enquanto sistema simbólico é complexo e é utilizado para dar sentido às experiências, por conseguinte, é importante entender como a cultura influencia a maneira como as representações são produzidas e consumidas, e, enfatiza a interconexão entre linguagem, identidade e poder.

Outro fator ressaltado é que as representações são unilaterais, por isso os sujeitos ao serem representados possuem a capacidade de se apropriarem desse discurso e redefinirem essas representações, dessa forma, pode-se construir uma contra-narrativa, ele denomina esse processo de "leitura negociada", na qual os receptores interpretam, podendo haver alguma concordância, e, também, podem contestar as representações dominantes. No entanto, o conceito de representação segundo Hall (2016), destaca que as imagens, símbolos e linguagem não são meras cópias da realidade, mas construções culturais complexas que moldam nossa compreensão do mundo e de nós mesmos.

Dentro do campo das pesquisas, o processo analítico de (auto) representação torna-se uma abordagem que busca analisar o processo pessoal para compreender a experiência cultural, valoriza, portanto, a voz do sujeito na sua subjetividade e permite que esses grupos ou pessoas sejam protagonistas de suas próprias experiências (Ellis, 2011). A (auto)representação indígena feita pelo cinema permite que suas histórias sejam compartilhadas e compreendidas enquanto valor subjetivado, o que promove uma consciência social da existência de diferentes visões de mundo, "*ethnographer, indigenous/native ethnographers now work to construct their own personal and cultural storie*" (p.278)¹⁵.

Entretanto, o que essa pesquisa busca alcançar é o exame dos significados dessas produções, levando em consideração a multiplicidade cultural e as particularidades que cada grupo étnico indígena possui. Para tal propósito, o que de fato busca-se no âmbito das mídias indígenas é justamente sua relação com os meios comunicacionais, enquanto estrutura comunicativa, bem como a interação de seus agentes com as tecnologias da informação e seus efeitos enquanto produção de sentido. Para além das questões de ordem ontológicas, a respeito do processo comunicacional, que por vezes ignora a mediação técnica da própria comunicação, que são agentes de interações sociais, aqui, recorre-se ao suporte do audiovisual, com o intuito de compreender o propósito dessas interações tecnológicas presentes entre os agentes produtores

¹⁵ "etnógrafo, etnógrafos indígenas/nativos agora trabalham para construir sua própria história pessoal e cultural" (Ellis, 2011, p.278, *tradução nossa*).

e os meios em que essas mensagens são transmitidas; interações estas que são causadores das relações comunicativas e socioculturais, transformando os níveis de percepção.

1.7 A (AUTO)REPRESENTAÇÃO EM: *BRÔ MC'S* E *JAGUAPIRÉ, O FILME*

1.7.1 BRÔ MC'S

Na apropriação do cinema pelo povo Guarani Kaiowá, destaca sua capacidade de absorver e reorganizar a linguagem cinematográfica em seu próprio benefício. Segundo Kellner (p.124), essa apropriação permite que "os valores de resistência, participação, democracia e liberdade sejam adotados como normas positivas, usadas para criticar formas de opressão e dominação". Nesse sentido, o cinema se torna espaço de resistência cultural para os povos indígenas, permitindo que eles imprimam sua perspectiva e olhar no conteúdo de seus filmes.

É importante destacar que, a inserção política do indígena no sistema produtivo, conforme descrito por Martín-Barbero (2013, p. 264), configura como um "novo mapa" estrutural, em que as culturas indígenas são integradas à estrutura de produção do capitalismo. Isso evidencia a importância da presença dos povos nativos na sociedade contemporânea e seu papel na construção de uma identidade forte, autoafirmativa e em diálogo com a realidade. O curta-metragem *Brô Mcs*, conta a história de uma dupla de *rappers* da Aldeia Jaguapiru, localizada no município de Dourados-MS, e, retrata ao mesmo tempo, um indígena dialogando com um mundo contemporâneo, contracenando entre imagens de um cenário precário para padrões de subsistência, ao mesmo tempo que, descreve por meio de suas músicas cantadas na língua guarani, os problemas e anseios do seu povo.

O filme autoral quebra estereótipos ao apresentar dois jovens Guarani e Kaiowá com indumentárias contemporâneas e globais cantando na sua língua tradicional guarani, assim, o filme *Brô Mc's*, além de ser uma expressão artística, representa um exemplo evidente de hibridação cultural, utilizando-se da linguagem do cinema para representar todo um enredo voltado para o tema musical, neste caso, a linguagem do cinema, opera como amplificador de vozes, de mudanças de perspectivas desses indígenas e por consequência da opinião pública. Portanto, ao destacar a capacidade de recriar narrativas por meio da linguagem cinematográfica e da música, o tema evidencia a importância de se reconhecer e valorizar a diversidade cultural, além de promover uma reflexão sobre as relações de poder, a busca por igualdade e liberdade em um contexto contemporâneo.

O tema central desse curta-metragem é o trabalho musical autoral de composições dos Guarani e Kaiowá dentro do estilo *hip-hop*, que se originou de um movimento contracultura, segundo Kellner:

O *rap* transmitia as experiências e as condições dos americanos negros que viviam em guetos violentos e, assim, se transformou num 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 uma corda sensível, e as gravações de *rap* estavam nas paradas de sucesso[...] (2001, p. 231).

O estilo musical que nasceu no norte da América, totalmente alheia à cultura nativa brasileira, no entanto, com um significado politicamente bastante forte, esse gênero conseguiu alcançar a atenção de jovens periféricos, e, posteriormente, se tornou um produto comercial amplamente difundido. Os garotos indígenas da aldeia Jaguapiru em Dourados, MS, em contato com a música estrangeira que é produto da indústria cultural global, se identificam com a proposta, tomam de empréstimo, adaptam as letras e a língua para a realidade de onde vivem. No universo desses povos originários a rima das músicas, ao mesmo tempo que são frases de estímulos para a juventude indígena, se ajustam às mazelas que enfrentam no cotidiano: "*Nós te chamamos pra revolucionar, Por isso venha com nós, nessa levada, Nós te chamamos pra revolucionar, Aldeia unida, mostra a cara*" (tradução do refrão da música *Eju Orendive*). E desses diálogos multiculturais que são oriundos de uma demanda específica, é uma constante construção, na medida em que são absorvidas e ressignificadas para a cultura local. De acordo com Canclini (2008), essas transformações que ele chama de "práticas discretas", adquiridas pelo processo de hibridação, são frutos da criatividade, da transformação e da ressignificação de conteúdos;

Como a hibridação funde estruturas ou práticas discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se *reconverter* um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para inseri-lo em novas condições de produção e mercado. (2008, p.23).

Um aspecto importante a ser destacado sobre o conceito de hibridação, diz respeito a apresentação dos personagens, com fortes indicativos de pessoas que se tornaram adeptos à cultura do *Hip hop*¹⁶, que se comprova visualmente tanto no figurino que utilizam como nos

¹⁶ Segundo Lourenço (2010). A expressão *Hip* (quadril) e *Hop* (balançar) é uma gíria, conhecida pelos jovens do *Hip Hop*, como balançar o quadril. O Movimento foi criado pelas equipes de baile norte-americanas, com o objetivo

gestos proferidos nas entrevistas (figura 02) . Portanto, da cultura dos povos originários eles carregam os traços físicos como herança genética e a língua como herança cultural mediada pela cultura musical. De acordo com Martín-Barbero (2013), a mediação é compreendida como um processo que ocorre no encontro entre o popular e a cultura de massa, entre o local e o global e entre as diferentes classes sociais. Nessa perspectiva indígena, a mediação acontece no espaço onde as práticas culturais são reinterpretadas, ressignificadas e negociadas para a realidade dessas pessoas. É um processo pelo qual esses sujeitos constroem e reconstróem seus significados e identidades por meio da interação com o produto importado oriundo do estilo musical norte-americano.



Figura 02: Frame extraído do filme Brô Mês. Fonte: O filme

Esses povos como receptores e consumidores dos meios de comunicação, são sujeitos ativos que incorporam, ressignificam e recriam as mensagens midiáticas de acordo com suas experiências e seus contextos sociais (HALL, 2016). A representação desafia as narrativas estereotipadas e exóticas, permitindo que esses grupos expressem a complexidade e a diversidade de suas identidades e experiências no contato com outras culturas, afrontando noções preconceituosas e simplistas. Dessa maneira, a mediação experienciada por esses garotos, desempenha um papel importante na construção da identidade cultural e na formação de uma consciência crítica, permitindo que esses jovens se posicionem em relação à cultura de massa, resistam às formas de dominação cultural e expressem suas próprias vozes e visões de mundo.

Neste contexto contemporâneo de fluxos globais, eles aderem a uma maneira específica de se expressarem, contornado por um viés musical criativo e essencialmente de

de apaziguar as brigas e contrariedades frequentemente manifestadas pelos jovens agrupados em gangues. O termo *Hip Hop* designa um conjunto cultural amplo que inclui música (rap), pintura (grafite) e dança (break). O rap, sigla derivada de "rhythm and poetry" (ritmo e poesia), é a música do Movimento e constitui o seu elemento de maior destaque. Mc é a sigla de "Mestre de Cerimônia"; é ele que canta o rap e, na maioria das vezes, também compõe as letras.

protesto, que fez surgir a partir da negociação intercultural. Cria-se um personagem que irá desmistificar toda a carga paralisante do "bom selvagem", ancorada na tradição colonial. No entanto, o discurso do vídeo e principalmente os protestos presente nas letras, apresenta-se, neste caso, como uma forma de apropriação cultural híbrida, e, que por sua vez, faz surgir uma acomodação de materiais simbólicos, como gestos, maneira de falar, de se vestir, as gírias utilizadas etc. 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).

Outro fator observado é o cenário, em meio às entrevistas e imagens de apoio, nota-se as condições desfavoráveis em que vivem na aldeia. O documentário enfatiza um indivíduo em transformação e manifestando sua arte através de suas canções sustentado pelo projeto musical, no entanto, como pano de fundo, o cenário naturalista descortina, um local culturalmente descaracterizado do ambiente natural, são barracos disformes, remendados com restos de madeira e telhas de barro, com chão de terra partida, colchões de espuma velhos dispostos ao chão, poucas roupas amontoadas em caixas de papelão, alguns móveis e eletrodomésticos velhos e um quintal com pasto e poucas árvores (figura 03), portanto, sem a biodiversidade necessária para a manutenção de uma forma particular indígena de viver seu *Tekohá*.



Figura 03: Imagem do cenário utilizado na aldeia extraído do filme Brô Mês. Fonte: o filme.

Em outro momento de desenvolvimento do filme, é gravado um trecho ritualístico de dança e canto Guarani (figura 04), em que participam o coletivo da aldeia entre crianças e adultos caracterizados com vestimentas e acessórios de origem industriais, combinado com elementos simbólicos e objetos tradicionais indígenas, como: os instrumentos artesanais de

percussão, a cantoria realizada na língua materna Guarani, o urucum maquiando os rostos de alguns e o próprio rito em si. Nesse sentido, o global e o local se organizam em diálogo, tornando-se uma amálgama cultural inevitável. No confronto de elementos evidentes na imagem, selecionados e apresentados nos enquadramentos do vídeo, são maneiras de narrativas de formas a relatar como vivem o presente. O conteúdo fílmico, portanto, torna-se um relevante aporte carregado de informações sensíveis, de crítica, de fragmentos e subjetividades - às vezes pouco coeso, sincrético e até contraposto às realidades de vida originárias.



Figura 04: Imagem do ritual extraído do filme Brô Mês. Fonte: o filme

Canclini (2008) destaca, em *Estratégias para entrar e sair da modernidade*, trajetórias que se cruzam entre o popular, o erudito e as possibilidades de aberturas multiculturais, ocasionadas pelo contato e intercâmbio entre culturas diferentes. Conseqüentemente, a hibridação pode explicar neste caso, a "descaracterização" visual dos Guarani e Kaiowá enquanto nativo, que tanto incomoda a sociedade branca e que nada tem a ver com a "perda de identidades", o empréstimo de outras culturas, como: o estilo de falar e gesticular, a camiseta sem mangas de time de basquete norte-americano, o uso do boné, dos chinélos de tiras de borracha, da calça jeans, a apropriação da música eletrônica, o veículo motorizado e os eletrodomésticos, são artefatos que contracenam e ao mesmo tempo coexistem com a língua guarani, com os traços genéticos, com o cotidiano e com as tradições folclóricas indígenas. Mesmo em meio a precariedade desses objetos, eles se misturam constituindo um intercâmbio intercultural e cotidiano, "a fluidez das comunicações facilita no apropriarmos de elementos de muitas culturas, mas isto não implica que as aceitemos indiscriminadamente" (CANCLINI, 2008, p. 33).

Por conseguinte, o modo como são interpretadas as aproximações entre culturas (HALL 2016), pode auxiliar no esclarecimento de certos pontos, muitas vezes incompreendidos como, significados de valores espirituais, ritos e costumes peculiares, responsáveis por obstruir o desenvolvimento de um diálogo profícuo sobre fronteiras culturais diferentes. A consciência e a familiarização com outros ideais, promovida pela abertura da troca intercultural, se manifesta

como modos comportamentais que são ajustados ao ambiente externo de cada realidade, favorecendo as relações entre os seres. No entanto, o relativismo na visão de Canclini (2008), não faz dos indígenas "menos indígenas", ou os tornam "brancos". Ao contrário, o autor propõe um trajeto que favoreça o processo que promoverá a hibridação, e que são classificadas por ele como, "práticas discretas", por conseguinte, questiona-se o conceito de originalidade, questão cara à sociedade originária e que oblitera as interações sociais.

Não obstante, o que pode se extrair do volume contudístico desse trabalho, é que esses indígenas estão experienciando uma intensa interação através do contato, uma mistura de culturas que podem ser distinguidas como marcas da globalidade.

Por outro lado, fica explícito no diálogo deste documentário que a cultura indígena, em nenhum momento se encontra em segundo plano, são povos originários legitimados pela linhagem genética/histórica, e que estão se apropriando de ferramentas e recursos industriais atuais, para comunicação, se posicionarem e se fortalecerem como tais. Por décadas, as representações dos povos indígenas nos meios audiovisuais foram frequentemente simplificadas ou caricaturadas, contribuindo para a desinformação. No entanto, com um aumento da conscientização sobre questões indígenas e uma maior autonomia das comunidades indígenas na produção de mídia, o conceito de representação dos povos originários tem ganhado destaque. A representação indígena no audiovisual não se trata apenas de oferecer uma visão mais precisa e autêntica das culturas e realidades indígenas, mas também de proporcionar uma plataforma para que os próprios indígenas controlem suas narrativas e imagens públicas. A tecnologia opera como veículo que faz ecoar a voz de um povo vivo e que estão se atualizando através de formas de expressão advindas da pós-modernidade, ou seja, são povos originários que estão se inserindo e se apropriando de elementos modernos, assim como qualquer outra cultura em processo de expansão.

1.7.2 JAGUAPIRÉ, O FILME

No mesmo contexto de produção filmica, mas com uma temática diferente de *Brô Mcs*, o curta-metragem *Jaguapiré, o filme*, se apresenta como um docudrama com duração de 10'14'', produzido por 27 indígenas da aldeia Jaguapiré situada no município de Tacuru/MS, distante 423 km da capital. Esse filme reconstrói, desde o ponto de vista dos próprios nativos, o episódio truculento de despejo de suas terras ocorrido em 1985¹⁷, em que cinco famílias Guarani

¹⁷ Saber mais: http://pib.socioambiental.org/anexos/8148_20100122_121040.pdf

e Kaiowá foram violentamente expulsos de suas casas e de seu território tradicional o chamado de *Tekohá*. Segundo Benites, "o saber do povo Guarani Kaiowá se caracteriza pela diversidade e pela particularidade de visões de mundo: a sua expressão é a própria representação do ecossistema local, denominado como *Tekohá* (território tradicional/aldeia)" (2020p. 20). Essas famílias moravam nas imediações da fazenda Modelo, cujo proprietário era José Fuentes Romero, personagem responsável por contratar a expulsão desse povo. Segundo a ONG Socioambiental, aproximadamente 27 homens fortemente armados, dentre eles, além do próprio proprietário, policiais militares e capangas, invadiram de súbito a aldeia, expulsaram todas as famílias que ali viviam, atearam fogo em suas casas e desmataram de imediato toda a flora local como forma de represália e intimidação.

Primeiramente, sob o olhar da antropologia, esses episódios violentos de origem extrativista/predatória de terras nativas para a prática de cultura agropecuária, causa uma desestruturação de todo um sistema sociocultural dos povos nativos, podendo acarretar prejuízos de várias ordens, e corresponde a boa parte dos problemas responsáveis pela decomposição social, saúde pública, altos índices de suicídios, pela miséria e descaso dessas etnias na atualidade (BANDUCCI JÚNIOR, URQUIZA, 2012). Neste caso, a (auto)representação no curta-metragem *Jaguapiré, o filme* ajuda a corrigir o vácuo histórico, permitindo que eles recontem e reafirmem suas histórias, lutas e violências sofridas. Na figura 05, nota-se que a região onde vivem atualmente é uma grande extensão de pasto e uma precária diversificação de floresta, esse trabalho além de representar o que Vattimo (1992) aponta sobre a propagação de vozes, que foram outrora asfixiadas pelo poder do colonizador, revela através da narrativa de seus próprios líderes, o que representou de fato toda a agressão que sofreram, e conseqüentemente, a reconstituição do episódio narrado pelos próprios castigados, recoloca em discussão todo um trauma conflituoso, em que antes, só existia uma versão dos fatos.



Figura 05: frame extraído do filme *Jaguapiré, o filme*.

Sob a luz dos conceitos de Canclini (2008) em que é relativizada os conceitos de autenticidade, no exame desse trabalho audiovisual, encontram-se indicadores de que há uma remodelação cultural, produzida a partir do contato entre culturas diferentes, através da mistura de elementos cotidianos que corroboram para o processo de hibridação. Nesse sentido, nota-se que os territórios culturais Guarani e Kaiowá não são sistemas isolados e as relações interculturais se manifestam a partir da troca entre diferentes culturas. A própria produção do filme em si, já revela o fator de apropriação tecnológica.

Mesmo com propostas discursivas diferentes entre os documentários apresentados, há marcas evidentes em ambos os trabalhos a troca entre culturas, os dois filmes são de intensidades distintas, porém, são fronteiras culturais coexistindo e interagindo de alguma forma. *Jaguapiré, o filme*, é uma obra (auto) representativa, que revela um povo repleto de mazelas, porém, abertas a diálogos e que resguardam suas ancestralidades e suas convicções tradicionais. O desfecho dessa reconstituição, descortina a persistência dessa etnia na preservação das memórias ancestrais. Pela forte ligação que os Guarani e Kaiowá possuem com seu *Tekohá*, eles retornam ao local onde foi cenário de destruição e violência, e tentam reconstruir, apesar da paisagem natural descaracterizada, suas vidas na aldeia.

Conforme exposto, a pós-modernidade é um tema complexo, plural e abrange diversas áreas do conhecimento, contudo este capítulo foi dedicado ao desenvolvimento da primeira parte das bases teóricas para a realização de nossa pesquisa. Neste primeiro momento, fez-se uma abordagem sobre os pressupostos da pós-modernidade, como fragmentação e pluralismo, sob o qual, levantam-se questionamentos a respeito da ideia de verdade absoluta e transposições de narrativas únicas e dominantes na construção simbólica sobre a noção de "índio". Além disso, enfatizou-se a multiplicidade de discursos e pluralismos identitários, reconhecendo as existências de várias realidades sociais, em que desafia as metanarrativas universais. Foi discutido ainda, a relação entre cinema e sociedade do ponto de vista da construção de sentido, e de como o cinema desempenhou um papel indiscutível na idealização das identidades e valores históricos dos povos indígenas no imaginário da sociedade moderna. Discute-se, também, o conceito de "mídias nativas" e sobre a construção de um discurso a partir da (auto) representação e seus desdobramentos na formação de opiniões e finaliza-se com uma breve análise dos filmes propostos.

1.8 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO

Inicialmente discutiu-se a complexa relação entre o cinema, a mídia e a sociedade, destacando como a produção audiovisual influencia a formação cultural e identitária. A mídia, especialmente o cinema, não apenas reflete, mas também molda a realidade política e sociocultural, podendo tanto perpetuar estereótipos quanto promover debates e mudanças sociais. Historicamente, as representações indígenas no cinema foram marcadas por perspectivas externas e eurocêntricas, muitas vezes simplificando ou distorcendo suas culturas. No entanto, a democratização da mídia digital tem permitido uma maior diversidade de narrativas e representações, desafiando estruturas dominantes e promovendo uma cultura mais inclusiva e multifacetada. O ciclo de produção entre emissor e receptor é complexo, com o mercado cinematográfico tradicionalmente tendendo a produzir conteúdos de massa que reforçam ideologias dominantes, ainda que também exista espaço para produções que questionem essas normas. Além disso, enfatiza-se a importância de uma abordagem crítica por parte dos espectadores, que podem reinterpretar e resistir às mensagens comerciais dominantes, transformando a cultura de massa em um espaço de expressão e identidade própria. No contexto contemporâneo, o papel da mídia na democracia é duplo: pode tanto promover opressões quanto oferecer plataformas para a promoção da justiça social.

A pesquisa externa voltada para os estudos de recepção é fundamental para compreender o impacto social e cultural do cinema indígena no Brasil, que tem ganhado cada vez mais notoriedade nas últimas décadas. O cinema indígena oferece uma plataforma importante para os cineastas indígenas expressarem seus olhares únicos, retratando suas culturas e os desafios enfrentados por seus povos. À medida que essas obras desafiam posturas tradicionalistas e multiplicam as vozes indígenas, é possível compreender como os diferentes públicos recebem e interpretam essas mensagens. Os estudos de recepção focam justamente nessa dinâmica, investigando como espectadores de diferentes contextos socioculturais interagem com os conteúdos audiovisuais e como esses conteúdos podem ressignificar realidades, identidades e percepções pré-estabelecidas. Além disso, esses estudos ajudam a destacar a relação dialógica entre a produção de conteúdo e o público, enfatizando que os receptores não são passivos, mas sim agentes ativos capazes de reinterpretar e trazer novos significados às narrativas audiovisuais. Ao abordar a recepção do cinema indígena, a pesquisa ressalta a importância do contexto cultural, social e histórico no qual os espectadores são inseridos, uma vez que isso influencia diretamente suas percepções e respostas às obras. Essa abordagem crítica e inclusiva fornece uma compreensão mais profunda das interações entre as produções culturais e suas audiências,

oferecendo caminhos para uma comunicação mais eficaz e para o fortalecimento das identidades culturais indígenas, bem como uma reavaliação contínua dos papéis desempenhados tanto pelos criadores quanto pelos consumidores de conteúdos.

Destaca-se, também, a transformação significativa na produção de conteúdo, ocorrida na representação de si mesmos através das mídias digitais. Historicamente concebidos e estereotipados através de lentes externas, especialmente no cinema e na televisão, os indígenas hoje utilizam ferramentas audiovisuais para contar suas próprias histórias e desafiar estereótipos. O conceito de "mídias nativas", introduzido por Massimo Di Felice, exemplifica essa transformação, mostrando que as novas tecnologias digitais permitem aos povos indígenas – e outras minorias – multiplicar narrativas, fomentar uma nova forma de cidadania e criar conteúdos colaborativos que refletem seus culturas e perspectivas próprias. Essa "democratização midiática" desloca as divisões culturais e sociais tradicionais e possibilita uma representação mais autêntica e dinâmica nas plataformas digitais. A mudança de paradigma de representação proporcionada pela (auto)representação indígena nas mídias sociais exemplifica um movimento de tomada de poder cultural, em que eles assumem o controle de suas narrativas, confrontando construções e representações estigmatizadas, e, conseqüentemente, promovendo uma compreensão mais diversa e pluricultural da sociedade contemporânea.

A apropriação do cinema pela comunidade Guarani e Kaiowá é um exemplo marcante de como um povo pode adaptar e reorganizar a linguagem cinematográfica em benefício próprio, desafiando estereótipos e exercendo resistência cultural. Conforme sugere Kellner(2001), essa apropriação permite que ideais de resistência e liberdade são empregadas para criticar opressões, fazendo do cinema um espaço de autonomia e autoexpressão. O curta-metragem *Brô Mcs*, por exemplo, não apenas quebra barreiras ao apresentar jovens Guarani e Kaiowá imersos em uma cultura *hip-hop* de alcance global, como também reflete a hibridação cultural. Esse filme, ao mesmo tempo que mantém elementos tradicionais, imprime um olhar novo e inovador sobre a coexistência entre o velho e o novo, local e global, oferecendo uma crítica sutil às relações de poder enquanto amplifica a voz e a identidade indígena contemporânea.

A inserção dos povos indígenas no sistema produtivo capitalista, conforme observa Martín-Barbero(2013), marca um novo mapa estrutural onde as culturas indígenas dialogam com uma moderna realidade socioeconômica, sem perder sua essência cultural. Tal inserção é bem ilustrada pelo filme *Brô Mcs*, onde a música *rap*, originalmente uma expressão política dos afro-americanos, é ressignificada pelos jovens Guarani e Kaiowá através da língua e anseios locais. A ressignificação cultural apresentada no filme aborda a complexidade dos jovens indígenas que, enquanto vivem em condições desfavoráveis, apropriam-se de símbolos culturais globais como

uma forma de protesto e autoafirmação. Essa manifestação reflete o conceito de "práticas discretas" de Canclini (2008), em que a hibridação cultural promove novas formas de identidade e expressão sem descaracterizar os valores culturais nativos. Através desse produto audiovisual, a inter-relação entre os elementos tradicionais e contemporâneos apresenta um espaço de negociação cultural que fortalece as tradições indígenas.

O curta-metragem *Jaguapiré, o filme* destaca-se por trazer à tona, sob a perspectiva dos próprios indígenas da aldeia Jaguapiré, uma violenta expulsão das terras ocorrida em 1985, um fato carregado de trauma e injustiça histórica. Ao fornecer uma plataforma para os Guarani e Kaiowá narrarem suas experiências, o filme corrige o vácuo histórico deixado pelas narrativas dominantes que anteriormente silenciaram suas vozes. Essa (auto)representação oferece não apenas uma reconstituição do passado, mas também uma oportunidade de reavaliar o impacto devastador da exploração extrativista nas terras indígenas, que historicamente foi responsável pela desintegração sociocultural e por graves impactos sociais para essas comunidades. O filme, portanto, torna-se uma importante ferramenta de resistência cultural, ao apresentar a realidade e os desafios enfrentados pelas comunidades indígenas.

Sob a influência dos conceitos de hibridação cultural de Canclini (2008), o documentário exemplifica como os territórios culturais dos Guarani e Kaiowá são dinâmicos e sujeitos a processos de intercâmbio cultural. A produção do filme, utilizando tecnologias modernas, já indica uma apropriação dessas ferramentas por parte dos indígenas para contar suas próprias histórias. Embora diferentes em conteúdo, tanto *Jaguapiré, o filme* quanto *Brô Mcs* demonstram uma interação entre culturas, revelando fronteiras culturais que coexistem e se influenciam. Os Guarani e Kaiowá, nos dois contextos, usam o audiovisual para preservar suas memórias ancestrais e afirmar suas identidades em um mundo que frequentemente tenta homogeneizar suas narrativas. Isso não apenas sublinha a resiliência dessas comunidades na preservação de suas tradições e histórias, mas também abre espaço para novos diálogos que valorizam suas perspectivas no cenário pós-moderno, desafiando as narrativas únicas e dominantes.

CAPÍTULO 2 - O "ÍNDIO" E O CINEMA

O povo Guarani e Kaiowá é uma comunidade que se encontra principalmente no Estado de Mato Grosso do Sul e na região do Paraguai. Historicamente, esses povos foram representados pelos roteiros de cinema e outros meios de comunicação de maneira muito genérica. Suas cosmovisões ameríndias sobre o mundo, foram retratadas muitas vezes de formas simplistas, portanto, distantes da realidade dessa gente. Entretanto, nos últimos tempos houve uma gradativa tendência de produções filmicas que concederam voz e abriram espaços para essas comunidades mostrarem suas histórias. Os Guarani e kaiowá têm sido incluídos em produções audiovisuais, tanto como realizadores de suas narrativas, como sujeitos em documentários e filmes que abordam suas lutas e visões de mundo, como em *Terra Vermelha* (2008) de Marco Bechis e *Martírio* (2017) de Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli, Tatiana Almeida, por exemplo.

No contexto da inclusão, produções autorais proporcionam a esses povos originários, a expressarem particularmente seus hábitos e identidades próprias, reafirmar suas tradições, favorecendo suas lutas e reivindicações por direitos mais sustentáveis, além, de promover um maior diálogo entre gerações diferentes, ocasionando muitas vezes, a retomada de costumes tradicionais esquecidos ou pouco lembrados. Nesse sentido, o audiovisual amplia fronteiras promovendo tanto o diálogo interno como o intercultural, dessa forma, conseguem sensibilizar suas comunidades e outros "parentes", sobre problemas crônicos que enfrentam. No entanto, é importante frisar que as produções indígenas enfrentam desafios importantes, isso inclui falta de recursos, projetos e uma política pública mais efetiva. O cinema tem se mostrado um importante meio para a (auto)representação e desafia através de roteiros próprios, problemas de caráter ainda colonial. Projetos de inclusão e coletivos como o AVA MARANDU e ASCURI, têm permitido a interação entre jovens indígenas, compartilhem suas histórias, perspectivas, lutas e conquistas. A seguir, esse capítulo irá trabalhar com o processo histórico sobre o cinema e o "índio".

2.1 ANTECEDENTES AO CINEMA ESPETÁCULO

Quando adentramos nos primórdios do cinema, podemos identificar a temática indígena sob dois momentos no início do século XX, primeiramente com uma visão mais documental e logo depois, como roteiros ficcionais de aventura, irão surgir como adaptações literárias, fetiches lascivos, generalização sociocultural, em forma de alegorias, entre outros formatos. Quando o cinema ainda estava encontrando suas formas narrativas e explorava as

possibilidades, a temática indígena já estava na pauta de produção tanto no Brasil como principalmente no exterior com os populares filmes *westerns*. Desde então, foi construída uma expressiva filmografia com a temática mítica da figura indígena brasileira, onde compreende-se um amplo espaço temporal, que inicia-se em 1910 até a atualidade, um fetiche que envolverá os povos originários em várias abordagens narrativas, e será a partir desses contextos construídos pela mídia, que será idealizado o conceito de indígena no imaginário social; dito de outra forma, uma sociedade branca, eurocêntrica, urbana, colonizadora e proprietários de produtoras de cinema, irão criar um conjunto de pressupostos de valores e estereótipos relacionados aos grupos indígenas.

No início da década de 1990, foram realizados vários eventos relativos à comemoração aos 500 anos de "descobrimento da América", dentre eles o programa Povos Indígenas no Brasil e o Setor de Imagens vinculado ao CEDI – Centro Ecumênico de Documentação e Informação em copatrocínio com a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Juntos, fizeram um levantamento em acervos cinematográficos nacionais e internacionais sobre produções de cinema e vídeos com a temática voltada aos povos nativos brasileiros, com o intuito de realizarem exposições com os principais trabalhos no Centro Cultural de São Paulo e no *Festival dei Popoli* em Florença na Itália. Sobre a coordenação do pesquisador Mário J. Cereghino, essas pesquisas históricas culminaram em uma mostra intitulada "Índio Imaginado". Na soma de toda a pesquisa foram cadastrados ao todo 888 títulos, um banco de dados divididos entre 841 documentários, 41 obras de ficção e 6 animações (CEDI, 1992 p.05).

De todo esse extenso material foram selecionadas 300 obras que passaram pela equipe de curadoria coordenada por Mário Cereghino e o conjunto dos títulos escolhidos foram agrupados em dois eixos temáticos, o primeiro conjunto com 4 blocos de filmes: 1-“Primeiros tempos da Colonização” e 2 - “Tempos Recentes”, esses primeiros temas possuíam o intuito de proporcionar ao público uma dimensão histórica e um contraponto com a atualidade daquela época a respeito dos povos indígenas; o bloco 3 - “Cinegrafistas Oficiais” compreende filmes registrados nas grandes expedições exploratórias pelos pioneiros Luís Thomas Reis, Heinz Forthmann e Madimir Kozak, “Graças a seus trabalhos, as plateias dos centros urbanos puderam, ainda que de uma maneira muito pouco isenta, se aproximar desta realidade distante” (CEDI, 1992 p.05); e 4 - “Frentes de atração”, conjunto de filmes dedicados a mostrar como se deu os primeiros contatos com índios isolados e como o Estado se aproxima dessas populações.

O segundo eixo de filmes será formado por produções especificamente de blocos étnicos, consiste em separar aqueles materiais em que a tendência do cinema concentrava as atenções em determinados grupos indígenas, como os Yanomâmis, por exemplo, que em 1987

tiveram suas terras invadidas por milhares de garimpeiros na região de Roraima e Amazonas. Várias equipes de filmagens, nacionais e internacionais, escolheram o tema das invasões e muitos permaneceram no local a fim de registrar o massacre sofrido por aquele povo; nos anos 1940 e 1950 a etnia Bororo esteve nos roteiros por estarem mais próxima do SPI fundada por Rondon e os Xavantes que passaram a despertar a curiosidade da sociedade por insistirem na recusa de aproximação e contato com a sociedade branca, assim, várias equipes irão se aventurar na busca de registros desses “selvagens” do Brasil central. Segundo CEDI:

A expedição Roncador-xingu efetivaria ainda o contato com os vários grupos que atualmente ocupam o Parque Indígena do Xingu. Assim, desde esta época os assim chamados Xinguanos - mais de dez grupos que falam línguas diferentes, mas que fazem parte de um mesmo complexo cultural - são até os dias de hoje os grupos, mais filmados da história do cinema documental brasileiro. A seleção dos filmes que compõem o bloco a eles dedicado, privilegiou as produções mais recentes (Uaka, Jornada Kamayura e Xingu/Terra), tomadas dos primeiros contatos com estes grupos aparecem em alguns títulos do bloco xavante (CEDI, 1992, p.6).

Como precursor no uso da imagem em movimento como documento e estratégias de *marketing* podemos citar os registros pioneiros da comissão Rondon pela “Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso e Amazonas”, uma empreitada iniciada em 1907 e encerrada em 1916, um importante trabalho etnográfico capitaneado pelo Marechal Cândido Rondon, realizado através das lentes do fotógrafo e cineasta Major Thomaz Reis. Naquele momento, cria-se um mapeamento e um notável acervo de imagens de territórios inóspitos e dos indígenas brasileiros que ali viviam. Torna-se relevante tanto pela inédita proposta narrativa como pelo pioneirismo exploratório. Cabe aqui ressaltar essa empreitada insólita do Marechal Rondon pelos sertões, [...] “a qual o colocou frente a frente no sertão a vários grupos indígenas de pouco contato com a civilização, levando-o a criar o Serviço de Proteção ao Índio, em 1910” (TACCA, 2002, p.188-189). Vale ressaltar ainda que o SPI era um órgão vinculado ao Ministério da Agricultura e possuía a intenção da integração das populações indígenas no processo de desenvolvimento nacional, fortemente ligado à corrente de pensamentos positivistas.

Nesse contexto expedicionário científico, foram criadas várias obras tanto fotográficas como cinematográficas, que eram apresentadas ao público juntamente com o apoio da grande imprensa; esse material “ajudava a divulgar o progresso de desenvolvimento nacional” pela expansão das linhas telegráficas e, ao mesmo tempo, despertava em uma elite urbana formadora de opiniões a curiosidade em conhecer os mistérios dos sertões e dos isolados grupos indígenas. Dentre obras como “*Rondônia*” (1912), de Roquette-Pinto, “*Sertões do Mato Grosso*” (1915), Comissão Rondon, esta lançada no Rio de Janeiro, depois em todo o Brasil, entre outras que estão disponíveis no acervo da cinemateca brasileira, queremos destacar a mais

conhecida delas, *“Rituais e Festa Bororo”*(1917)¹⁸, Comissão Rondon, que foi lançada comercialmente no Rio de Janeiro e em todo o território nacional, uma produção do cinema mudo, que narra através de intertítulos e imagens a rotina, o material cultural e o ritual funerário da tribo Bororo, situada em Mato Grosso.



Figura 06 - Frame extraído das imagens da Comissão Rondon (1917)

Fonte: Canal Youtube Povos Indígenas no Brasil.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o1kQ1KdF43c&t=1484s>



Figura 07 - Frame extraído das imagens da Comissão Rondon (1917)
 Fonte: Canal Youtube Povos Indígenas no Brasil.



Figura 08 - Frame extraído das imagens da Comissão Rondon (1917)
 Fonte: Canal Youtube Povos Indígenas no Brasil.

As produções documentadas por essa expedição compõem um importante material de registros e estudos desses povos, os quais muitos deles até então intocáveis, assim, torna-se um documento relevante para relatar a própria comissão e seus objetivos enquanto missão exploratória.

Nessa mesma perspectiva documental, porém com outros propósitos, destacamos o trabalho de Silvino Santos, “No Paiz das Amazonas”¹⁹, exibido em Paris e lançado no Brasil em 1923, e que foram financiados por empresários seringueiristas, os chamados "Barões da Borracha", que se beneficiaram do ciclo econômico da borracha na região amazônica durante o final do século XIX e início do século XX. Eles eram conhecidos por acumular grandes fortunas explorando o látex extraído das seringueiras na Amazônia através da exploração escrava de nordestinos e no extermínio de indígenas (LEANDRO, 2014). Seu filme possuía um cunho propagandístico e concentrava suas narrativas no modo de vida ribeirinha e no exótico espaço amazônico, a fim de atrair e sensibilizar investidores para o Brasil, onde seringueiros eram acusados de genocídio de povos nativos. Posteriormente, Silvino realizará outro trabalho importante, “No Rastro do El Dourado” (1924/25)²⁰, em que documentou a expedição do Dr. H. Rice, essa produção teve a oportunidade de registros aéreos do Alto Rio Branco e Manaus, além de capturar imagens de várias tribos ainda pouco conhecidas da região.



Figura 09 - Frame extraído do filme "No paiz das amazonas" (1923)
Fonte: Youtube mostra de cinema da Amazônia.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VprZNB8m2PQ&t=3768s>

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1txqIwSuxSI>



Figura 10 - Frame extraído do filme "No rastro do eldorado" (1924)

Fonte: Youtube mostra de cinema da Amazônia.

Vários materiais raros desapareceram com o tempo e muitos autores pioneiros do começo do século XX perderam seus registros por conta de incêndios ou enchentes, uma vez que os materiais das películas eram feitos de nitrocelulose, elemento químico altamente inflamável. Muitos já passaram por processo de digitalização e outros estão armazenados na Cinemateca brasileira e compõem um acervo importante do ponto de vista histórico, antropológico e etnográfico. De acordo com Souza (2003), muito da memória visual dos primeiros 60 anos de cinema brasileiro ficou perdida por conta de incêndios em produtoras.

Os incêndios sucessivos nos depósitos de cinegrafistas, produtoras e arquivos de imagens praticamente destruíram a memória visual dos primeiros 60 anos do cinema no Brasil. Foi o que aconteceu com os pioneiros Alberto e Paulino Botelho (que em 1928 e 1932 perderam quase a totalidade de uma produção que vinha do começo do século XX), no Rio de Janeiro, ou Gilberto Rossi, em São Paulo. Na década de 50, foi a vez dos arquivos da Divulgação Cinematográfica Bandeirante (produtora do cinejornal Bandeirante da tela) e da própria Cinemateca Brasileira, que insistia na guarda dos materiais, usando como argumento o perigo de incêndio quando viraram cinzas as coleções de Aníbal Requião, João Batista Groff e Jayme de Andrade Pinheiro. Se os incêndios não se faziam presentes na devastação dos acervos de cinejornais e documentários, apareciam as enchentes (SOUZA, 2003, p. 45).

Muitos títulos, mesmo que lentamente, começaram a ser recuperados a partir dos anos 1960. Esses materiais fílmicos surgiram quando o cinema buscava se estabelecer como linguagem, portanto, são memórias importantes e a circulação dessas produções atingia o público em várias esferas, não só em território nacional como também em algumas principais capitais do mundo e operava tanto como construção de um *marketing* estatal que buscava expansão ou se

estabelecendo como forma de produto cultural comercial. As asserções sobre o mundo nativo daquele momento de descobertas tornou-se “uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p 22).

Para além das produções de autores, queremos destacar os materiais produzidos para os Cines Jornais Informativos. Surgido a partir dos anos 1930 e com longas exibições em salas de cinema antes dos filmes comerciais, esse formato de noticiário foi muito utilizado como fonte de ações pelo Estado. Apesar desses trabalhos não estarem presentes em grande parte da literatura da história do cinema brasileiro, eles carregam conteúdos importantes enquanto documento audiovisual. Como eram um compilado de vários assuntos sobre os acontecimentos políticos e eventos nacionais, esses materiais não possuíam títulos e vinham identificados apenas com data e com números de séries, como foi catalogado na mostra Índio Imaginado (1992): "cinejornal informativo 1952 s/n VII - Ministro Cordeiro de Farias visita aldeia de índios xinguanos em companhia dos irmãos Villas-Boas com o propósito de incentivar o desenvolvimento regional e assiste às lutas do Huka-Huka.” (CDI, 1992 p. 18). É importante frisar que todo esse material dos cinejornais possuía um caráter “educativo”, toda a veiculação era controlada com textos oficiais, mesmo quando produzido por cineastas de empresas privadas.

2.2 FILME FICCIONAL, UM PANORAMA ATÉ OS ANOS 1980

Uma das prerrogativas do cinema é conduzir o público às emoções, esses sentimentos que são aflorados quando assistimos algo na tela, é inerente a um conjunto de artimanhas articuladas e coordenadas que fazem com que as pessoas ao assistirem uma cena possam chorar, sorrir, se assustar ou promover reflexões sobre algum assunto. Assim, o cinema como modo de entretenimento é um meio encantador e agradável que se vale de instrumentos visuais e sonoros, utilizando do espetáculo para seduzir o grande público a identificar-se com determinados pontos de vistas, comportamentos, sentimentos e posicionamentos.

Paralelamente às produções de cunho documental, a temática indígena já sondava os roteiros de ficção, mas com propósitos bem diferentes, uma vez que o processo mercadológico iria girar em torno de uma lógica de entretenimento voltada para protagonismos de aventura e romanescos. *O Guarani* (1916) surge como umas das primeiras adaptações literárias para o cinema, juntamente com *Iracema* (1919), ambas as obras de José de Alencar, e dirigidas pelo imigrante italiano Vittorio Capellaro. Esta última, posteriormente, em 1926, ganharia uma outra versão dirigida pelo mesmo diretor.

Trata-se de uma das obras mais adaptadas na história do cinema nacional, onze adaptações no total entre 1908 e 1996, onde oito dessas foram realizadas no período entre 1908 e 1926, entretanto boa parte dos filmes desse primeiro período se encontra desaparecidos dificultando uma análise específica (SILVA, 2013 p. 02).

Cabe ressaltar que o romance, anos depois, ganharia outras versões com diretores diferentes, uma delas lançada em 1997, dirigida pela diretora Norma Bengell e tendo Marcio Garcia (figura 11) interpretando o personagem Peri, de acordo com o levantamento de Silva.



Figura 11 - Personagem de Peri com Marcio Garcia em O guarani 1997
Fonte: Youtube.

Outra produção importante que compõe o circuito cinematográfico será Ubirajara (1919), com Adhemar Gonzaga e dirigido por Luís de Barros. Os filmes de adaptação estavam inseridos em um contexto de criação de uma filmografia nacional, e, cabe ressaltar, essas reproduções romantizadas da vida nativa eram protagonizadas por atores não-índios. Nos anos 1930 temos o filme “Caçadores de diamantes” (1932) (figura 12/13), também do italiano Capellaro. O filme narra uma aventura de D. Fernando pelo sertão selvagem, a narrativa do filme “busca unir o discurso histórico oficial com um enredo cheio de aventuras ao modo dos romances de capa e espada²¹. A sequência inicial se abre com a imagem de um brasão português, numa fusão de imagens, vê-se um grupo de índios escravizados atravessando o quadro” (Enciclopédia Itaú Cultural).

²¹ Utilizamos o termo para referir-se à estética clichê de romances históricos.



Figura 12 - Cenas do filme "Caçadores de Diamantes" (1932)
Fonte: Youtube.



Figura 13 - Cenas do filme "O Caçadores de Diamantes" (1932)
Fonte: Youtube.

Um importante nome que contribuiu para a constituição do cinema brasileiro foi Humberto Mauro, que esteve à frente do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) de 1934 a 1964 e realizou mais de 300 documentários em curtas-metragens, dirigiu o icônico filme “Descobrimento do Brasil” (1936), com trilha sonora de Heitor Villa-Lobos, com lançamento nacional e exibição em Paris. Esse trabalho foi realizado com incentivos do Governo Federal através do então INCE, vinculado ao Ministério da Educação e Cultural. O filme é carregado de simbologias ideológicas conservadoras, narrada através de um discurso construído por trechos da Carta de Pero Vaz de Caminha, a chegada das frotas portuguesas no litoral brasileiro em 1500. Um ponto forte do roteiro é a representação da celebração da primeira missa (figura 14). Para a ocasião, o diretor optou em utilizar como referência plástica a obra “Primeira Missa do Brasil”, de Victor Meireles. O projeto, na ocasião, era consonante com os ideais nacionalistas daquela época.

Outro filme importante dirigido por Mauro foi “Bandeirantes” (1940), que narra as conquistas pelas grandes bandeiras destacando a figura de Fernão Dias Paes Leme, referente ao ciclo de desbravamentos, e entre outras referências simbólicas de domínio cultural retrata a catequização dos nativos por Pe. Anchieta. Notoriamente o filme foi concebido a serviço do Estado com vínculos reforçando a “boa conduta” da subjugação racial em nome do progresso. (figura 15).



Figura 14 - Cenas do Filme "Descobrimiento do Brasil" (1936)
Fonte: Youtube.



Figura 15 - Cenas do filme "Bandeirantes" (1940)
Fonte: Youtube.

Na década de 1950 cria-se uma mudança estética de gênero em que surgem as produções das *chanchadas*, com um humor burlesco de linguagem mais popular, o novo gênero se identificava com o grande público. O filme “Casei-me com um Xavante” (1957) (figura16),

de Alfredo Palácios, é uma comédia que conta como Dona Leopoldina, nas vésperas de fazer negócios com a inescrupulosa madame Tânia, reconhece seu marido perdido em um acidente aéreo no Alto Xingu, e agora vivendo com cinco indígenas como “cacique branco” em uma aldeia Xavante. Sem atores indígenas, o estereótipo é marcado em primeiro plano pelas indumentárias das atrizes em que destaca o fetiche na sensualidade da mulher de matriz brasileira, fortemente contrastado com uma suposta elite engravatada que tudo observa.



Figura 16 - Cartaz do filme "Casei com um Xavante" (1957)

Fonte: Internet.

Posteriormente, o tema indígena será recorrente nos roteiros de várias produtoras, e isso estará presente até os dias atuais. Assim, nos anos 1990 podemos destacar “Brincando nos campos do senhor” (1991), de Hector Babenco, que retrata a descaracterização cultural experimentada pelos indígenas da Amazônia através de missionários com a proposta de converter indígenas locais. Babenco, que é naturalizado brasileiro, teve um choque de cultura com seus financiadores, ao retratar um tom de derrota dos personagens de língua inglesa pela realidade do Brasil. Ainda nesse contexto construtivo de narrativas dominantes, destacamos os filmes “Capitalismo Selvagem” (1993), de André Klotzel, e outras versões da adaptação de “O Guarani”.

Nos anos 2000, foi apresentado no festival de Toronto o filme “Brava gente brasileira” (2000), de Lucia Murat, este filme carrega uma relevância significativa para a história do Mato Grosso do Sul, uma vez que narra fragmentos da história do Povo Kadiwéu. Este povo foi um subgrupo da Nação Guaikuru, que habitava a região do Chaco e se tornou o primeiro grupo guerreiro a domar cavalos, roubados dos espanhóis no início da colonização, de acordo com a narrativa oficial, a assinatura de um tratado de paz em 1791, imposta pela coroa portuguesa

para evitar uma possível invasão espanhola àquela região (WEBER, 2008). Tal acordo, marcou o desaparecimento dos Guaikuru, deixando apenas seus parentes de língua mais próxima, os Kadiwéu. O filme de Murat conta com a participação de atores renomados no cenário nacional e atores originários Kadiwéu em seu elenco. Posteriormente, outros filmes importantes foram lançados no circuito nacional como: “Caramuru, a invenção do Brasil” (2001), de Guel Arraes; “Serra da desordem” (2006), de Andrea Tonacci; e “Terra vermelha” (2008), de Marcos Becchis. Este último, possui um roteiro conduzido com bastante realismo, numa narrativa preocupada com a verossimilhança ao tratar dos conflitos indígenas Guarani e Kaiowá do Mato Grosso do Sul e também trabalha com atores indígenas.

De acordo com esse contexto histórico, pode-se afirmar que a presença do personagem indígena esteve vivo e presente nas estórias, seja contada através de uma vertente histórica realística, como as imagens de Rondon ou Silvino Santos, seja na criação ficcional dos romances adaptados, na comédia rasa ou em clichês de aventuras. Ou seja, já era verdadeiramente legítimo que o indígena fizesse parte da composição sociocultural da nação, o papel do cinema, naquele momento, era trazer um paternalismo com sentimentos nacionalistas em razão do progresso nacional.

Martín-Barbero(2013) categoriza dispositivos operados pela audiência da mídia que trabalha como catalisador social desse nacionalismo. Um deles ele denomina de *teatralização*, o termo refere-se à tendência de muitos aspectos da vida cotidiana contemporânea em se assemelhar a uma performance teatral. Isso acontece devido à influência dos meios de comunicação, especialmente da televisão, que têm a capacidade de transformar a realidade em espetáculo. O termo é utilizado para descrever como nossa relação com o mundo, a sociedade e a própria identidade muitas vezes assume características de um desempenho teatral. Martín-Barbero(2013) argumenta que a influência dos meios de comunicação de massa e da cultura de massas tornou o cotidiano mais permeável a elementos da estética do espetáculo. Portanto, a televisão em particular, desempenha um papel crucial nesse processo, pois ela cria uma interação entre o público e os programas que é comparável à relação entre atores e espectadores em uma peça teatral. Essa teatralização da vida cotidiana pode levar a uma descontextualização das experiências, onde eventos reais são enquadrados e interpretados como espetáculos, muitas vezes sob os padrões estilizados dos meios de comunicação.

Nesse contexto, o cinema, como uma forma de encenação do real, valida gestos e costumes, conseqüentemente, o indígena foi exaustivamente representado, como foi mostrado acima, muitas vezes por atores não-indígenas, através de um viés romantizado extraído da literatura, ou seja, o cinema ensinando a grande massa o que é ser indígena.

2.3 A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO

Ao longo da história, o discurso hegemônico construiu uma imagem errônea de um "índio silvícola", estimulando estereótipos e visões simplistas que distorcem a realidade das culturas indígenas. Essa imagem é resultado de processos coloniais, onde os povos nativos foram frequentemente representados de forma selvagem ou romantizada demais, e, tem ocupado o lugar como o "outro" na sociedade não-indígena. Uma alteridade que com o passar do tempo tem impulsionado várias discussões ao redor do tema sobre a matriz indígena no contexto histórico social, e que por contraposição, tais marcas culturais tornaram-se elementos característicos que são hoje determinantes para definir muito daquilo que chamamos de cultura brasileira. Desse modo, é preciso pensá-los em uma dinâmica cultural que evoca a mestiçagem como fator cultural entre "etnia e classe, da dominação e da cumplicidade" (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 264). Em outras circunstâncias, esse mesmo "outro" é, por vezes, taxado de selvagem, inimigo do Estado, suas crenças subjugadas, suas culturas ignoradas, classificadas como primitivas, como imorais, se opondo ao mundo civilizado, até mesmo questionada sua posição como ser humano, contradizendo a soberba humanidade ocidental.

O cinema ao longo desse processo histórico de (des)construção de uma imagem mitológica dos nativos, contribuiu para a geração de um lugar comum, criando um repertório padrão de significados que com o tempo foi se formando na consciência social um indígena imaginário, perto do onírico; contudo, esse cenário construído ocupa uma discussão complexa, no sentido em que esse mundo tribal esteve ligado à realidade histórica, social, cultural e política de um determinado período. Portanto, criou-se um acervo imagético que corroborou para narrativas visuais e construções cognitivas produzidas em um determinado período muito específico, que são parte de uma realidade histórica social particular, mas que, configurada em uma experiência a longo prazo, perdura enquanto forma, modificando e subvertendo significados.

Nesse contexto, a imagem do indígena foi construída no coletivo da nação em várias vertentes contraditórias, como a do "bom selvagem e da vertente antropofágica" (SANTILLI, 2000, p.43), estereotipando a natureza indígena. A figura do primeiro se dá pela imagem de um indígena em total sintonia com a natureza e desprovido de maldade e, ao contrário, o segundo remete ao primitivo canibal, herege e abolido pela Igreja. Quando invocamos o termo "índio", dentro da sociedade, logo se percebe que as referências são de uma organização genérica, uníssona, e que na maior parte das vezes nada tem a ver com nossos indígenas da atualidade, e que sobre essa vertente simplista existe um grande equívoco racional, e, inversamente ao que se

pensam e transmitem, essas etnias apresentam uma grande variedade linguística, pluralidade cultural e uma rica diversidade social, que estão submersas *sub judice* de olhos desinformados e sufocados dentro de grandes centros urbanos, ou ancorados sobre uma improvável pureza étnica. De acordo com Martín-Barbero,

Por um longo tempo a questão indígena se manteve presa de um pensamento populista e romântico, que identificou o índio com *o mesmo*, e este, por sua vez, com o *primitivo*. E convertido em pedra de toque da identidade, o índio passou a ser o único traço que nos resta de autenticidade: esse lugar secreto onde subsiste e se conserva a pureza de nossas raízes culturais. Todo o restante não passa de contaminação e perda de identidade. O índio foi assim convertido no que há de irreconciliável com a modernidade e hoje privado de existência positiva (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 263).

No entanto, é preciso ter consciência de que o termo “índio” é um conceito genérico construído historicamente, dentro de uma instituição jurídica e politizada dentro do seio da sociedade, e que representa na maioria das vezes a visão cosmológica de uma determinada sociedade que enxergou e assimilou essas etnias de grandes diversidades culturais, talvez dentro dos limites impraticáveis de um contato mais próximo, acabaram por padronizar grupos humanos em uma só massa. É preciso destacar que o indígena não é apenas uma invenção mitológica de “homens brancos”, ou uma ideia formulada do vazio sem uma realidade correspondente, na verdade foi uma construção que foi enredada fortemente através de relações de poder, que resultou em uma sintaxe ilustrativa da subjetividade branca e referência de um determinado ponto de vista. É possível pensar em diversos discursos proferidos socialmente. “Você sabia que eu também tenho um pezinho na aldeia?” Essa expressão utilizada por alguns, busca inconscientemente aproximar-se da cultura indígena ou talvez seja um recurso consciente de fazer parte de uma história, porém longínqua, distante dos dias atuais. Ocorre que por muito tempo a temática indígena foi invisibilizada e esquecida por muitos, trazendo a noção do indígena dócil, tolo e indulgente, que aceitara a sua condição de submissão e deixado num momento da história. Para Santos (2005, p. 217), “não se trata da distinção e da eliminação do outro, mas na base mítica da sensibilidade desta cosmovisão, trata-se de conceber este Outro como diverso, como faceta múltipla de uma mesma origem”. Sob esse olhar, a antropóloga Majoí Gongora (2019), defende que ser indígena não é andar nu ou pintado com congar, a cultura indígena é parte intrínseco da essência de cada um, ou seja, não se deixa de ser indígena por viver na sociedade contemporânea ou por usufruir de tecnologias digitais.

É, pois, neste sentido, que se reflete na imagem da pessoa indígena a partir de um ideal estereotipado, generalizado e simplista. Quando se propõe a descrever um ideal de

desconstrução, passa primeiro por um lugar de perceber que não há uma pessoa indígena e assim características padrões de como se constitui a mesma, como acontece com pessoas pretas, por exemplo. Há uma pluralidade de possibilidades de constituição destes sujeitos, passíveis de subjetividades. Pensando nas diferenças, elas se acentuam nos aspectos ligados à marca temporal, região e hábitos culturais. Dependendo dos aspectos sócio-históricos, nota-se uma pluralidade de vivências: “os “índios” possuem realidades múltiplas, pois suas experiências de vida permitiram com que eles desenvolvessem suas práticas culturais de forma específica, dando várias faces aos povos indígenas [...]” (SILVA, 2015, p. 14). Isso faz com que, de forma potente, seja necessário pensar nessas pessoas como sujeitos sociais demarcadas pelos seus contextos e realidades.

Generalizar tem seus pontos negativos, no entanto, é necessário pensar a partir de uma discussão no universo de políticas públicas para esta população. Assim, Silva (2015, p. 14) salienta essa importância, pois, “[...] consideramos importante usar/situar o termo como chave que une as populações indígenas do Estado Brasileiro em suas demandas políticas afirmativas, na garantia de seus direitos fundamentais e que, portanto, buscam na unidade a força em garantir estes direitos”. Contudo, é necessário frisar a importância de se remeter ao aspecto cultural como aspectos culturais, pois não há como engendrar a cultura como única, mas sim como plural.

2.4 O POVO GUARANI E KAIOWÁ - PANORAMA GERAL DA CULTURA, REGIÃO, LÍNGUA E POPULAÇÃO

Os Guarani representam um dos povos indígenas com maior presença territorial no continente americano. Segundo dados divulgados pela equipe do caderno Guarani Retã 2016²², esse grupo étnico com mais de 280.000 mil pessoas unidas por uma língua e cultura comuns, habitam uma extensa região que abrange partes do Brasil, Paraguai, Argentina e Bolívia, distribuídas em 1.416 comunidades, em aldeias rurais, aldeias urbanas ou núcleos familiares, conforme representados na figura 17, através do mapa da tríplice fronteira. E sua trajetória é profundamente entrelaçada com a história do continente americano. Antes da chegada dos europeus, eles já estavam estabelecidos nessas terras, vivendo em comunidades organizadas. A chegada dos colonos ao continente americano, no final do século XV e início do século XVI, trouxe mudanças drásticas para a vida dos indígenas Guarani e de muitos outros grupos nativos.

Esses povos originários sofreram com a violência, enfrentaram exploração e doenças trazidas pelos europeus, o que resultou em significativa perda de população e cultura. Muitos

²² Disponível em: <http://campanhaguarani.org/guaranicontinental/downloads/caderno-guarani-portugues-baixa.pdf>

foram forçados a trabalhar em regime de escravidão nas plantações de erva mate e nas minas de minério, enquanto outros foram sujeitados à evangelização e assimilação cultural.

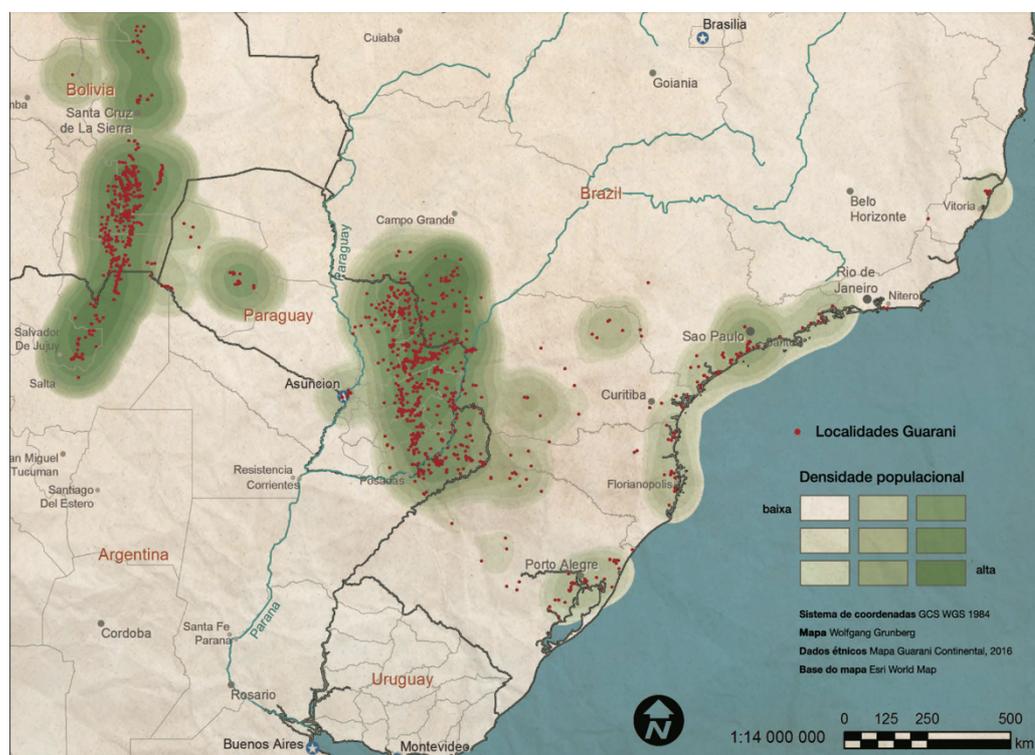


Figura 17 – Mapa atualizado da região da tríplice fronteira do povo Guarani. Fonte - Caderno Guarani Retã 2016.

O Estado de Mato Grosso do Sul comporta além dos povos Guarani, diversas outras comunidades indígenas com uma vasta diversidade cultural e histórica. Sua população segundo DSEI/MS²³, é composta por 08 etnias, que incluem os, Akum, Guató, Terena, Kinikinau, Kadiwéu, Guarani, Kaiowá e Ofaié, que possuem suas próprias tradições, línguas e costumes únicos que são passados de geração em geração. De acordo com os dados divulgados pelo IBGE Censo 2022, o estado de MS que antes ocupava o segundo lugar em habitantes indígenas, agora, agrupa a terceira maior população de indígenas do Brasil com 116.346 indígenas, em que 68.682 vivem em terras indígenas, presentes em 29 municípios e residentes em 78 aldeias e áreas de acampamentos, e, atualmente 47.787 vivem fora de suas terras ancestrais.

No entanto, apesar de comportar um quantitativo expressivo de povos tradicionais e uma extensa reserva ambiental importante como o Pantanal, Mato Grosso do Sul é também um dos primeiros colocados em relação à violação dos direitos indígenas. Essa preocupante realidade é destacada no relatório, Violência Contra os Povos Indígenas do Brasil – dados de 2021, uma

²³ Relatório situacional do distrito sanitário especial de saúde indígena Mato Grosso do Sul/2023.

publicação anual do Conselho Indigenista Missionário (Cimi)²⁴. O relatório contabilizou neste último levantamento, 35 assassinatos de indígenas em território Sul Mato Grossense, e, alguns deles configuram requintes de alta crueldade para com jovens e crianças, ficando atrás apenas do estado do Amazonas que alcançou a drástica primeira colocação com 38 casos de homicídios. Outro número alarmante, é sobre a quantidade de suicídios no mesmo ano, contabilizando um total de 148 indígenas em todo o território nacional, sendo 35 corpos só no MS. Segundo Chamorro e Combès, "entre os anos de 2000 e 2011, ocorreram 555 casos de suicídio entre indígenas, 99% entre os Guarani e Kaiowá, sendo 70% entre pessoas da faixa etária de 15 a 29 anos"(2015, p 19).

A população Guarani e Kaiowá está localizada majoritariamente no sul do Mato Grosso do Sul, ocupando 22 áreas, distribuídas em oito reservas²⁵ e quatorze aldeias. De acordo com o último censo demográfico detalhado (IBGE, 2010)²⁶, a população Guarani e Kaiowá é estimada em 51.801 indivíduos, desses 2.630 vivem em acampamentos, 38.525 em reservas indígenas criadas pelo SPI e 10.646 em terras indígenas demarcadas após 1980 (CAVALCANTE, 2013). De acordo com Benites (2014):

60% dessa população são jovens, a maior parte está distribuída em oito aldeias ou postos indígenas (demarcadas pelo Serviço de Proteção aos Índios entre 1915 e 1928); outra parcela da população Guarani e Kaiowá está assentada em 22 terras indígenas reocupadas pelos próprios indígenas, as quais se encontram identificadas e demarcadas ou em processo de regularização fundiária pelo governo federal a partir das décadas de 1980, 1990 e 2000. (BENITES, 2014, p. 10).

Entretanto, antes de falar sobre a existência e resistência do povo Guarani e Kaiowá é necessário fazer um panorama da história dessa população. De acordo com a historiografia e etnografia existente a origem dessa etnia, a trajetória de ocupação e sua terminologia são alvos de discussões entre pesquisadores. Machado (2015), que é filho de pai Terena e mãe Guarani, aponta diversos problemas existentes na questão indígena ao longo dos séculos, ressaltando um ponto mais recente que é a identificação étnica, na qual alguns pesquisadores falham, colocando alguma etnia como original/ tradicional, que originaria as demais, provocando um limbo do esquecimento étnico.

²⁴ Disponível em: <https://cimi.org.br/wp-content/uploads/2022/08/relatorio-violencia-povos-indigenas-2021-cimi.pdf>

²⁵ Segundo DSEI-MS: Amambai, Dourados, Caarapó, Porto Lindo, Taquaperi, Sassoró, Limão Verde e Pirajuí.

²⁶ Até a conclusão desta tese não foram divulgados pelo IBGE Censo 2022 os números detalhados dos povos indígenas Guarani e Kaiowá.

Outro fator de discussão é que a sociedade kaiowá é ágrafa, ou seja, ela não dispõe de registros escritos sobre si mesma, logo, a reconstituição histórica se deve ao trabalho da história coletiva, que remontam de sagas individuais e suas relações (PEREIRA, 2002). A literatura costuma designar estes três subgrupos como Guarani, os Kaiowá são um povo do tronco Tupi, da família linguística Tupi-Guarani, que no Brasil engloba os Kaiowá, os Ñandeva e os Mbya (SILVA, 2017). Assim, o termo Kaiowá é derivado de kayguá ou ka'agua, isto é, aqueles que “que viviam na (-gua) mata (-ka'a)”, são povos que habitavam a região que é o atual Mato Grosso do Sul. Outros estudos apontam que os Kaiowá, também chamados Pai-Tavyterã, que significa "habitante do povo aldeia da verdadeira terra futura", habitavam a porção que compreende o território do atual Paraguai, 150 quilômetros de cada lado da região de fronteira do Brasil (CHAMORRO, 2015; SILVA, 2017).

Chamorro (2008) aponta a relevância de se utilizar em separado as terminologias Guarani e Kaiowá ou Kaiowá e Guarani, ao invés de Guarani-Kaiowá²⁷ e vice-versa, ou até mesmo somente Guarani, pois cairia num reducionismo, visto que, por mais que tenham ancestralidade em comum, há muitas especificidades e diferenças entre os grupos, no seu modo de organização social e econômico, sua cultura e religião²⁸.

O povo Guarani vive hoje espalhado numa área que abrange territórios no Paraguai, Argentina, Uruguai e Brasil e estão divididos em três parcialidades: os Mbya, no litoral, com uma população estimada em 10 a 11 mil pessoas; os Avá chiripá ou Ñandeva, no interior dos estados de Santa Catarina, Paraná e São Paulo, Mato Grosso do Sul e Paraguai, estimados em cerca de 9 mil pessoas; e os Pãi Tavyterã ou Kaiowá, no Paraguai e Mato Grosso do Sul. Estes últimos são cerca de 35 a 40 mil pessoas, dos quais 24.5234 residem na região da grande Dourados MS, incluindo a presença, em pequeno número, de guarani Ñandeva, únicos na região que se autodenominam, Guarani. (SIQUEIRA, SOUZA, 2005, p. 1).

O território tradicional, denominado *ñande retã*, o “nosso território”, prioriza matas e córregos (BRAND, 1998), compreendendo a “região do Rio Apa, Serra de Maracaju, dos rios Brilhante, Ivinhema, Paraná, Iguatemi e a da fronteira com o Paraguai” (CAVALCANTE, 2019, p. 22). Em sua forma de organização são sedentários, tradicionalmente agricultores, praticando a caça e a pesca como principal fonte de proteína e a coleta como atividades subsidiárias (PEREIRA, 2002). A forma de moradia era comunal, isto é, onde vivia esse grupo familiar extenso ou parentela na Ogapysy - casa grande – e somente trocavam de moradia após o desgaste

²⁷ Para esta pesquisa, opta-se a utilizar o nome Guarani e Kaiowá conforme O Caderno Guarani Retã.

²⁸ As diferenças nas formas linguísticas, costumes, práticas rituais, organização política e social, orientação religiosa, assim como formas específicas de interpretar a realidade vivida e de interagir segundo as situações em sua história e em sua atualidade (SOCIOAMBIENTAL, 2023).

natural ou quando um membro ilustre morria, o qual era enterrado no local (PEREIRA, 2002). Cabe salientar que ao longo do tempo, devido à relação do contato com a civilização do homem branco, acreditava-se que todos numa única casa significava um antro de promiscuidade (PEREIRA, 2002). Assim, nas reservas a configuração se altera, vivendo em pequenas casas, porém, próximas umas das outras.

Cada parentela tem uma liderança, em geral um homem que denominam *Tamõi* (avô), não sendo raro, contudo, a existência de líder de família extensa mulher, que denominam *Jari* (avó). Assim, o líder orienta política e religiosamente as parentelas (SOCIOAMBIENTAL, 2023).

Com relação à educação das crianças, o antropólogo indígena Tônico Benites (2014, p. 10) ressalta que as maiores cuidam das menores “por meio de práticas educativas que servem para todas as crianças, até 13 anos de idade, de ambos os sexos”. E a partir dos 14 anos iniciam a fase adulta. Ressalta que os pais supervisionam e estes são orientados pelos líderes (avós), visto que, “são o suporte vital para a criança e o jovem virem a se posicionar como membros de uma organização social do povo Guarani e Kaiowá” (BENITES, 2014, p.12). Ademais, cabe ao líder a realização dos “principais rituais, como o mitã pepy, que é a perfuração do lábio dos jovens, e se constitui como rito de passagem desses jovens à vida adulta” (CAVALCANTE, 2013, p. 76).

Um dos elementos para o povo Kaiowá é o fogo e como ele é importante para sua cultura, na qual ele institui e organiza a vida social, *Che ypyky kuera* - meus descendentes diretos – refere-se ao grupo de parentes próximos, reunidos em torno de um fogo doméstico. De acordo com Pereira (2002),

O fogo doméstico constitui-se como unidade sociológica no interior do grupo familiar extenso ou parentela, composto por vários fogos, interligados por relações de consanguinidade, afinidade ou aliança política. O pertencimento a um fogo é pré-condição para a existência humana na sociedade kaiowá. O fogo prepara os alimentos, protege contra o frio e, em torno dele, as pessoas reúnem-se para tomar mate ao amanhecer e ao anoitecer (PEREIRA, 2002, p. 14).

Salientamos também a importância da mulher Kaiowá, uma vez que é esta quem controla o fogo, “sem mulher não há fogo” (PEREIRA, 2002, p. 15), ela que une e alimenta seus integrantes. Além disso, há um momento em que membros desse fogo doméstico partem rumo à floresta para caça e coleta, sendo um período em que celebram a proximidade com os pares, que realizam desejos, troca e transmissão de conhecimento, de ensinamentos secretos, sendo essencial para sua cultura e que os que estão cercados pelas reservas reivindicam (PEREIRA, 2002).

Antes do período colonial o território dos Kaiowá era de aproximadamente 40 mil quilômetros quadrados, "compreendendo uma faixa de mais de cem quilômetros de cada lado da atual fronteira entre Brasil e Paraguai" (PEREIRA, 2002, p. 21). Esse território era só habitado por indígenas, tendo pouco contato com o homem branco, há também registros que esse espaço tinha se tornado um refúgio para os guaranis (ALMEIDA SERRA, 2002).

Esse local era formado por dilatadas florestas de uma árvore da família das aquifoliáceas, muito comuns na região subtropical da América do Sul, de cujas folhas se utilizavam os indígenas para preparar um chá estimulante, era o chamado *Ca'a* do guarani água de folha e era consumido entre eles com relativa frequência (CORRÊA FILHO, 1957).

Assim, no século XVII, aproveitando-se dos grandes grupos indígenas como mão de obra gratuita e recebendo forte apoio das cortes espanholas, os jesuítas começaram a fazer as reduções²⁹. Ademais, para cobrir essa região o governo espanhol distribuiu em lotes e incentivou a ocupação e a produção colonial por meio do casamento de espanhóis com mulheres guarani. A prática sancionou a aliança-submissão entre os conquistadores e a população da terra (CAVALCANTE, 2019; MAESTRI, 2014).

Se por um lado tinha o interesse dos espanhóis fazendo os núcleos de ocupação espanhola com as reduções, por outro os portugueses também avançavam com as invasões dos bandeirantes paulistas, sempre com o apoio das missões jesuíticas.

Assinado em 13 de janeiro de 1750, o Tratado de Madrid fixou novos limites para as terras das monarquias espanhola e portuguesa na América, cada uma das partes deveria ficar com o que havia conquistado, com exceção de mútuas cessões. As fronteiras em Mato Grosso ficaram definidas pelos rios Guaporé e Paraguai (ESSELIN, 2014).

Após a Guerra contra o Paraguai (1864-1870), começa-se a estabelecer novas definições de territórios e sobrevivência desses povos, muitos se deslocaram para outras regiões (SIQUEIRA, SOUZA, 2005), e outro fator foi a questão da ocupação desse espaço por povos não indígenas. No entanto, somente com a instalação da Companhia Erva Mate Laranjeira os Kaiowás passam a ser incorporados como mão de obra (PEREIRA, 2002; CAVACANTE, 2019).

Pereira (2002) ressalta que a ocupação de soldados paraguaios pelo levante da guerra foi imperiosa para a incorporação da mão de obra compulsória dos indígenas.

[...] estimam que cerca de 1200 soldados paraguaios marcharam pelo território kaiowá em Mato Grosso do Sul, sendo que após a guerra um número significativo deles fixou-se no território como empregados da Cia Matte Laranjeira. Será justamente essa

²⁹ Aldeamentos indígenas organizados e administrados pelos padres jesuítas no Novo Mundo, como parte de sua obra de cunho civilizador e evangelizador.

população paraguaia que fará a intermediação entre os trabalhadores indígenas e a Cia, pois apesar das diferenças dialetais falavam uma língua comum: o guarani. (PEREIRA, 2002, p. 22).

Essa intermediação facilitou o processo de incorporação da mão de obra, contudo não foi pacífica, a maioria era realizada de forma conflituosa, muitos indígenas sofreram ataques³⁰, foram mortos e suas mulheres raptadas, além da violência simbólica³¹ que era sistemática. Como forma de resistência, muitos fugiam, mas eram encontrados e levados ao posto (PEREIRA, 2002; MASO, 2016).

Com a independência do Brasil e o ideário de se estabelecer uma identidade nacional, esta branca, com valores da cultura europeia, logo, o indígena e o negro não tinham espaço nessa nova construção, dando início a intensos debates sobre a forma do apagamento étnico, enquanto “alguns defendiam o uso da catequese religiosa, alguns a miscigenação, outros a assimilação pelo trabalho, e alguns, mais radicais, o extermínio por meio da guerra” (CAVALCANTE, 2019, p. 23).

Desse modo, a colonialidade do poder³² (QUIJANO, 2014) se sobressaiu e os indígenas eram vistos como inferiores, incapazes de se autogovernar, subordinados a uma classe dominante que dita como devem se organizar, regulando seus direitos e deveres.

Nessa ótica, surge a ideia das reservas indígenas, que ocorreu entre os anos de 1915 e 1928, sendo instituído o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), o qual demarcou oito reservas³³ indígenas localizadas no Cone Sul do atual estado de Mato Grosso do Sul, todas sobrepostas aos territórios étnicos Guarani e Kaiowá, denominada como *tekoha guasuka' aguirusu*.

Ressalta-se que *Tekoha* é o espaço físico-político-simbólico, isto é, a terra para o povo Guarani e Kaiowá não é somente um local, espaço de morada ou meio de produção, é um lugar onde se dão as condições de possibilidade do modo de ser Guarani. Sendo um espaço legítimo para a realização dos rituais, cantos e danças – liturgias que produzem a cosmogenia do povo (GRUBITS; DARRAULT-HARRIS, 2003).

³⁰ Essa incorporação não foi pacífica, houve muitos conflitos entre os Kaiowá e a Cia, e que Thomás Larangeira “teve que se empenhar em duras refregas contra os índios habitantes da região”, pois “estes silvícolas –verdadeiros donos da terra (...) achavam-se no direito de defender as matas, os campos, as aguadas e os ervais nativos” (SEREJO, 1986, p. 107-108).

³¹ Desrespeito às formas de organização, seus líderes e seus valores.

³² A raça e o racismo são padrões mentais da dominação colonial europeia que permanecem basilares na colonialidade do poder. As independências, na América Latina, não foram capazes de criar consensos de interesse entre as elites locais, os negros e os indígenas (QUIJANO, 2014).

³³ Sendo a primeira demarcação da reserva realizada em 1915 e as outras 07 foram reconhecidas em 1928, totalizando 18.124 hectares.

Etimologicamente, a palavra é composta pela fusão de teko -sistema de valores éticos e morais que orientam a conduta social, ou seja, tudo o que se refere à natureza, condição, temperamento e caráter do ser e proceder kaiowá -, e ha, que, como sufixo nominador, indica a ação que se realiza. Assim, tekoha, pode ser entendido como o lugar (território), no qual uma comunidade kaiowá (grupo social composto por diversas parentelas) vive de acordo com sua organização social e seu sistema cultural (cultura). A formação de um tekoha implica a reunião e cooperação entre várias parentelas -te'yi, aliadas ou aparentadas. (PEREIRA, 2002, p. 19).

Entretanto observa-se que as reservas nunca compreenderam o tradicional *Tekoha*, além de nunca ser de fato um local que os Guarani e Kaiowás puderam exercer seu modo de ser, significando um espaço reduzido, aglutinado, de confrontos violentos, resistência, e permeado por uma política indigenista assimilatória. Siqueira e Souza (2005) complementam que

[...] em nenhum momento houve a preocupação deste órgão, em procurar saber realmente onde se localizavam as terras de ocupação tradicional destes índios e muito menos se as demarcações respeitavam a organização social dos mesmos. E desta forma, o Serviço de Proteção aos Índios oficializa uma política de aldeamento, e confinamento destas populações a pequenos lotes de terras, insuficientes para sua sobrevivência. (SIQUEIRA, SOUZA, 2005, p. 6).

No final do século XIX, a política nacional fomentava a produção agropecuária, logo, a mão de obra indígena novamente foi utilizada para desmatar o seu próprio território, houve uma grande migração de gaúchos para o Sul de Mato Grosso, iniciando instalações de fazendas de gado, após a instalação, os indígenas eram expulsos das suas terras (SIQUEIRA, SOUZA, 2005). E com o fim do monopólio da Cia Matte Larangeira, as terras voltaram para a União que passa a vendê-las como propriedade privada.

Para Mota (2019), os territórios étnicos Guarani e Kaiowá foram estrategicamente considerados como “espaços vazios”, isto porque era um projeto que tinha o ideal de concretização do avanço das frentes de expansão e pioneiras para integração do Brasil, e que desprezou a presença indígena.

De acordo com Maso (2016), o SPI entendia “o índio” em caráter de transitoriedade, passando

[..] de sua condição de índio para a condição de trabalhador rural nacional. Baseado no indigenismo militarista, o índio é a “origem” da nacionalidade, reconhecer que possuem terras próprias era sinônimo de reconhecer à própria nação o direito de seu território, para assegurar isso nacionalizar os indígenas era preciso, assegurar o controle sobre eles, a imposição do modo de produção capitalista, e a gestão de suas terras. (MASO, 2016, p. 66).

Desse modo, o SPI até sua dissolução em 1967 trabalhou a favor da política de governo, tendo como objetivo integrar e assimilar os indígenas à sociedade nacional não-

indígena, confinando etnias em aldeias, desconsiderando as especificidades de sua tradição e cultura, ofertando serviços que sustentavam a sua pacificação, incapacidade e dependência.

Brand (2004) ressalta sobre a atuação do SPI:

A ação do SPI, ao demarcar essas reservas, sinaliza e oficializa o processo de confinamento compulsório dos Kaiowá e Guarani, sedimentando a compreensão de que as terras por direito de posse indígena eram, exclusivamente, as reservas demarcadas, liberando o restante das terras para serem transferidas a particulares, através de títulos de propriedade. (BRAND, 2004, p. 10).

No final da década de 1960, durante a ditadura militar, o SPI foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), por meio da Lei 5.371 de 5 de dezembro de 1967, tendo como propósito “garantir o cumprimento da política indigenista no Brasil, baseada nos princípios da garantia à posse permanente das terras habitadas e ao usufruto exclusivo dos recursos naturais” (SILVA, 2017, p. 22)

Uma instituição que fora criada para assegurar seus direitos, contudo há relatos que mostram o contrário. Os estudos de Mozi (2016) relatam as atrocidades cometidas contra os Guarani e Kaiowá nesse período, os expulsando de suas terras – inclusive tinha até carros com motoristas que faziam esse serviço - colocando-os com estigmas que eram indígenas desaldeados. Muitos eram levados para prisão para servir de exemplo para os demais indígenas não reivindicarem seus direitos.

Mota (2019) analisa,

[...] desde o ato de sua criação, a Reserva vive a ambiguidade em ser um território de resistência e esperança, ao mesmo tempo que tramas trágicas, perversas e expressivamente precárias foram, paulatinamente, impostas às existências indígenas. Índios, em sua multiplicidade de sê-los, foram obrigados a viver em condição de Reserva e, nesse processo, também encontraram um novo território-lugar para chamar de seu. (MOTA, 2019, p.263).

Com a promulgação da Constituição Federal (1988), reconheceu-se que os povos indígenas detêm o direito originário e o usufruto exclusivo sobre as terras que tradicionalmente ocupam. Entretanto, o reconhecimento das terras tradicionalmente ocupadas depende de procedimento demarcatório, definido por Decreto da Presidência da República e atualmente consiste em: realização dos estudos antropológicos, históricos, fundiários, cartográficos e ambientais, passando pela Identificação e Delimitação, Declaração, Demarcação física, Homologação e por fim Registro (Decreto 1.775/1996) (CAVALCANTE, 2013).

Entretanto, estudos mostram que as disputas pelo espaço ainda se perpetuam por anos. A pesquisa de Silva (2017) relatou os conflitos relacionados, sendo como forma de despejo, expulsão, violência, ameaças e até homicídios.

A autora trouxe esses registros em forma de dados quantitativos, retirados de documentos emitidos pela Comissão Pastoral da Terra, Conselho Indigenista Missionário (Cimi) e pela Comissão Nacional da Verdade (CNV). Como já foi dito, de acordo com o Cimi os Guarani e Kaiowá detêm um dos mais altos índices de suicídio no Brasil e Mato Grosso do Sul é um dos Estado com mais indígenas assassinados (SILVA, 2017).

Diante dessas ocorrências, nos últimos anos os Guarani e Kaiowá iniciaram manifestações, os protestos ganharam visibilidade e força na região por meio da "Grande Assembléia" do Guarani e Kaiowá, o Aty Guasu.

Na grande assembleia (Aty Guasu), as lideranças idosas, juntamente com os jovens Guarani e os Kaiowá, realizam troca de experiências, debatem, concebem e interpretam as significações da realidade cotidiana por eles vivida e experimentada conforme a sua cosmovisão, que assim vai se renovando com as experiências recentes. Na assembleia política intercomunitária e nos rituais religiosos, os jovens e líderes idosos desenvolvem as explicações entre eles e planejam as suas ações novas neste contexto histórico de relações com os não índios (BENITES, 2014, p. 13)..

Dessa forma, além das trocas de experiências, é por meio do Aty Guasu que os Guarani e Kaiowá se mobilizam para recuperar o *Tekoha* tradicional, cuja busca é por “recompor formas de sociabilidade atualmente quase em desuso no interior das reservas demarcadas” (PEREIRA, 2002, p. 24).

O imbróglio é que as terras foram tituladas a partir da década de 1940, quando estas voltam ao domínio da União, com o fim dos contratos de arrendamento pela Cia Matte Larangeirasi, conforme citado acima. Logo, o Estado tituló as terras para particulares sem antes se certificar da ocupação indígena, o SPI se omitiu no papel de defesa dos direitos indígenas. Desse modo, ainda há muitas pendências judiciais que se desenrolam há anos (PEREIRA, 2002).

O que pesa são as notícias midiáticas dos confrontos entre fazendeiros e indígenas evidenciadas cotidianamente. Um exemplo foi em 2012: a manchete “Índios Guarani e Kaiowá anunciam suicídio coletivo no Mato Grosso do Sul”, viralizando nacional e internacionalmente, era um pedido de socorro, uma denúncia sobre os atos contra essa população (KLEIN, 2013).

Benites (2014) ressalta que a partir disso surgiu uma comissão dos líderes jovens para contrapor e desconstruir as informações tendenciosas sobre os povos indígenas, utilizando as redes sociais e blogs para divulgar as situações atuais.

No blog *atyguasu.blogspot.com.br* é possível encontrar história, notícias, depoimentos, notas e encaminhamentos das assembleias, luta e resistência desse povo, sob olhar dos próprios Guarani e Kaiowá. Essas experiências reverberaram a ideia do uso de tecnologias de comunicação entre Guarani e Kaiowá, que proporcionou o "desejo de determinar, a um só tempo, suas formas de aparecer e também seu destino" (KLEIN, 2013, p. 17).

2.4.1 SOBRE ALGUNS EQUÍVOCOS

Depois de fazermos esse levantamento histórico sobre os Guarani e kaiowá, é preciso destacar que ainda existe no senso comum algumas concepções amplamente compartilhadas, que ajudam a realçar a ignorância sobre esses povos originários. Inicialmente, a primeira concepção que frisamos aqui diz respeito à mudança de terminologia em relação aos povos nativos; na contemporaneidade surgiu a necessidade da mudança do termo "índio" para "indígena" e reflete uma evolução significativa na forma como as sociedades reconhecem e se relacionam com os povos originários. Enquanto "índio"³⁴ carrega uma carga histórica ligada ao equívoco de Cristóvão Colombo ao acreditar ter alcançado as Índias, o termo "indígena" surge como uma maneira de reparo histórico para se referir aos povos nativos das Américas e de outras regiões do mundo. Portanto, os povos originários não são iguais e cada etnia possui suas particularidades, falam línguas distintas e não comungam das mesmas convicções religiosas. De acordo com Freire:

Esse erro mostra, não apenas uma visão deformada da realidade, como falta de interesse, descaso, pelos "índios". Ao lado dessa desastrosa simplificação, outras tolices costumavam ser repetidas: "eles não têm governo", não creem em Deus", "não têm escrita" e muitos outros "não". Eram mostrados como o avesso do que somos, criaturas incompletas, deformadas ou simplesmente atrasadas. Mesmo hoje encontram-se sinais dessa visão preconceituosa em manuais escolares que repetem informações incorretas e pouco sérias (2008 p. 66).

Tanto no plano das relações sociais como no campo simbólico, os grupos indígenas, mesmo fazendo parte de espaços ecológicos semelhantes, possuem em sua estrutura organizacional individualidades preservadas, assim, "não há duas sociedades indígenas iguais" (RAMOS, 1995, p. 11). Há uma diversidade cultural muito grande entre esses povos, e possuem características particulares que podem incluir produções culturais distintas, contornos específicos

³⁴ para saber mais: <https://agencia.fiocruz.br/glossario-de-termos-indigenas>

em relação com o sobrenatural, formas de moradia, organização matrimonial e sistemas políticos diferenciados.

Outro erro recorrente que transita no imaginário da população não-indígena é sobre a afirmação que esses povos são "atrasados" ou "menores". Na contramão dessas afirmações equivocadas, os indígenas produzem em suas organizações sociais: música, dança, arte, ciência, utilização de medicina tradicional, esta última frequentemente utilizada e estudada pela medicina oficial, (FERREIRA, 2012); produzem ainda, conhecimentos avançados, mesmo que adquiridos através da oralidade ou pelo empirismo. Frisamos ainda que, existe a necessidade de se observar critérios que indicam o avanço ou atraso de uma civilização e distinguir de onde partem tais afirmações. De acordo com Santilli, existem questões de manipulação conspiratória por parte de alguns.

Se não houvesse esse fator de consciência, a eventual manipulação conspiratória nem sequer poderia funcionar, pois ela teria que lançar mão dele para incriminar o conspirado e justificar o resultado da operação. Se os mais avançados manipulam a questão indígena, manipulam também a consciência das pessoas. Se estão mais avançados, e se a manipulação serve à sua estratégia de avanço, então também para os poderosos a questão indígena reserva um elemento de futuro (2000, p.47).

A sociedade moderna, quase sempre, trata com menosprezo às ciências praticadas pelos povos indígenas. Tais conhecimentos dessa cultura originária foram ignorados como se fossem a negação da objetividade positivista. No início dos anos 1990, o museu paraense Emílio Goeldi preparou uma exposição que ressaltou a relevância dos saberes dos Kayapós, mostrando os sofisticados sistemas de cultivo agrícola, produção de plantas medicinais, métodos de culturas ambientais sustentáveis, reciclagem de resíduos, entre outros conhecimentos (FREIRE, 2010).

O terceiro erro recorrente, e talvez um dos mais problemáticos, é sobre o estereótipo do indígena selvagem e mítico, essa imagem ainda se mantém no senso comum, do indígena nu, com arco e flecha, pintado, de cocar e congelado no tempo. A ideia construída da estagnação cultural é uma especulação, são discursos de cunho político e subversivos, tipificando quem pode ser "índio" e quem não pode. No entanto, é importante salientar que nem só de conflitos são as relações entre indigenistas e progressistas, como já foi explanado no capítulo anterior, a sociedade na pós-modernidade contribui a favor da multiculturalidade, em que a interatividade com os povos indígenas está sendo melhor compreendida, e, com o acesso às novas tecnologias, os povos originários estão mais engajados à sociedade não-indígena, o que promove um constante intercâmbio cultural. Sendo assim, muitos desses povos originários estão se aproximando da tecnologia para fortalecer suas culturas, sem perder a essência. Segundo Freire:

O escritor mexicano Octavio Paz escreveu com muita propriedade que “as civilizações não são fortalezas, mas encruzilhadas”. Ninguém vive isolado absolutamente, fechado entre muros de uma fortaleza. Historicamente, cada povo mantém contato com outros povos. Às vezes essas formas de contato são conflituosas, violentas. Às vezes, são cooperativas, se estabelece o diálogo, a troca. Em qualquer caso, os povos se influenciam mutuamente. O conceito que nos permite pensar e entender esse processo é o conceito de interculturalidade. (2010, p.25).

Nessa direção da interatividade promovida pela tecnologia, nos deparamos com outra afirmação muito difundida, a de que o indígena representa e está situado em um passado histórico e por conseguinte não participa do presente contemporâneo. "Os índios, é verdade, estão encravados em nosso passado, mas integram o Brasil moderno, de hoje, e não é possível a gente imaginar o Brasil no futuro sem a riqueza das culturas indígenas" (FREIRE, 2010, p. 28). Dessa forma, o indígena não pode ser visto como um estorvo para o progresso, esse discurso retrógrado apenas dificulta os diálogos e amplificam o ódio, é necessário enxergar que esses grupos estão presentes desde o surgimento da nação e fazem parte integrante do presente.

Muitos dos discursos atuais, principalmente em setores específicos como a do agronegócio, por exemplo, se dão de maneira conflituosa em relação a demarcações agrárias, nesse sentido, existe uma competição desleal de poder e estratégias políticas sem desfechos favoráveis aos povos ameríndios. A valorização das questões indígenas possui uma postura que vai contra a exclusão social, porém, é importante frisar que esteja vinculada a uma atitude crítica em relação aos estereótipos lançados sobre essa gente. Este trabalho está de acordo com Santilli quando afirma que "a sociedade contemporânea recria os indígenas com um novo valor, que precisa da existência de indígenas reais, sobreviventes da colonização, como testemunhas vivas dele próprio"(2000.p 47).

Outro argumento conflituoso está relacionado à dificuldade que a sociedade brasileira possui em aceitar, em definitivo, o indígena como uma das principais matrizes de constituição étnica/cultural nacional. Reconhecer apenas os discursos oficiais vinculados à ideologia dominante, aquela pela qual herdamos muitos traços, é ignorar totalmente a vastidão da multiculturalidade que se obteve através do tripé base na formação dessa nação, formado entre europeus, africanos e indígenas, e que mais adiante incorporou outras culturas, como japoneses e árabes etc., e que fez dessa miscigenação uma cultura mais rica. Segundo Ribeiro,

[...] o Brasil é a realização derradeira e penosa dessas gentes tupis, chegadas à costa atlântica um ou dois séculos antes dos portugueses, e que, desfeitas e transfiguradas, vieram dar no que somos: uns latinos tardios de além-mar, amorenados na fusão com brancos e com pretos, deculturados das tradições de suas matrizes ancestrais, mas carregando sobrevivências delas que ajudam a nos contrastar tanto com os lusitanos. (1995, p. 130).

Por fim, outra informação equivocada que vai de encontro com dados recentes, é que os indígenas estão acabando. Segundo dados atualizados pela agência IBGE³⁵, desde o último censo em 2010 que apresentou uma população de 896 mil indígenas, em 2022 passou-se para 1.693.535, mais de um milhão e meio de residentes em todo território nacional, nessa ocasião cabe ressaltar que, esse aumento expressivo segundo a instituição recenseadora se deu tanto pelas taxas de natalidade, quanto pela cooperação na coleta de dados entre lideranças indígenas e entidades públicas, e pela reformulação da metodologia estatística na coleta de informações. No entanto, os Guarani e Kaiowá encontram-se em constante crescimento populacional, com cerca de 50 mil habitantes concentrando a maior parte no Mato Grosso do Sul. Representam uma entre várias expressões do universo dos povos que compõem a nação Guarani, que estão espalhados nas fronteiras da América do Sul. Dessa forma, citando um exemplo entre tantos sobre a diversidade entre culturas provenientes do mesmo tronco étnico, que é a língua, pois de acordo com Azevedo *et al.* (2008, p.02), "*a unidade de origem e a diversidade se traduzem também da língua.*". A língua guarani pertence ao tronco tupi-guarani que apresenta uma grande unidade com variedades linguísticas que são catalogadas como línguas diferentes.

Nesta seção foram abordadas algumas concepções de senso comum que, muitas das vezes, são objetos de empecilho nas relações socioculturais entre povos distintos e que são difundidos erroneamente no cotidiano da nação. Assim sendo, o indígena está contido em cada um dos brasileiros, vivo em suas raízes e culturas, e apesar de todo o fator histórico desfavorável, seguem se reorganizando em meio às transformações dos tempos pós-modernos. A seguir serão apresentadas algumas ações de inclusão tecnológica nas aldeias.

2.5 AÇÕES INCLUSIVAS, O CASO VNA

A linguagem do audiovisual está cada dia mais presente no cotidiano dos indivíduos. Desde as mídias tradicionais como televisão, rádio e cinema até as oriundas das novas tecnologias digitais, isso tudo se amplifica com as possibilidades interativas da internet e seus novos suportes, fenômeno este, que possibilitou reconfigurar as formas de produção e consumo midiático. Nessa efervescência tecnológica, vale ressaltar que um dos fatores que contribuíram para a expansão digital foi a oferta de equipamentos de baixos custos de produção, que consequentemente ficaram mais acessíveis à população. Dessa maneira, existe um número

³⁵ saber mais: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/34590-ibge-organiza-mobilizacao-nacional-para-recensar-comunidades-e-povos-indigenas>

crescente de produções independentes, e, junto, a criação de canais de compartilhamento de vídeos de vários gêneros e formatos, longas metragens, vídeos curtos para redes sociais entre outros produtos artísticos com essa linguagem. De acordo com Di Felice (2008),

O processo de digitalização apresenta-se, hoje, como uma conexão planetária, ou seja, como a constituição de redes interagentes compostas não apenas por humanos e tecnologias, mas por biodiversidade, objetos, superfícies, dados, inteligência artificial etc. Redes de redes de dados, de dispositivos móveis, softwares e sensores constituem os ambientes dinâmicos de interações que habitamos todos os dias e que nos habitam. Mais que receber e trocar informações, habitamos espacialidades interativas, info-arquitetura e plataformas que nos permitem interagir e ter acesso a conteúdos. Para habitar estas arquiteturas interativas, além de trocar informações, precisamos alterar nossa condição habitativa, deslocando a nossa socialidade, as nossas geografias e o nosso ser em ambientes informatizados (DI FELICE, 2018 p. 25).

Assim como a sociedade pós-moderna reorganizou-se em rede, os povos indígenas, aos poucos, também foram inseridos nessa nova lógica de produção. Diferentes etnias de todo o território brasileiro foram se apropriando dessas novas ferramentas multimídias, como computadores portáteis, equipamentos de filmagem, câmera de vídeo e conexões via internet, viabilizando a produção e compartilhamento de trabalhos independentes (CARELLI, 1993); TURNER, 1993; PELEGRINO, 2003; KLEIN, 2013; DI FELICE, 2018). Nesse novo cenário colaborativo os indígenas tornam-se protagonistas de seus próprios filmes, deixam de ser objetos e passam a ser criadores e realizadores de suas narrativas. Mas qual o propósito das culturas originárias na utilização dessas ferramentas? Será que ao aderirem à tecnologia eles correm o risco de extinguir de vez sua cultura? De acordo com Vattimo (1992), "esta multiplicação vertiginosa da comunicação, este tomar a palavra por parte crescente de subculturas, é o efeito mais evidente dos *mass media*(p.12)". Essas vicissitudes sociais fazem surgir o que Caclini (2008) definiu como *hibridismos culturais*, "se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais" (p. 23).

Nessa visão irrestrita voltada para os "processos de hibridização", as culturas indígenas encontrou através do audiovisual um meio de preservar e fortalecer suas identidades culturais, além de servir como instrumentos de denúncia contra a integridade sociocultural e territorial das diferentes etnias ao redor do mundo. Em meados da década de 1980, houve algumas ações afirmativas em prol da inclusão da linguagem audiovisual em aldeias brasileiras, mas antes de falarmos sobre esse projeto precursor, o caso VNA (Vídeo nas Aldeias), queremos destacar rapidamente um momento na história, com o documentário de Andrea Tonacci, *Conversas no Maranhão* (1977-83).

Em 1977, o cineasta inicia uma série de projetos documentários sobre comunidades indígenas de vários países, como EUA, México, Bolívia, Peru e Brasil. O filme, que começou a ser rodado no mesmo ano, foi o terceiro longa-metragem dirigido por Tonacci. Ele, munido de câmeras portáteis, vai à Vila de Porquinhos no município de Barra do Corda, situado no Maranhão, para filmar os indígenas da tribo Canela Apãnjêkra. O documentário possui um enredo que transita entre rituais e discussões em torno de uma questionável demarcação de terras que a Funai intermediava para essa comunidade. De acordo com Alvarenga,

De um determinado momento em diante os Canela se apropriam das filmagens em as utilizam como uma forma de falar, endereçando suas falas ao governo brasileiro, apresentando discordância em relação aos critérios usados na demarcação. Eles tomam os microfones nas mãos e se dirigem à câmera, fazendo um uso do cinema como canal de comunicação que permite amplificar suas falas, levando-as até Brasília (ALVARENGA, 2020 p. 25).

O filme foi produzido com a supervisão e participação colaborativa dos anciãos que faziam parte do Conselho da Aldeia. Dessa maneira, com um ideal humanista, Tonacci atribui um protagonismo até então inexistente em produções anteriores sobre as questões indígenas no Brasil. Através de conversas sobrepostas com imagens de rituais, entrevistas e momentos do cotidiano, o filme serviu como uma espécie de "documento filmado", que seria entregue ao Governo Federal, que naquele momento era representado pela instituição militar. Portanto, o filme pretendeu denunciar as negligências da Funai e as inconsistências cartográficas que demarcavam equivocadamente os territórios indígenas. A forma conteudista do documentário serviu de referência para uma nova perspectiva de se produzir cinema no Brasil, e foi através de uma câmera portátil modelo Super 8, disponibilizada para os indígenas, que o cineasta introduziu na aldeia a linguagem do audiovisual, "uma relação com as imagens, convidando-as a estabelecerem suas próprias relações e contarem suas próprias histórias" (p.26).

Depois desse breve epílogo sobre a importância do trabalho indigenista de Andrea Tonacci sobre método, vamos falar, mesmo que rapidamente, sobre o projeto Vídeo nas Aldeias de Vincent Carelli, iniciativa que foi oriunda dos trabalhos da ONG Centro de Trabalhos Indigenistas com os índios Nambiquara. Esse projeto de cinema colaborativo, criado em 1986, foi um movimento precursor no que diz respeito à produção audiovisual indígena no Brasil. "O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha"³⁶.

³⁶ Sítio da internet do VNA: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>, consultado em 11 de fevereiro de 2023.

Esse projeto pode ser dividido em dois momentos. Os primeiros anos, em que cineastas não indígenas atendiam as demandas das comunidades nas aldeias, e como desdobramento desse trabalho de filmagem do cotidiano, o ato de captar as imagens e depois deixar os membros da comunidade assistirem-nos gerou uma "mobilização coletiva", portanto, percebeu-se a capacidade interativa que o instrumento proporciona. Assim, essa experiência foi sendo realizada em outros grupos, que foi gerando uma série de vídeos sobre como cada povo estabelecia, de maneira particular, sua relação com a linguagem do audiovisual.

Posteriormente, como consequência da proximidade tecnológica nas aldeias, em 1997 foi promovido na aldeia Xavante de Sangradouro no MT, a primeira oficina de capacitação indígena de audiovisual. Portanto, por essas ações afirmativas, o projeto VNA tornou-se uma referência como centro de produções de vídeos e uma escola de formação e integração audiovisual para os povos indígenas, "uma atitude política, ética e estética que tem que estar disponível para o potencial do devir e do radicalmente novo" (LACERDA, 2018, p. 02).

Depois de estabelecidos os diálogos e relações de contato, produziu-se o primeiro filme realizado pelo VNA, *Nhambiquara, A Festa da Moça (1987)* (figura 18), e vale ressaltar que a partir do seu processo de produção formaram-se diretrizes que articularam e ressaltaram o importante papel político-cultural do cinema colaborativo. Também é importante frisar que o início que estimulou as produções videográficas nas comunidades indígenas se deu no conflito entre as relações com as imagens. Um ano antes, Vincent Carelli, um dos fundadores do projeto e atual dirigente, visitando um grupo de amigos indigenistas que trabalhavam com os povos Nambiquara no Mato Grosso, munido de um equipamento de filmagem portátil, dispôs a registrar os encontros políticos, os rituais e o cotidiano dos Nambiquara, uma dessas cerimônias registradas foi o ritual de iniciação feminino denominado a *festa da moça* (traduzido para o português).

Esses primeiros registros naturalistas do evento foram exibidos ao povo Nambiquara, que por sua vez, ficaram insatisfeitos com as imagens que viram na tela de si próprios, ou seja, essa exibição interna foi um encontro com suas próprias imagens. Entretanto, esses não se identificaram com as imagens descaracterizadas e ocidentalizadas de si, assim, resolveram se mobilizar e decidiram refazer o rito de forma mais original dentro do rigor da tradição, com menos roupas, retomando as pinturas e os ornamentos de seu povo.

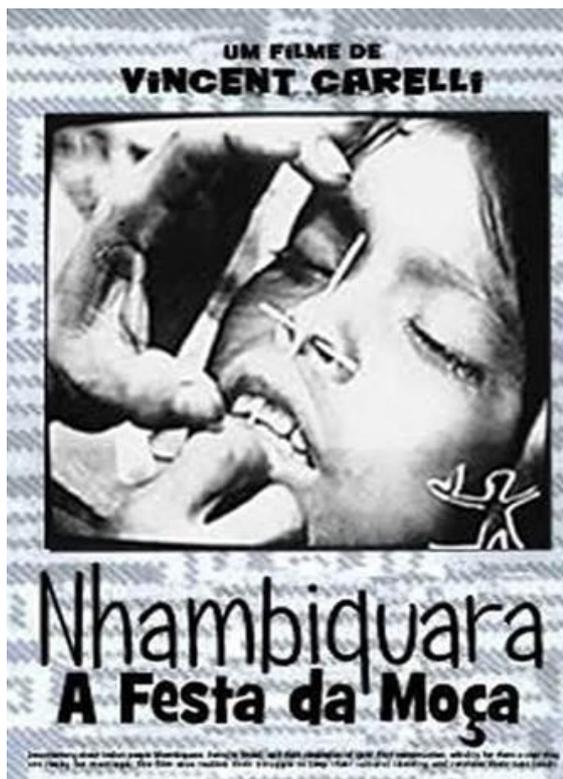


Figura 18 – Nhambiquara, A festa da moça
 Fonte: Google Imagens.

Esse confronto visual pelas próprias imagens trouxe à tona várias reflexões para aquela comunidade, que se desdobrou na abertura para outras retomadas culturais, ocasionando, assim, o resgate de outras tradições como o rito masculino de furação de lábios e nariz, cujo costume já se encontrava perdido há muito tempo. Dessa sinergia entre imagens e incômodo na identificação da autoimagem surgiu o projeto VNA, que fez Vincent Carelli dedicar mais de trinta anos a uma militância em prol desse importante projeto de inclusão.

Então, a partir desse contexto, decidiram preparar e ofertar oficinas que começaram a ser realizadas em várias aldeias. A princípio, essas oficinas reuniam vários grupos étnicos no mesmo ambiente; a primeira oficina, já mencionada anteriormente, foi na região da Terra Indígena do Xingu (TIX), que reuniu trinta indígenas de diferentes etnias e graus de instrução. Na sequência, organizaram outras na região do Acre que também agregavam pessoas de distintas origens. Na ocasião, a equipe VNA reuniu na mesma aldeia os Ashaninka e indígenas Huni Kuin. Por fim, com a experiência adquirida com esses laboratórios anteriores, percebeu-se que, por conta das diferenças linguísticas e costumes particulares de cada povo, o trabalho seria mais eficaz se fosse repensado, assim os procedimentos foram direcionados à capacitação de cada etnia em separado e em suas respectivas aldeias.

2.5.1 O PROJETO AVA MARANDU E O COLETIVO ASCURI

Durante o período de janeiro a junho de 2010, foi realizado o projeto *Ava Marandu - os Guarani convidam* no estado de Mato Grosso do Sul. Essa iniciativa cultural envolveu os povos indígenas Guarani como protagonistas de debates e diversas outras expressões artísticas. O evento foi resultado de um esforço conjunto entre o Pontão de Cultura Guaicuru, com apoio do Ministério da Cultura, por meio da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID/Minc), e o suporte de outros patrocinadores. O projeto contou com a participação tanto do governo quanto da sociedade civil, além do envolvimento das Nações Unidas, que se uniram em prol dos direitos humanos e da preservação da cultura indígena. De acordo com Espíndola, o então responsável naquela época, pelo departamento de comunicação/SID, no ambiente virtual do Governo Federal, "o objetivo desse projeto cultural é sensibilizar a população em geral sobre as violações dos direitos humanos que afetam, principalmente, os Guarani e Kaiowá e Nandeva do Mato Grosso do Sul, uma população de mais de 40.000 pessoas"³⁷.

Durante a realização desse projeto, foram ofertados dois concursos de destaque: Cultura e Direitos Humanos dos Povos Guarani; e Declaração dos Direitos Humanos dos Povos Indígenas. Esses concursos foram abertos à participação dos países do Mercosul³⁸, onde existe a presença de povos de origem Guarani (Brasil, Argentina, Paraguai e Bolívia), e premiou alunos, professores e escolas de todo o território brasileiro e de países associados. Os trabalhos desenvolvidos nas áreas de redação, poesia, quadrinhos e desenhos abordaram a temática da cultura e direitos humanos dos povos Guarani. Além disso, uma categoria adicional premiou e promoveu a publicação da Cartilha da Declaração dos Direitos dos Povos Indígenas, distribuídas em três línguas: guarani, português e espanhol. Nas palavras de Galache que relata a experiência da jornada Ava Marandu como professor;

O Avá Marandu foi um grande evento e as oficinas de audiovisual duraram quase um mês, sete dias em cada lugar, eu e Molina percorremos três terras indígenas Guarani

³⁷ Texto disponível em: Saber mais: <http://www.cultura.gov.br/noticias/avamarandu>.

³⁸ O Tratado de Assunção (26/03/1991) e o Protocolo de Ouro Preto (17/12/1994) criaram o Mercado Comum do Sul ou MERCOSUL, uma organização internacional inicialmente formada por quatro países membros, Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai e dois Associados, Bolívia (Tratado assinado em 28/02/1997) e Chile (Tratado assinado em 25/06/1996), na região denominada Cone Sul do Continente Americano. Tem como principal objetivo criar um mercado comum com livre circulação de bens, serviços e fatores produtivos. Complementando esse objetivo maior busca-se a adoção de uma política externa comum, a coordenação de posições conjuntas em foros internacionais, a formulação conjunta de políticas macroeconômicas e setoriais, e, por fim, a harmonização das legislações nacionais, com vistas a uma maior integração. Texto disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-mistas/cpcms/historico/blocoseconomicos.html/mercosul.html>

Kaiowá: Panambizinho e Jaguapiru em Dourados/MS, e Guyra Roká em Caarapó/MS, tendo contato direto, com pessoas como eu, que nos colocaram dentro de suas casas e mostraram um universo muito particular do ser Guarani Kaiowá (GALACHE, 2017, p. 69).

O projeto também contou com debates e seminários com temas voltado a Cultura e direitos dos povos Guarani, com parcerias de instituições de ensino superior de Campo Grande, MS e da Grande Dourados. Esse projeto teve como resultado final a exposição autoral de fotografias e cinema, organizada e expostas no Museu das Culturas Dom Bosco. Esse incentivo contou com a participação de 240 alunos indígenas de 07 aldeias da etnia Guarani situadas em Mato Grosso do Sul, ao qual foram ofertadas 12 oficinas de capacitação. Dessas oficinas foram selecionadas fotografias de todos os participantes para participarem na exposição e totalizados 10 (dez) curtas-metragens produzidos pelos coletivos nas aldeias. As oficinas de audiovisual contaram com a participação de profissionais não-indígenas como: Joel Pizzini, Mauricio Copette e dos indígenas Ivã Molina e Gilmar Galache. Os cursos foram realizados entre os meses de fevereiro e abril de 2010, nas aldeias: Guyra Roka e Te'yikue, Caarapó; Jaguapiru e Panambizinho, Dourados; Aldeia Amambai, Amambai; e Yvi Katu, Japorã.

Outro projeto de fomento audiovisual nas aldeias de MS foi criado pela Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI). Esse projeto foi pensado em 2008, por Gilmar Galache e Eliel Benites por intermédio do documentarista *Quechua* Ivan Molina, diretor da então *Escuela de Cine y Artes de La Paz* - ECA, atualmente IFAECA, durante a oficina "*cine sin fronteras*" realizada em um povoado na Bolívia. Retornando ao Brasil, esses jovens entusiastas de um cinema experimental, pensam em estratégias para levar a experiência audiovisual para aldeias em forma de projeto de inclusão a linguagem do cinema, nesse processo, eles reuniram esforços coletivos e realizaram um intercâmbio sul-americano de oficinas entre povos indígenas. Nas palavras de Galache,

No começo da ASCURI, éramos apenas jovens, ainda nos organizando, mas sem nenhuma experiência de estar à frente de algo, para isso foi muito importante a influência e participação de Ivan Molina e os rezadores Guarani Kaiowá e Terena, porém o processo inicial, principalmente durante o tempo de 2010/2011, foi marcado pelo nosso envolvimento com oficinas de audiovisual, capitalizados e geridos por profissionais da cultura de Mato Grosso do Sul, que viviam um tempo farto de editais voltados para o fortalecimento da identidade cultural do nosso país, criados pelo governo de base social que presidia o Brasil durante aquele período (GALACHE, 2017 p. 13).

O país, naquela ocasião, possuía uma série de projetos de incentivos ao audiovisual financiados pelo governo. Nessa paisagem favorável, em 2012 a ASCURI formalizou-se como

associação sem fins lucrativos, enquadrando-se nas exigências jurídicas para estabelecer novas parcerias e alcançar maiores possibilidades de financiamento e dar prosseguimento em seus projetos:

[...] Somos um grupo de jovens realizadores/produtores culturais indígenas de Mato Grosso do Sul (Brasil) que busca, por meio da linguagem cinematográfica e das novas tecnologias de comunicação, desenvolver estratégias de formação, resistência e fortalecimento do *jeito de ser* indígena tradicional (ASCURI in www.ascuri.org)³⁹.

Nesse sentido, uma das premissas do coletivo ASCURI é promover a continuidade, ou seja, dar prosseguimento ao que era oferecido nas oficinas temporárias de curta duração. Tal percurso levou a associação a estar mais próxima das questões culturais, políticas, cotidiana, coletivas, de lideranças e rezadores (Ñanderu e Koexumoneti) das comunidades junto às quais a associação atua, estando estes, sempre presentes nos filmes, oficinas e nos encontros e debates que são realizados nas diversas comunidades sul-mato-grossenses. "[...]no começo eram desenvolvidas apenas entre os Povos Guarani e Kaiowá e Terena, ampliando depois para áreas Xavante de Mato Grosso, Cinta – Larga de Rondônia, Guarani Mbya do Rio de Janeiro, Javaé do Tocantins e não-indígenas[...]" (GALACHE, 2017, p. 113) . Esse intercâmbio de conhecimentos entre os mais novos e os mais velhos contribuiu para a diminuição do hiato que separava estas duas gerações, com o propósito de compreender, enquanto jovens indígenas, o lugar de fala na constituição sociocultural e política dos povos aos quais pertencem. Dessa maneira, essa proximidade colabora para a preservação dos costumes e da memória cultural entre gerações.

O projeto ASCURI possui um acervo considerável com mais de 70 produções disponíveis em sua página *web* www.ascuri.org e no seu canal oficial da plataforma do *youtube*. Atualmente o projeto se encontra como uma alternativa de promoção e divulgação dos registros pensados e produzidos por realizadores indígenas Terena, Kaiowá e Quechua. Dessa forma, existe através da autonomia na (auto)representação, o incentivo por meio da tecnologia, que faz frente ao modo predominante de se pensar e de se fazer cinema independente na América Latina. A partir das experiências compartilhadas, acredita-se que novas mídias devam ser usadas em prol dos direitos dos povos originários e da garantia da participação ativa em temas que dizem respeito aos indígenas, tais como a gestão dos territórios demarcados, sua preservação ambiental, o uso de recursos naturais e o desenvolvimento de políticas socioculturais de inclusão. Dessa forma, a ASCURI permite uma maior independência dos jovens realizadores/produtores indígenas com

³⁹ Sítio da internet: <https://www.ascuri.org/nosso-jeito>. Acessado em 12 de fevereiro de 2023 às 8:56.

relação à construção de suas (auto)representações, a consolidação do coletivo junto às aldeias (Tekoha ou Vemeuxá), além da celebração e preservação daquilo que tem de mais importante enquanto respeito ao outro: *o jeito de ser* (Nãndereko ou Kixovoku).

2.6 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO

Os povos Guarani e Kaiowá têm uma presença significativa no continente americano, historicamente estabelecida em regiões que atualmente ocorrem no Brasil, Paraguai, Argentina e Bolívia. Com uma população robusta que ultrapassa 280.000 indivíduos, eles compartilham uma rica tradição cultural e linguística, que está intrinsecamente ligada à história do continente. No entanto, com a chegada dos europeus, os Guarani, como muitos outros povos indígenas, enfrentaram grandes adversidades, incluindo violência, exploração e propagação de doenças, o que resultou em diversas perdas culturais e demográficas. Enquanto essa colonização inicial em certo sentido unificou o continente sob novos impérios, para os Guarani, resultou em deslocamento, perda de território e lutas consistentes pela manutenção de suas culturas.

Atualmente, no estado de Mato Grosso do Sul, os Guarani e Kaiowá representam uma porcentagem significativa da população indígena, vivendo em territórios que incluem tantas reservas demarcadas quanto áreas sob disputa legal. Essas comunidades enfrentam desafios relacionados a elevados índices de violência e transparência de direitos, conforme relatado por organizações indigenistas. A luta por seus direitos territoriais continua a ser uma questão pendente devido a ações históricas, como a titulação irrestrita de suas terras para fazendeiros privados, sem reconhecimento das ocupações indígenas preexistentes. Além disso, a inserção de novas tecnologias de comunicação tem possibilitado uma plataforma vital para voz e autodefesa, permitindo que os Guarani e Kaiowá enfrentem narrativas tendenciosas e busquem sensibilizar tanto a população local quanto a comunidade internacional sobre problemas relacionados aos seus direitos territoriais, culturais e sociais.

O capítulo destacou a trajetória da representação dos povos indígenas no cinema nacional e na mídia, enfatizando a evolução de uma abordagem genérica e simplista para uma narrativa mais inclusiva e autêntica. Historicamente, as visões de mundo e a rica cosmovisão desses povos foram frequentemente mal interpretadas ou sub-representadas, resultando em um entendimento distorcido de suas culturas. No entanto, há uma tendência crescente de produções cinematográficas que finalmente concedem espaço para que esses povos contem suas histórias com suas próprias vozes e perspectivas. O capítulo mencionou, também, a evolução da representação indígena no cinema, destacando a transição de sua abordagem inicial no início do

século XX. No começo, os indígenas eram frequentemente retratados em documentários e aventuras ficcionais exóticas, baseados em adaptações literárias e generalizações socioculturais. Essas representações, produzidas por uma sociedade eurocêntrica e urbana, produziram estereótipos e mitos que moldaram o conceito de indígena no imaginário social. Durante os eventos dos anos 1990, como as celebrações dos 500 anos do descobrimento da América, algumas iniciativas coletivas buscaram levantar um panorama sobre essa filmografia, revelando uma coleção substancial de obras que variavam entre documentários, ficções e animações. Essa pesquisa e a subsequente exposição de trabalhos destacaram as maneiras como as imagens dos povos indígenas foram capturadas desde as primeiras décadas do cinema, com esforços que ora aproximavam o público urbano dos indígenas, ora perpetuavam um olhar distante sobre o "outro".

Discutiu-se, ainda, a construção histórica de uma imagem estereotipada dos povos indígenas, muitas vezes descrita como "índios silvícolas", que simplifica e distorce sua realidade cultural. Essas noções foram enraizadas em estereótipos coloniais, que lembram os nativos de forma romantizada ou degradante, afastados de sua complexa diversidade cultural, social e linguística. Essa representação reducionista, criada por uma perspectiva eurocêntrica, gerou uma alteridade que, embora impulsionou discussões sobre uma matriz indígena no Brasil, ainda persiste ideias equivocadas sobre esses povos. Além disso, o cinema e outros meios de comunicação historicamente têm contribuído para a criação de uma imagem mítica dos indígenas, reforçando conceitos de "bom selvagem" ou "antropofágico". Isso mostra um descompasso entre a representação e as realidades variadas dos povos indígenas, que são frequentemente abafadas por generalizações que não refletem suas verdadeiras experiências e diversidades sociais.

Dado esse cenário, enfatizou-se a necessidade de romper com esses estereótipos e considerar a pluralidade de identidades indígenas, que são moldadas por contextos temporais, regionais e culturais específicos. Argumenta-se que o termo "índio" é uma construção histórica que não representa a diversidade cultural das populações nativas. A antropóloga Majoí Gongora destaca que a identidade indígena não deve ser definida por estereótipos visuais ou comportamentais, mas sim como parte intrínseca da essência cultural de seus indivíduos, independente de vivências na sociedade contemporânea. Dessa forma, sugere-se um movimento em direção à valorização das múltiplas realidades e vivências dos povos indígenas, posicionando-os como assuntos sociais complexos e relevantes no cenário moderno. Além disso, ressalta-se a importância de políticas públicas que respeitem e reflitam essa diversidade, promovendo a adaptação e validade cultural dos indígenas dentro de suas respectivas experiências.

O projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) desempenhou um papel crucial na transformação da narrativa indígena no Brasil, capacitando diferentes etnias para se apropriar da linguagem audiovisual para contar suas próprias histórias, preservar suas culturas e lutar por seus direitos. Em um contexto no qual as tecnologias digitais se tornam acessíveis e integradas ao cotidiano, o projeto VNA ofereceu oficinas de capacitação em produção audiovisual, permitindo que os povos indígenas passem de objetos a sujeitos dentro de suas próprias narrativas. Além de sua função educacional, o VNA fomentou um processo de hibridização cultural ao integrar a modernidade tecnológica às tradições dos povos indígenas. Através do audiovisual, essas comunidades não apenas preservam e revitalizam tradições e ritos que corriam o risco de se perder, mas também criaram novos espaços de diálogo intercultural e intergeracional. Esse discurso de autopercepção e representação visual provocou reflexões importantes, incentivando práticas culturais que foram sendo abandonadas devido à ocidentalização. O projeto ilustra o poder transformador da tecnologia quando usado como ferramenta de empoderamento, facilitando a criação de filmes colaborativos que articulam um forte papel político-cultural.

Desse projeto inovador, obtiveram-se desdobramentos em outras ações afirmativas. O projeto Ava Marandu destacou-se por sua significativa contribuição ao desenvolvimento do audiovisual entre os povos indígenas Guarani, enfatizando a importância do protagonismo cultural e da (auto)representação. Estimulando a produção audiovisual indígena por meio de oficinas de capacitação, o projeto estimulou 240 estudantes guaranis a utilizar ferramentas cinematográficas para articular suas próprias narrativas, resultando na criação de dez curtas-metragens. Esse processo não só permitiu que os participantes adquirissem habilidades técnicas, mas também promoveu um espaço de expressão criativa e cultural, fortalecendo suas identidades e facilitando a comunicação de suas histórias e desafios sociais. Além disso, o envolvimento de cineastas indígenas experientes, como Ivã Molina e Gilmar Galache, proporcionou um intercâmbio de conhecimento, ilustrando a capacidade do audiovisual de servir como um meio poderoso para a promoção dos direitos humanos e para a preservação cultural. O projeto contribuiu para a sensibilização pública sobre as realidades enfrentadas pelos Guarani, ao mesmo tempo em que reafirmou o potencial do cinema como ferramenta de resistência e diálogo intercultural.

CAPÍTULO 3 - OS FILMES AVA MARANDU: LINGUAGEM E CONSTRUÇÃO

Neste capítulo, serão apresentados os filmes e as teorias que tratam dos códigos específicos e não específicos que constituem a linguagem do cinema. Dessa forma, serão apresentados os procedimentos teórico-metodológicos para a análise filmica, com o objetivo específico de examinar as especificidades de forma e conteúdo, bem como compreender como os povos Guarani e Kaiowá elaboram suas narrativas através dos vídeos que produzem. Como já foi mencionado anteriormente, em 2010 foram produzidos 10 curtas-metragens através do projeto inclusivo Ava Marandu, sendo eles: 1) *Guerreiro Guarani*; 2) *Chamiri Jegua*; 3) *Jerosy Pukui, cerimônia do milho branco*; 4) *Kunumi Pepy - furação de lábio*; 5) *Kaiowa Kunhatai – mulher kaiowá*; 6) *Guapo`y, a árvore viajante*; 7) *Jakaira*; 8) *Brô Mc`s*; 9) *Jaguapiré, o filme*; 10) *Porahey* (Apêndice 1).

A apropriação cultural da produção audiovisual por parte dos indígenas tem fomentado uma cadeia produtiva importante nas últimas décadas, desenvolvendo um nicho relevante no cenário cinematográfico brasileiro. Embora a representação das comunidades indígenas no cinema remonte aos primórdios da produção nacional, naquela ocasião os filmes foram elaborados sobretudo por pessoas não-indígenas, como foi abordado com mais detalhes no segundo capítulo. Somente depois dos anos 1990, os povos originários foram assumindo, aos poucos, a produção, direção e narrativa de suas próprias histórias. Esse movimento de (auto)representação reflete a busca por uma imagem mais próxima à cosmovisão e à realidade deles, quanto à expressão de suas identidades culturais, perspectivas e lutas no contexto contemporâneo. Com a produção autoral no audiovisual, as comunidades indígenas forjam mais um caminho para reivindicar suas vozes e contribuir para uma maior diversidade e inclusão no cinema brasileiro.

Dentre esse universo que compõe a filmografia do projeto Ava Marandu, e que serão utilizados na análise técnica no tópico *Caracteres do Cinema*, os filmes *Brô MCs* e *Jaguapiré, o filme* foram selecionados para uma análise de construção teórica mais aprofundada, visto que, também, são utilizados na análise de audiência. A seleção desses filmes se deu devido à sua importância dentro do contexto do cinema indígena autoral e de sua capacidade de capturar e expressar as vozes e experiências das comunidades Guarani e Kaiowá. Ambos oferecem uma perspectiva autêntica e distinta entre si, enquanto (auto)representação sobre vida, luta e aspirações dessas comunidades, abordando questões profundas, como: identidade, hibridação, resistência, conexão com a terra e desafios enfrentados por essas comunidades.

Brô MCs possui um realismo social (BETTON, 1987), em que se percebe um registro da vida cotidiana e pelo discurso aberto dos personagens em sua aldeia. Nesse sentido, destaca-se pela criatividade e resiliência dos jovens Guarani e Kaiowá na expressão de suas identidades por meio da música *hip-hop*. Em *Jaguapiré, o filme*, explora-se uma narrativa estética, que trabalha com mais de um elemento narratológico contando a história, ou seja, descreve a produção do filme que reconstitui a violência e a retomada de suas terras ancestrais contadas através de vozes femininas. No entanto, apesar de distintos, as duas obras confrontam a estética hegemônica em prol de uma estética indígena realista, pois enquanto um explora a diversidade e a expansão cultural, o outro concentra-se na importância e preservação da sua ancestralidade. Assim sendo, a escolha desses dois filmes para análise de recepção visa não apenas compreender o contexto da audiência, mas também o conhecimento social construído e compartilhado nessa cinematografia, enquanto (auto)representação e seus desdobramentos no contato com o receptor.

Adiante, em *signos do cinema*, far-se-á um levantamento do percurso didático, perspectivas e procedimentos analíticos sobre o modelo de análise proposto por Francesco Casetti e Federico Di Chio (1991), juntamente com o auxílio de Jacques Aumont (1993) e Christian Metz (1972). Aqui serão discutidos os conceitos de representação e narração, onde o primeiro ponto enfatiza a reprodução sobre uma determinada realidade e envolve elementos de cenário, ou seja, o que é posto dentro dos limites do quadro em cena; e, em paralelo, são pautados os procedimentos de montagem fílmica. No segundo ponto, são abordados os componentes narratológicos baseados em estudos sobre emissor/narrador e receptor/destinatário de uma determinada mensagem. A ação do narrador diz respeito diretamente a alguma coisa que se manifesta e que estimula eventos, marcando a evolução da narração.

Em *Caracteres do Cinema* são elencados os componentes fundamentais para a elaboração plástica de uma narrativa audiovisual. Nesses tópicos adiante, serão utilizados a filmografia Ava Marandu, exibindo as várias possibilidades de enquadramentos, seus conceitos e as possibilidades criativas de ângulos de filmagem, ou seja, serão elencados alguns pontos de vistas em relação à/ao câmera/assunto na construção do elemento dramático. Outro componente estrutural do elemento fílmico são os recursos técnicos criativos, como movimentos de câmera e as ações executadas no cenário, bem como a utilização da captação do som direto e suas incrementações na construção narrativa. E por último, abordaremos sobre estruturas narrativas nos moldes aristotélicos, os roteiros dividindo-se em atos dramáticos.

3.1 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E SEUS RECURSOS: OS SIGNOS DO CINEMA

Existem diferentes maneiras de se realizar uma análise fílmica, a depender do foco a que se propõe tal análise. Um dos grandes desafios, enquanto conteúdo e forma, envolve o esforço em torno da verificação técnica, ou seja, compreensão e interpretação dos códigos específicos e não específicos do audiovisual. Os códigos próprios da linguagem formam um aglomerado de signos que irão produzir e transmitir mensagens através das imagens em movimento, isto é, a mensagem é transferida aos leitores/espectadores pelo discurso das imagens e dos sons, assim, imagens e elementos sonoros são combinados de maneira intencional para composição da mensagem, com vistas a produzir determinados impactos. "[...] ler o filme é uma forma amplamente metafórica para entender a atividade de análise e de interpretação dos mecanismos comunicativos e dos procedimentos estéticos que interagem no texto fílmico" (COSTA, 1987, p.154). Para uma decomposição fílmica com fins analíticos, é necessária a adoção de metodologias específicas e adequadas ao projeto, para que se explore as características elementares dos códigos cinemáticos:

Nunca como hoy ha gozado de tanta aceptación el ejercicio analítico: estamos asistiendo a una multiplicación de las experiencias, a un florecimiento de las iniciativas, a una densificación de las referencias. Esta difusión sólo en parte se debe a una cierta forma de moda: depende más bien del reconocimiento de la utilidad y la eficacia del análisis. De hecho, a este último siempre se le han atribuido valores didácticos, valores teóricos y valores documentales. Valores didácticos, sobre todo, en cuanto el análisis enseña a desmontar y a remontar un objeto con el fin de comprender su estructura y su funcionamiento, con lo cual permite entrar en la mecánica del film, captar las leyes de su composición y familiarizarse con un lenguaje distinto del natural, además de adiestrar un tipo de mirada cómplice y disciplinada (Casetti e Di Chio, 1991 p. 11).

Teóricos como Aumont (1993), Metz (1972) e Casetti e Di Chio (1991) têm colaborado com um importante arcabouço teórico no processo analítico de desconstrução estrutural de obras fílmicas. Esses pesquisadores desenvolveram procedimentos fundamentados nos códigos de representações visuais, que englobam toda a cadeia de produção. Jacques Aumont (1993) contribuiu para uma compreensão mais aprofundada da linguagem cinematográfica, abordando elementos visuais como composição de quadro, iluminação, movimento de câmera, e destacando sua importância na construção de significado dentro do filme. Christian Metz (1972) introduz o conceito de semiótica cinematográfica, investigando os sistemas de signos e símbolos presentes na linguagem do cinema e sua relação com a percepção e interpretação do espectador.

Por sua vez, Francesco Casetti e Federico Di Chio (1991) expandiram o escopo da análise fílmica ao examinar os aspectos textuais que compõem o filme, verificando fatores, como os diferentes níveis de representação e as possibilidades de produção dentro do espaço fílmico. "Partimos, pues, del texto como objeto completo para investigar su composición, su arquitectura y su dinámica. [...]"(CASSETTI, DI CHIO, 1991 P. 122)⁴⁰.

Dessa forma, a análise proposta aqui servirá para identificar conteúdos temáticos mais profundos, incluindo o que pode haver de singular dentro das obras indígenas, como traços autorais ou mesmo uma estilística particular presente no discurso audiovisual, através do exame e avaliação dos elementos constitutivos de imagem/som. Assim, em se tratando de obras singulares do cinema indígena, o cuidado na investigação das obras fílmicas torna-se fundamental, uma vez que com os pormenores e as entrelinhas no uso do aparato mecânico, pode-se extrair indicadores significantes sobre a denotação e conotação das mensagens.

De acordo com Metz (1972), o vocabulário da linguagem cinematográfica é composto por um agrupamento de códigos exclusivos, ou seja, aqueles que são próprios do cinema, classificados como os *códigos específicos* - formados principalmente pelas possibilidades de montagem, recursos de câmera, composição fotográfica, pela estrutura narrativa, formato e sistema de gêneros, e os *códigos não-específicos*, que são aqueles frequentemente percebidos em outras linguagens, como a dramaturgia teatral, a literatura e a pintura, entre outras expressões das artes. Por fim, existem ainda os *códigos extra cinematográficos*, como o figurino, as gestualidades, o fator sociocultural e o fator linguístico. Portanto, tal pluralidade linguística coopera para a formação do signo fílmico.

Antes de adentrarmos nos códigos específicos que formam a linguagem do audiovisual, será feito um breve levantamento do método analítico de representação cinematográfica proposto por Casetti e Di Chio (1991).

3.2 ANÁLISE FÍLMICA

No intuito de apreender os aspectos e processos de uma análise fílmica, os próximos itens serão destinados ao exame mais profundo de seus aspectos constitutivos. Como método adotado para essa pesquisa, conta com duas etapas principais: 1) representação e 2) narração, que orientam a desconstrução da mensagem. O fator representação, no entanto, será estabelecido pelo desenvolvimento narrativo, "*pensando en el término representación nos viene a la mente, de*

⁴⁰ "Partimos, portanto, do texto como objeto completo para investigar sua composição, sua arquitetura e sua dinâmica." (*Tradução nossa*)

*modo intuitivo, acciones cómo "hacer presente algo que está ausente, sustituir, reproducir"*⁴¹(CASSETTI; DI CHIO, 1991 p. 121). Sobre o ponto de vista da reprodução de discursos, que não está manifestada, irá desenvolver-se nas próximas etapas.

3.2.1 REPRESENTAÇÃO

O termo *representar* possui aqui uma abordagem diferente daquela proposta por Hall (2016), que foi discutida no primeiro capítulo, pois enquanto Stuart Hall se concentra na construção cultural e social dos significados na representação, Casetti e Di Chio ampliam o conceito de representação para incluir a mídia e a construção da realidade social. O conceito de *representação*, neste caso, associa-se ao engendrar de uma reprodução, que, por sua vez, pode ser dividido em três pontos, são eles: *la puesta en escena (encenação)*, *la puesta en cuadro (enquadrar)* e, por último, *la puesta en serie (montagem)*. O primeiro deles diz respeito ao que o autor quer colocar em cena, ou seja, o que será organizado do todo e posto dentro da ação. Essa etapa condiz com o preparo, que será fundamental para se criar o universo plástico do roteiro. Os autores argumentam que a encenação não se limita apenas ao posicionamento dos atores e objetos dentro do quadro, mas também inclui elementos como a qualidade da luz, a composição visual, a direção de arte e a maneira como a ação se desenvolve no cenário. A encenação é fundamental para a criação de significados e criar emoções em uma narrativa pré-elaborada, influenciando a forma como o público percebe e interpreta o que está acontecendo em cena.

[...] en el nivel de la puesta en escena el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, etc., son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla⁴² (CASSETTI, DI CHIO, 1991, p. 127).

Assim sendo, uma gama de elementos variáveis podem ser atribuídos a esse tópico, requerido pela complexidade criativa observada e pelo ordenamento de fatores plásticos que irão compor as cenas. No documentário *Jaguapiré, o filme*, existem várias camadas de representação. A utilização da reconstituição encenada pelos próprios indígenas viabiliza uma representação visual direta e legítima do evento, fazendo com que os espectadores se conectem emocionalmente

⁴¹ "Pensando no termo representação, vêm à mente, de forma intuitiva, ações como "tornar presente algo que está ausente, substituir, reproduzir".(Tradução nossa)

⁴² "Ao nível da encenação, a análise deve confrontar o conteúdo da imagem: objetos, pessoas, paisagens, gestos, palavras, situações, psicologia, complicitades, reivindicações, etc., são todos elementos que dão consistência e espessura ao mundo representado na tela"(Tradução nossa).

com a narrativa e compreendam melhor a experiência vivida do episódio retratado. A narração em *voz off* fornece um contexto adicional e guia o espectador através do processo, oferecendo reflexões sobre o evento apresentado dentro do texto fílmico. Por fim, os depoimentos das anciãs acrescentam uma dimensão emocional e histórica ao filme, dando voz às experiências passadas e destacando a resiliência e a sabedoria das gerações mais antigas. No conjunto da obra, esses elementos criam uma atmosfera visualmente envolvente e emocionalmente intensa, que não apenas informa e entretém, mas também inspira e provoca reflexão sobre questões importantes enfrentadas pelos povos Guaraní.

Seguindo o contexto analítico, de acordo com Casetti e De Chio (1991), ainda pode haver a fragmentação de cada atributo, como indícios e o tema. Sobre os *Indícios* (Indicadores), na análise textual, entende-se que são os componentes presentes em um texto que sugerem interpretações, sentidos ou significados. São indicadores que auxiliam na compreensão do contexto, das intenções do autor e das mensagens subjacentes. Os indícios podem se apresentar de várias maneiras: linguísticos (palavras escolhidas, estruturas frasais); visuais (imagens, cores, enquadramentos); ou, ainda, outros elementos presentes no texto. São como "sinais" que orientam o leitor a interpretar o conteúdo de uma determinada maneira.

Nesse sentido, com relação aos indícios no filme *Brô Mc*, é importante levar em consideração a idade jovem dos dois personagens, os gestos, a constituição física, o fato de ser uma criação de caráter híbrido entre a vida indígena e o estilo *hip-hop*, as indumentárias populares relativas à indústria da moda, os aparelhos eletrodomésticos em cena, a participação de outros membros, entre outros elementos cênicos que serão discutidos adiante. Em *Jaguapiré, o filme*, ainda no começo da cena, percebe-se que a *voz off* possui uma entonação jovem, contracenando com atores, a maioria mais velhos. Em uma leitura mais acurada, constata-se que há membros da comunidade de distintas gerações que integram o projeto; percebe-se, também, o uso de elementos industriais incorporados ao contexto nativo, como chinelos de borracha, camisetas de times internacionais, shorts, baldes de plástico, elementos estes que contracenam com a língua materna Guaraní, coabitando no mesmo espaço dos artesanatos e adereços indígenas, como cocar, instrumentos de reza, canto, a rotina rural, entre outros componentes interculturais que interagem entre si.

Sobre o *Tema*: corresponde à ideia central ou à mensagem que um texto pretende comunicar. É uma síntese geral do conteúdo e dos elementos presentes na obra, o que o texto está "dizendo" de maneira mais abstrata ou conceitual, é a ideia fundamental que unifica a narrativa, os personagens, os eventos, os elementos visuais e sonoros do filme em torno de uma questão ou conceito específico. O tema pode ser explicitamente explorado ao longo do filme por

meio de diálogos, ações dos personagens, pela trilha sonora e outros elementos cinematográficos. No entanto, também pode ser transmitido de forma mais sutil, por meio de nuances na narrativa, imagens simbólicas ou pela atmosfera emocional. Assim, o conteúdo temático torna-se essencial para a compreensão e construção ideológica de um filme, pois fornece uma lente através da qual os espectadores podem analisar e refletir sobre os significados mais profundos das mensagens transmitidas pela obra cinematográfica.

Em *Brô Mcs*, o tema central gravita em torno da música, entre história, processos e desafios, que descortina a realidade indígena, no que diz respeito às dicotomias paralisantes entre o "bom e o mau selvagem". Na contramão desse discurso obsoleto, as imagens mostram os indígenas inseridos na pós-modernidade como sujeitos ativos, movendo-se no tecido social, utilizando as tecnologias e sendo influenciados por elas, como todas as demais pessoas da atualidade que, de alguma maneira e inevitavelmente, são impactadas. *Jaguapiré, o filme*, reconstitui um episódio dramático a partir de uma visão da aldeia, e o tema sobre violação de direitos indígenas é trabalhado através dos relatos da violência sofrida, conjugada pela retomada e pela sobrevivência dessas pessoas e de suas culturas.

O segundo ponto a ser levantado, *la puesta en cuadro*, está diretamente relacionado com o anterior. O que será enquadrado dentro da lente da câmera depende estritamente do que é posto em cena. Enquadrar envolve seleção e delimitação de um campo de visão dentro do qual a ação ou os objetos serão apresentados. O enquadramento não apenas define o que está dentro ou fora do quadro, mas também determina a maneira como esses elementos são percebidos em relação uns com os outros. A escolha do enquadramento afeta a composição, o foco e a narrativa visual de uma cena. Entretanto, a *mise-en-scène*⁴³ compreende a eleição de algum ponto de vista. Quem conta a história determina o que será evidenciado, assim, a seleção dos elementos que entram nos limites do quadro ou do que ficará “de fora” dele depende dessa decisão. A definição do enquadramento, da qualidade e da intensidade da luz, dos jogos de câmera, do tempo de duração de cada cena, são fatores arbitrários e que irão definir a estética do filme. Segundo Aumont,

O quadro desempenha, em graus bem diferentes, dependendo dos filmes, um papel muito importante na composição da imagem – especialmente quando a imagem é imóvel (tal como a vemos, por exemplo, quando de uma “parada na imagem”), ou quase imóvel (no caso em que o enquadramento permanece invariável: o que se chama “plano

⁴³ Trata-se de uma expressão francesa utilizada para designar todos os elementos que compõem a encenação. Dessa forma, o espetáculo como um todo é referido através das palavras “mise en scène”, em que são considerados a interpretação dos atores, o cenário, o figurino, a iluminação, a sonoplastia e todos os demais recursos da linguagem cênica. Biblioteca Central da PUCRS - disponível em: <https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-e-mise-en-scene/>

fixo”). [...] De um modo geral, pode-se dizer que a superfície retangular que o quadro delimita (e que também se chama, às vezes, por extensão, de quadro) é um dos primeiros materiais sobre os quais o cineasta trabalha (Aumont, 1995, p. 20).

Segundo *Casetti e De Chio (1991)*, *la puesta en cuadro* se refere à maneira como esse universo representado é mostrado concretamente na tela, ou seja, como esses elementos são enquadrados e visualmente capturados no quadro cinematográfico. O texto argumenta que não é possível separar completamente *la puesta en escena* da *puesta en cuadro*, pois ambos estão interrelacionados de forma recíproca. A forma como os elementos são organizados no espaço (*puesta en escena*) afeta diretamente a forma como são apresentados visualmente na tela (*puesta en cuadro*), e vice-versa. Além disso, os autores destacam que há uma interação recíproca entre os elementos que dão corpo ao universo representado no filme (objetos, indivíduos, paisagens, comportamentos, situações etc.) e a maneira como esse universo é representado na tela. Ou seja, a composição visual do filme depende dos elementos construídos na *puesta en escena*, e a maneira como esses elementos são filmados influencia a forma como são percebidos pelo espectador.

A maior parte dos filmes do projeto possui um enredo principal e cenas servindo como *inserts*, colocando vários elementos em primeiro plano; às vezes com uma *voz off* conduzindo a cena, em outras, apenas com cantos que servem como trilha sonora e som ambiente ao fundo. Na figura 19, cena do filme *Guerreiro Guarani*, o personagem ataca o homem branco a pauladas; a tensão é produzida pelo complemento criativo sugerido ao espectador, pois em plano fechado a cena segue sem revelar as vias de fato do ataque.

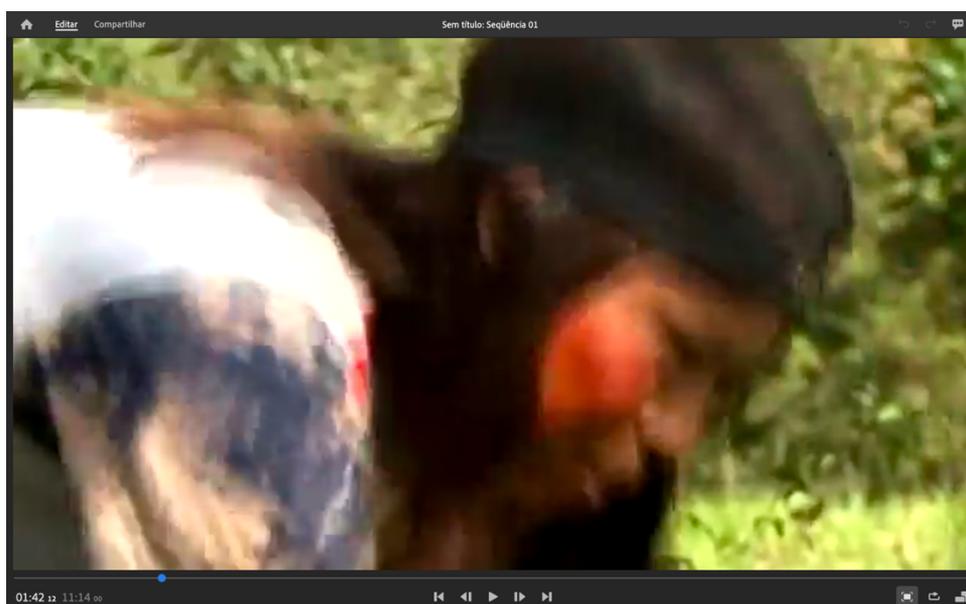


Figura 19: Cena extraída do filme *Guerreiro Guarani*. Fonte: o filme.

Em todos os filmes do projeto Ava Marandu, os cenários são de estilos naturalistas, ou seja, são utilizadas as próprias aldeias/comunidades como *set*⁴⁴ de filmagem. Essa é uma maneira de construir uma abordagem narrativa que visa a representação em cenário de ambientes autênticos e próximos à realidade deles, e não em ambientes fabricados ou estilizados em estúdio, produzidos em condições mais controladas.

Realizar um trabalho com uma ambientação mais "ao natural" incita à percepção de veracidade, conforme pode ser conferido nas figuras 20 e 21, nas cenas iniciais dos filmes. O primeiro faz a introdução do cotidiano (figura 20), e a cena que abre o filme *Brô Mcs* traz um personagem acordando em um colchão simples, colocado sobre o chão de terra batida, em meio a roupas espalhadas ao redor e em uma caixa de papelão, com uma luz dura que parece surgir de uma porta aberta. Esse espaço onde habitam tem uma atmosfera rica de significados, aludindo à simplicidade e ao desapego de bens de consumo, compulsório ou espontâneo, provocando a evidência de outros valores. *Jaguapiré, o filme* (figura 21) apresenta um ambiente místico, coletivo, todos ornamentados e concentrados em algum ritual; a cena surge ao som de uma flauta artesanal em um plano de fundo iluminando em tom terroso, texturizado pelos galhos e palhas secas entrelaçadas ao fundo. Ambos são diferentes enquanto narrativas, porém, são bem semelhantes no que diz respeito aos protagonismos e aos contextos étnicos.



Figura 20: Cena inicial de *Brô Mcs* Fonte: o filme.

⁴⁴ Segundo Definições de *Oxford Languages* - cenário preparado para representação e filmagem.



Figura 21: Cena inicial de *Jaguapiré, o filme*. Fonte: o filme.

Se nos tópicos anteriores sobre representação são consideradas as imagens ou quadros separadamente em cada plano, neste último tópico, *la puesta en serie*, será levado em conta, em termos de análise, a atividade sequencial das imagens, referente à associação/encadeamento relativo especificamente ao recurso da montagem. Na lógica da conjuntura sequencial de imagens, entende-se que sempre existirá uma imagem que precede e outra conseguinte, em algum ritmo. Tecnicamente, a montagem constitui-se na junção de dois ou mais *frames* ou fragmentos de imagens; portanto, entre parâmetros lógicos de representatividade, são estabelecidas conexões que se cruzam e se conectam por toda a construção fílmica, e "a montagem constitui, efetivamente o fundamento mais específico da linguagem fílmica" (MARTIN, 2003 p. 132). No entanto, a montagem não é apenas uma questão técnica, mas também uma ferramenta para criar associações, contrastes e conexões de significado entre as imagens (CASETTI, DI CHIO, 1991). A maneira como as imagens são montadas em série pode influenciar profundamente a interpretação do público.

Em *Jaguapiré, o filme*, nota-se uma narrativa construída com depoimentos e a reconstituição de fatos. Esse estilo narratológico combina elementos estéticos do documentário e da dramatização, que opera como uma metalinguagem nesse caso, em que existe uma *voz off* explicando a produção fílmica dessa representação, que busca recriar eventos da vida real de maneira mais ou menos fiel, enquanto também utiliza técnicas dramáticas e narrativas para tornar a história mais envolvente. No contexto do docudrama, existem diversas possibilidades de utilizar a encenação e depoimentos para criar uma narrativa rica e mais envolvente. A encenação permite ao diretor recriar eventos históricos, situações cotidianas ou cenários específicos,

oferecendo ao público uma representação visual e dramática dos acontecimentos. Essa dramatização permite uma maior imersão na história e uma compreensão mais profunda dos temas abordados. Além disso, a encenação pode ser usada para dar vida aos personagens e suas experiências, adicionando elementos emocionais e humanos à narrativa.

Por outro lado, os depoimentos fornecem uma perspectiva autêntica e pessoal sobre os eventos retratados no filme. Eles podem ser apresentados de várias formas, como entrevistas diretas com os participantes reais, como as mulheres anciãs e *voz off* na narrativa, ou até mesmo diálogos entre os personagens. Os depoimentos adicionam uma camada de autenticidade e credibilidade à narrativa, permitindo que o público ouça diretamente as experiências e opiniões das pessoas envolvidas nos eventos. Ao combinar a encenação com depoimentos, o curta-metragem *Jaguapiré, o filme* cria uma envolvente síntese entre a dramatização e a realidade, proporcionando uma experiência cinematográfica cativante e informativa. Isso permite ao diretor explorar questões complexas de maneira acessível e emocionante, enquanto oferece uma representação fiel dos eventos e das pessoas envolvidas, enquanto em *Brô Mcs*, a montagem clássica ocorre de forma linear e cronológica, com alguns *inserts* servindo de base para as músicas próprias operando como trilhas sonoras.

A relação entre os depoimentos da anciã e a encenação no docudrama em *Jaguapiré, o filme* faz uma montagem paralela e sofisticada para a construção da narrativa. Os depoimentos fornecem uma base sólida de informações sobre a realidade, e, muitas vezes, emocionais, como o discurso da anciã que relata o episódio no seu idioma materno, enquanto a encenação adiciona uma dimensão visual e dramática à história. Juntos, esses elementos colaboram para criar uma ideia mais completa e envolvente dos eventos retratados. No entanto, é importante lembrar que as recriações dramáticas, mesmo que baseadas em fatos, envolvem a interpretação artística e não são uma reprodução exata e objetiva dos eventos originais, uma vez que foram utilizados personagens amadores da própria comunidade e alguns não-indígenas nesta representação.

No que diz respeito à formação da narrativa, as diferentes categorias de montagem, ou seja, as distintas disposições de organizar os "*fragmentos del mundo*", estabelecem como cada quadro se manifesta como articulador em separado a favor da montagem (Casetti, De Chio (1991). Tais relações podem ser articuladas: (1) por *identidade*, quando um fragmento de um mesmo elemento se repete de maneiras diferentes; (2) por *proximidade*, quando uma cena se relaciona com outra, na intenção de representar elementos distintos e integrar partes de um mesmo contexto. Essa classe de associação das imagens\cenas ocorre em *Jaguapiré, o filme*, quando a anciã deixa de ser utilizada como testemunha e aparece contracenando, ou quando o fazendeiro surge para despejar todos da casa (figura 22). A terceira categoria de montagem é (3)

por *transitividade*, quando duas imagens se relacionam para representar momentos diferentes de uma mesma ação, isso é percebido na cena em que o personagem de Rosalino se encontra pescando tranquilo à beira do riacho, enquanto, em outra cena paralela, é revelada a movimentação de despejo na aldeia.



Figura 22: Fragmentos do filme *Jaguapiré, o filme*. Cena que anciã sai do testemunhal e participa da encenação. Fonte: o filme.

Há, também, as associações (4) por *contraste* ou *analogia*, quando uma cena se relaciona com outra na intenção de retratar elementos correspondentes. Contudo, não são impreterivelmente idênticos os fatores confrontantes, mas tampouco são opostos na totalidade, em vista disso surge um universo heterogêneo e articulado, combinando estrategicamente com outros fragmentos, para vir a criar uma unidade narrativa. E por último, existem as associações chamadas (5) *neutralizadas*, quando há uma aproximação dos fragmentos dentro da série para criar uma atmosfera fragmentada, dispersa e, por vezes, caótica. Observa-se essa forma de associação das partes em *Brô Mcs*, com *inserts* do cotidiano, criança com um bebê no colo, os protagonistas acendendo um fogão à lenha, ou limpando uma motocicleta, tudo isso entre cenas de depoimentos; essas as imagens dialogam com a vida ordinária na aldeia, tema que corresponde às composições musicais da dupla.

Aprofundando acerca da montagem, encontram-se alguns conceitos importantes que vão além de interesses estéticos, com os quais se elaboram coordenadas com objetivos de impactos psicológicos. Nesse sentido, conta-se com as contribuições da Escola Americana, com Edwin S. Porter e David W. Griffith, e da Escola Soviética, com Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, que foram fundamentais e decisivos para o desenvolvimento da linguagem fílmica, elevando o patamar da construção narrativa do cinema, passando de um movimento linear para a sofisticação da montagem alternada, elemento presente em toda a filmografia do projeto Ava Marandu.

Os dois curtas-metragens que são objetos dessa pesquisa apresentam montagens que guardam semelhanças e distinções entre si. Em *Brô Mc`s*, observa-se um encadeamento não linear, construído em uma lógica mais sóbria, organizando os batimentos e movimentos das músicas autorais, com fragmentos de imagens do cotidiano. Já em *Jaguapiré, o filme*, há uma montagem paralela envolvendo encenação, narração em primeira pessoa e depoimentos. Martin (2003) compreende a ferramenta da montagem sobre duas perspectivas: a montagem narrativa e a montagem expressiva, porém, para esta pesquisa, utiliza-se apenas a primeira, por conter elementos que dão conta dessa análise. A seguir, serão elencados alguns dos principais tipos de montagem, indicando sua correlação com os objetivos desta pesquisa.

3.2.2 MONTAGEM NARRATIVA

Essa categoria de montagem se realiza por justaposição de planos (MARTIN, 2003) e produz, no espectador, um impacto direto decorrente do encontro abrupto entre duas ou mais imagens, com a finalidade de produzir efeitos psicológicos ou manifestar uma ideia concatenada pelos vários planos em sequência. A montagem narrativa como um elemento específico da linguagem do cinema é uma das ferramentas mais fundamentais de criação, responsável por dar forma e significado à história contada na tela. Trata-se do processo de seleção, ordenação e articulação de diferentes planos, imagens e sons para criar uma narrativa coesa e que possa ser envolvente. Essa técnica permite ao cineasta construir a estrutura narrativa do filme, controlando o ritmo, a tensão e a progressão da história de maneira a cativar e envolver o espectador. Ela permite que os cineastas explorem uma ampla gama de recursos visuais e sonoros para contar uma história de maneira objetiva. Através da escolha cuidadosa de planos, cortes, transições e ritmo, a montagem pode criar tensão, suspense, emoção e até mesmo transmitir mensagens subliminares ao público.

Um dos aspectos da montagem narrativa é a estruturação temporal da história. Ela permite que os cineastas manipulem a sequência de eventos, usem a técnica de *flashbacks* e controlem o tempo dentro do filme, criando uma experiência narrativa coesa e fluida para o espectador. Segundo Martin,

podemos afirmar, portanto, que o universo filmico é um complexo espaço-tempo (ou um *continuum espaço-duração*), em que a natureza do espaço não é fundamentalmente modificada (mas apenas nossas possibilidades de experimentá-lo e percorrê-lo), ao passo que a duração desfruta aí de uma liberdade e uma fluidez absolutas, podendo seu fluxo ser acelerado, retardado, invertido, interrompido ou simplesmente ignorado (2003, p.201).

Outro aspecto importante é sua capacidade de criar significados simbólicos e metafóricos. Através da associação de imagens e sons, o criador pode transmitir ideias abstratas, explorar temas complexos e até mesmo sugerir interpretações múltiplas da história. Nos filmes dos Guarani, pode-se notar a utilização de *takes* mais longos, em que produz um andamento mais sereno ou lento, como no plano que abre a cena de *Jaguapiré, o filme*: um plano aberto, coletivo, e com movimento de *zoom in*, ao som de um instrumento de sopro; diferentemente, isso pode ocorrer com cortes muito curtos e abruptos entre um plano e outro, como entre um plano geral e um plano detalhe (*close up*). Essa técnica que pode ser percebida no filme *Guapo y a árvore viajante*, quando o protagonista é mordido pela serpente e se esforça para encontrar ajuda: a cena é montada a partir de *takes* curtos em transições de corte seco, entre imagens do Xamã ao som do chocalho e planos fechados do guerreiro perdendo as forças.

Na segunda classe de montagem narrativa, a montagem ideológica, o sentido atribuído ao termo ideológico ganha um sentido amplo (MARTIN, 2003) e a proximidade de planos assinala ao espectador um ponto de vista, uma ideia ou um sentimento mais ou menos preciso. Para Aumont (1995), citando Eisenstein, uma obra audiovisual não possui o compromisso de reproduzir o "real", mesmo que haja a intervenção do mesmo, e fica a cargo do idealizador expressar a realidade conferindo ao filme um "certo juízo ideológico". Esses grupos classificatórios sobre montagem dizem respeito ao campo da expressão, tensionando as formas estéticas na manifestação de valores ideológicos e conceituais. Em *Jaguapiré, o filme*, a cena da pequena fogueira em primeiro plano com as chamas em tons quentes em câmera lenta, ao som de um canto que remete a um lamento, simboliza uma alta carga dramática de destruição. O efeito visual, juntamente com a legenda de tradução "- queimaram as nossas casas- queimaram TODAS as nossas casas" (5' 29"), conduz o espectador a entender, através de sua criatividade imaginativa, a representação de um cenário de violência. Para um contexto analítico, será exibida uma síntese das principais técnicas de montagem, a saber:

Montagem linear - nela, os planos são dispostos de forma cronológica, acompanham de forma temporal a ordem da ação, pode ser considerada uma das técnicas mais simples por conter um arranjo único em relação à cena. Não há uma narrativa disposta paralelamente e respeita-se a continuidade temporal da sequência de imagens. Esse tipo de montagem está presente nos trabalhos do projeto Ava Marandu, como em *Brô Mc's*, de maneira geral, a história foi construída a partir de depoimentos colhidos na própria aldeia, com *inserts* do cotidiano que seguem uma lógica de construção com começo, meio e fim.

Montagem invertida - diferente da anterior, essa técnica difere do tempo cronológico, modificando a ordem das sucessões dos planos, trabalhando principalmente a temporalidade

subjetiva, ou seja, pode haver saltos temporais como do presente para o passado, voltar ao presente novamente e ainda há a possibilidade de misturar as ordens. Essa técnica de edição ocorre em *Jaguapiré, o filme*, a partir do momento em que há uma interpretação de uma ação que aconteceu no passado, que se mistura com relatos no presente da narrativa.

Montagem alternada - trata-se da utilização de alternâncias entre duas ou mais ações que acontecem simultaneamente, e que caminham na mesma direção. Esse estilo de montagem pode ser percebido no filme *Guapo y a árvore viajante*, em que um indígena sai para pegar algumas ervas medicinais e é picado por uma cobra. A cena é montada entre um ritual de um xamã e a luta pela sobrevivência do protagonista, que sente o efeito do veneno, entre cenas curtas do curandeiro e do indígena agonizando. A cena corta para o desfecho, no qual o indígena consegue chegar até o xamã e receber a reza como tratamento para efeitos do veneno. Esse esquema de montagem também pode ser conferido na maioria das cenas de perseguição clássica, em que os cortes se alternam entre cenas diferentes, causando euforia dramática até o desfecho no qual o protagonista alcança a sua finalidade.

Montagem paralela - esse estilo de montagem trabalha com duas ou mais ações diferentes que acontecem ao mesmo tempo, justificando seu confronto pela alternância de cenas. Nesse caso, a temporalidade não é necessariamente respeitada, lidando eventualmente com diferenças na ação cronológica, o que deixa a montagem mais elaborada e criativa. Essa classe de montagem está presente no filme *Jaguapiré, o filme*, no qual a cena inicial opera como metalinguagem, onde um membro da aldeia relata como o roteiro foi construído, narrativa que irá se estender até o seu desfecho da cena.

A montagem narrativa está relacionada a uma ordem sequencial, lógica e subjetiva, dos planos cinematográficos, à intencionalidade de produzir sentido ao texto fílmico, como se identifica no filme *Guapo y a árvore viajante*, em que as cenas do indígena percorrendo a mata são, por vezes, encadeadas por imagens em plano fechado (*close up de plantas, águas do riacho, abelhas*), de elementos da fauna local e servem de imagens de apoio para a narrativa. De acordo com Marnier (1980), para se obter uma inter-relação lógica e coerente, de maneira que garanta a fluidez e sobriedade da narração, faz-se necessário que se obtenha uma "continuidade espaço-temporal". Nesse sentido construtivo, a substância de uma determinada mensagem contada através de imagens e som será comunicada ao espectador através de um fluxo contínuo de imagens. Cada imagem em separado representa uma intenção e cada cena torna-se uma sucessão de ideias que, articuladas em uma montagem, conferem à narrativa audiovisual mais "fluidez, lógica e harmonia" (MARNER, 1980).

Outro fator importante para a construção da narrativa é a "continuidade direcional", parâmetro que estabelece a conformidade dos personagens e objetos em relação à cena, assegurando coerência e sentido lógico de direção espacial. Essa construção está diretamente relacionada com a posição da câmera em relação ao assunto, assim, para que se possa garantir o mesmo sentido de direção e não crie confusão de sentido ao espectador, se o personagem caminha pela calçada e ele entra em cena pelo lado direito, então ele sai de cena pela esquerda, caso contrário, haverá uma quebra de eixo que causa uma confusão espacial (MARNER, 1980). Nesse mesmo raciocínio, temos o "eixo da ação", que é representado pela posição câmera/assunto, "se um automóvel está trafegando da direita para esquerda em uma tomada, ele deve continuar da direita para esquerda na tomada seguinte - ou vai parecer que o carro deu a volta" (WATTS, 1999, p. 46), essa atenção torna-se determinante para a direção da ação dentro de uma sequência lógica. Em *Brô Mcs*, a cena com a câmera estática presa ao suporte do tripé, os dois jovens estão andando em direção a câmera, interpretando uma letra musical em português; eles passam pela lente do equipamento de filmagem e corta para eles, novamente de costas no mesmo eixo de ação, recurso que proporciona fluidez e dinamicidade à cena (figura 23).



Figura 23: Cenas dos protagonistas construídas sobre o mesmo eixo da ação. Fonte: frames extraídos do filme *Brô Mcs*.

Entre as várias técnicas mencionadas relativas à continuidade espaço-temporal, podemos citar a *elipse*, que, de maneira geral, refere-se à omissão prevista dos códigos narratológicos identificáveis pelo contexto; ou seja, é um salto temporal em que o editor pode pronunciar, recorrendo apenas à alusão, concedendo ao espectador a participação em preencher mentalmente a lacuna das ações. Nesse sentido, segundo Martin (2003), existem algumas formas estilísticas que podem recorrer às elipses em pontos de vista diferentes. Há, por exemplo, as *elipses de conteúdo*, que por vezes são aplicadas por motivos de censura social, como cenas de estupro, de morte, de ferimentos, de tortura ou assassinatos; nesses casos, são conteúdos ocultados ao espectador e substituídos ou propostos através de outros recursos. Como se percebe no filme *Guerreiro Guarani*, em que o homem branco é interpelado e atacado por uma mulher indígena; a cena apenas sugere, mas não são exibidas as pancadas, logo, na próxima cena surge o homem branco subjugado.

Em relação à (auto)representação indígena, muitas culturas tradicionais têm uma visão de tempo e de história não-linear. Isso é observado na construção narrativa dos conteúdos fílmicos, deixando de lado a estrutura tradicional de começo, meio e fim em proveito de uma abordagem mais circular, onde eventos passados, presentes e futuros se entrelaçam de maneira mais fluida.

Existem várias formas de concepção elíptica, como a utilização do silêncio e do *corte seco*⁴⁵ da ação. Assim, uma obra audiovisual é constituída por um grande número de fragmentos de imagens, onde o fator cronológico, bem como sua continuidade lógica pode se deparar com certas dificuldades em tornar o encadeamento devidamente compreensível ao público. O idealizador pode recorrer a artifícios psicológicos, nesse caso, não só visuais como sonoros, com a finalidade de promover diferentes articulações narratológicas. A cultura Guarani e Kaiowá usualmente valoriza a oralidade como um meio fundamental de preservação e transmissão de suas histórias. Essa tradição pode influenciar a forma como os filmes são narrados, dando espaço para uma voz narrativa mais intimista, às vezes incorporando elementos de contos tradicionais ou de lendas.

3.3 NARRAÇÃO

Nesse tópico, serão abordados os componentes relativos à narração. Aqui será observado que a análise da comunicação será fundamentada nos estudos entre emissor como narrador e receptor como destinatário, e que, adjacente à montagem, aos recursos de câmera e aos diálogos, existem vários outros elementos que compõem os elementos narrativos.

Para Casetti e De Chio (1991), a *narração* deve ser estudada a partir de três pontos, a saber: "*los existentes, los acontecimientos y las transformaciones*" (1991, p. 173); assim, verificar-se-á cada um deles em suas especificidades. Além disso, segundo os autores, em termos analíticos, não fica esclarecido se a dimensão narratológica se encontra presente no conteúdo da imagem, ou se está localizada no modo em que se constitui e se relacionam as imagens, ou seja, não fica claro se os sistemas narrativos estão se referindo à própria história em si, ou à forma estrutural a qual se está sendo apresentada/contada. Segundo Aumont (1993, p.244), "a narrativa é definida muito estritamente pela narratologia recente como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história".

⁴⁵ Segundo Watts(1999), corte seco ou corte brusco diz respeito a um corte que interrompe a continuidade de tempo, espaço ou ação; em telejornalismo chama-se de corte brusco a deixa final de uma entrevista cujo áudio termina exatamente junto com a imagem", ou seja, não existe efeitos de fusão ou transição entre uma imagem e outra.

Sobre "*los existentes*", referem-se a tudo aquilo que se exhibe em uma estória; personagens humanos, animais, cenografia, objetos etc., sendo capaz de ser subdivididos em "ambientes e personagens". O primeiro tem relação com objetos inanimados utilizados em cena, e o segundo é relativo a seres vivos atuando em cena. Assim sendo, no que se refere ao ambiente, pode-se dizer que é tudo aquilo de elementos que podem compor o cenário, ocupando o espaço da cena, e podendo ser categorizado em duas funções: aquilo que está em torno da cena a qual interpretam os personagens, decorando e configurando todo o espaço em movimento, igualmente, pode ser categorizado como espaço "rico", minucioso e carregado de informações e detalhes, ou, de outro modo, pode conter um conceito minimalista ou "pobre", simples e discreto. Nesse sentido, a ambientação coordenada pelo espaço-tempo situa e caracteriza o universo da cena, ou seja, pode ser construída sobre a estilística "histórica", montada sob referências de época ou de regiões específicas.

Toda a ambientação dos filmes do projeto Ava Marandu foi produzida dentro das aldeias, de forma a mostrar o ambiente de convivência. Isso ocorre nos formatos documentais mais realistas, ou utiliza-se do espaço da floresta nas cenas externas, estes são mais evidentes nos filmes em que ocorre alguma dramatização.

Quanto aos personagens, o processo analítico é mais complexo. As tramas são construídas sobre alguém, no caso de *Brô Mcs* é a respeito da dupla de jovens artistas, ou alguma coisa, acontecimentos de importância histórica ou ações que possuem relevância *sui generis*, ou seja, que podem merecer alguma atenção particular, alcançando o estatuto de personagem como protagonista ou mesmo antagonizando um enredo; no caso de *Jaguapiré, o filme*, trata-se de um episódio fatídico de violência vivido por aquele povo. Há também aspectos que podem determinar, de alguma maneira, distintas personificações de atores, dentro ou fora de uma trama. De acordo com essa perspectiva, existem três maneiras de análise de personagens: personagem como pessoa, provida de características subjetivas, interpretando um personagem como real, com identidade própria, irreduzível.

Analizar al personaje en cuanto *persona* significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real: ya se quiera considerar sobre todo como una <<unidade psicológica>>, ya se le desee tratar como una <<unidade de acción>>, lo que lo caracteriza es el hecho de constituir una perfecta simulación de aquello con que nos enfrentamos en la vida (Casetti, De Chio, 1991, p. 178).

A segunda maneira de estudar o personagem é abordar o seu papel de atuação dentro do filme, isto é, sua função social elaborada na trama. Nessa interpretação, diferente de um personagem único, encontra-se um personagem codificado e que assume traços gestuais

atribuídos a seu papel e que irá garantir a narração. A terceira maneira analítica do personagem é como *actante*, e pode ser ancorado na interpretação tanto na sua individualidade como na atuação partindo de uma perspectiva abstrata. Nesse caso, especificamente, os pontos de vista em relação às outras abordagens já citadas são um tanto diferentes, porque: não se verifica personagens em si, com seu caráter comportamental expressivo, e tampouco em termos formais, como atitudes e ações expressas; em vista disso, a análise ocorre pela ótica de relações estruturais e lógicas, referentes a outras unidades de sentido. Dessa maneira, o ator não é observado pelos parâmetros realísticos, ou seja, não é associado à realidade, e nem como papel interpretativo atribuído ao personagem, e sim como um *actante*, que por definição, de acordo com Greimas e Cortez (1979, p.12), "o actante pode ser concebido como aquele que realiza ou sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação".

Se por um lado o *actante* desempenha a caracterização global do produto, por outro, é um agente que realiza certas dinâmicas. Assim, a produção fílmica indígena pode incorporar práticas culturais significativas, como músicas, danças, cerimônias e línguas oficiais, isso não apenas enriquece a experiência audiovisual, mas também valoriza e preserva elementos culturais vitais para as comunidades representadas. Cineastas indígenas trabalham em colaboração estreita com suas comunidades para garantir a autenticidade e precisão cultural, e isso pode significar incluir membros da comunidade como atores, consultores ou coprodutores para garantir que as histórias sejam relatadas com precisão e respeito mútuo.

Em relação aos personagens da dupla de *rappers* indígenas no filme *Bro MCs*, são representados como indivíduos complexos, são jovens simples com traços culturalmente hibridizados, demonstrando suas próprias aspirações e desafios. Os registros acontecem no ambiente cotidiano, lidando com questões habituais confrontando dilemas morais e externando suas experiências na jornada como artistas e ativistas. Por tanto, eles se representam como artistas, indígenas, comprometidos em usar o *rap* como uma forma de expressar suas raízes, suas lutas por justiça social e resistência contra o preconceito e a marginalização fora das aldeias, portanto, uma construção estética tipicamente utilizada dentro do contexto desse gênero musical. Também, existem os personagens secundários que funcionam como apoio narrativo dentro do enredo, ora discursando na língua portuguesa para a câmera, ora encenando seus rituais na língua guarani.

Os personagens em *Brô Mcs* estão inseridos em um ambiente realista e apesar de ser encenado, a montagem linear não possui produção artística interferindo no ambiente. O cenário gravado na própria aldeia possui uma representação impactante das condições de vida enfrentadas pelos Guarani e Kaiowá de Jaguapiru. Ao filmar nas suas próprias aldeias, os

realizadores retrataram a realidade cotidiana de sua comunidade, mostrando as dificuldades enfrentadas, incluindo a falta de infraestrutura básica e de condições adequadas de moradia. Outro fator de destaque é a presença de vários eletrodomésticos aparentemente em desuso espalhados pela aldeia e que são enquadrados em primeiro plano nas cenas finais. Essas imagens ressaltam ainda mais as disparidades socioeconômicas e tecnológicas enfrentadas pelas comunidades indígenas, e, apesar dos registros serem datados de 2010, as cenas revelam um contraste marcante entre a modernidade e o acúmulo de objetos muito velhos, portanto, mais um reflexo na debilidade das condições de vida. A cena final do filme "Bro MCs", que mostra um ambiente descampado sem a presença da vegetação nativa, pode ser interpretada como indícios das transformações ambientais e culturais enfrentadas pelas comunidades indígenas e pelo meio ambiente. A presença de formação de pasto sugere uma perda irreparável do ambiente natural, possivelmente devido à degradação ambiental resultante da exploração descontrolada de recursos naturais ou da expansão urbana.

Em *Jaguapiré, o filme*, os personagens demonstram uma forte conexão com a terra e com sua comunidade, refletindo a importância central do *Tekohá* na identidade e na sobrevivência dos povos Guarani e Kaiowá. Eles resistem à violência de despejo não apenas por uma questão de propriedade, mas como uma luta pelo respeito à sua cultura, tradições e modos de vida. A anciã indígena se pronunciando na língua materna guarani personifica a conexão profunda com a terra e com as tradições ancestrais de seu povo. Sua presença na história é emblemática enquanto a importância das representações das mulheres na transmissão e preservação da cultura e dos valores Guarani e Kaiowá ao longo das gerações. Essa personagem funciona como uma guardiã da memória coletiva de sua comunidade, mantendo vivas as histórias, rituais e conhecimentos tradicionais que sustentam a identidade cultural dos Guarani. Os personagens secundários aparecem ilustrando a narrativa, ao mesmo tempo, a *voz off* de característica jovem, e narrando em um português peculiar, incorpora uma certa inocência e curiosidade, e sugere um desejo de enfrentar os desafios de forma criativa e resiliente. Essa combinação de características oferece ao público uma introdução envolvente e acessível à narrativa do filme, ao mesmo tempo em que estabelece uma conexão emocional com a jornada dos personagens e o tema da retomada que é explorado ao longo da história.

A respeito do cenário que envolve a história, existe uma produção artística delicada na composição cenográfica. A cena introdutória se passa dentro de uma casa de reza, um espaço tradicionalmente sagrado e de grande importância espiritual para as comunidades Guarani. Os personagens estão reunidos em semicírculo, suas expressões denotam preocupação e apreensão, em vez da serenidade esperada durante um ritual religioso. O som estridente da flauta, ao invés

de evocar tranquilidade, parece perturbar a ordem natural das coisas, gerando a sensação de inquietação. Esta cena introdutória estabelece imediatamente uma atmosfera de suspense e desconforto, enquanto os espectadores são mergulhados em um mundo onde as expectativas culturais e espirituais são desafiadas, preparando o terreno para a narrativa que se desenrolará ao longo do filme. A cena seguinte acontece em externa, ao lado de uma casa, a *voz off*, conduz as imagens enquanto os personagens vão se revelando no filme com um diálogo em guarani como som ambiente em segundo plano.

De maneira geral, pode-se afirmar que os componentes narrativos encontrados nos filmes *Brô Mc`s (2010)* e *Jaguapiré, o filme (2010)* são carregados de significados enquanto ambiente, tanto o conteúdo cenográfico como os personagens incluem evidências rigorosas de hibridação. Todos os personagens como *pessoa*, em ambos os filmes trazem consigo indicadores da cultura tradicional de suas etnias, concomitantemente transitam sobre a égide de costumes modernos. A construção narrativa muitas vezes desafia e subverte estereótipos prevalecentes sobre as culturas Guarani, isso envolveu a apresentação de personagens multifacetados, explorando aspectos complexos e diversificados de suas comunidades, em vez de cair em representações simplistas ou clichês. Vale ressaltar que tais evidências de hibridação cultural ficam mais evidentes no primeiro filme, uma vez que essas marcas comportamentais são abundantes no modo de falar, nos gestos e na produção visual. Outro fator a ser considerado é sobre os figurinos em ambos os filmes, adereços tradicionais como colares, vestimentas, brincos mesclam-se com os símbolos da tradição industrial moderna.

3.4 OS ACONTECIMENTOS

Este item irá tratar das ações dentro da história, quando algo acontece a alguém ou esse alguém faz acontecer algo; são os *eventos*, isto é, os acontecimentos que vão sinalizar ou promover um determinado ritmo e desenvolvimento à trama. Segundo Casetti e De Chio (1991), dependendo dos agentes que os provocam, os acontecimentos podem ser classificados em dois grandes grupos, os ocasionados por ações ou os eventos subordinados ao tema: “*si se trata de un agente animado, se hablará más específicamente de acciones; si el agente es un factor ambiental o una colectividad anónima, se hablará de sucesos*”(1991 p.188).

Quando se trata de eventos, fica evidente a presença da força de causas naturais ou provocadas, como agente da narrativa, como pandemias ou episódios catastróficos, associados a alguma a presença coletiva humana, como grandes guerras, batalhas e revoluções. Nesse contexto, os personagens encontram-se inseridos em uma sucessão de acontecimentos

complexos, e por não haver, em alguns casos, o controle da situação, a não ser em casos específicos, como circunstâncias de afronta ou tormento, em que há a participação coletiva no esforço de mudar algum cenário tenso. O argumento de *Jaguapiré, o filme* pode dar lugar a várias interpretações, o filme trata dos problemas de despejo violento que essa comunidade sofreu de suas terras.

O outro caminho analítico aponta para a ação que atravessa os eventos e se caracteriza pela existência de um *agente animado*. Neste contexto, de personagens realizando a narrativa, ainda pode se desdobrar em outros três níveis de apuração. O primeiro caso é comportamental, a ação se desenrola por uma manifestação ou evidências impulsivas em respostas a algum ataque ou investida, “*el comportamiento es, de hecho, principalmente, la manifestación de la actividad de <<alguien>>, su respuesta explícita a una situación o a un estímulo*” (CASETTI e DE CHIO, 1991, p. 189). Nessa situação, ainda podem ocorrer outras categorias analíticas sobre comportamentos, a saber: individual ou coletivo, involuntário ou voluntário, entre outros, porém, essas subcategorias são para efeitos fenomenológicos.

Seguindo, tem-se o fator *função* dentro da ação, que são uma classe de episódios gerais e não apenas um acontecimento efetivo e inflexível. As funções são em certa medida padronizadas, pois mesmo diante de possíveis variáveis, os atores irão cumprir essas ações nas diferentes histórias contadas. São ações como: a *privação*, que acontece quando algo ou alguém afasta do personagem algo importante ou muito estimado, como o sequestro da filha, invasão da vida pessoal, dinheiro etc.; ou ações categorizadas como provas, obrigações, proibições, entre outras classes de ações que se podem aplicar como técnicas de narrativas cinematográficas. Em *Jaguapiré, o filme* identifica-se essa classe de função, e a privação é estampada na encenação em que o *Tekoha* desse povo é subtraído, pela destruição de suas casas, e pela devastação do local antes preservado, para produção fundiária agrícola.

Como último item a ser abordado, tem-se as ações atuando como *ato*, funcionando como uma estrutura relacional, isto é, “*una relación entre actantes*” (Ibidem p. 193), e pode se manifestar de duas maneiras. Na primeira delas, nos *enunciados de estado*, em que se cria uma relação entre sujeito e objeto; pode aparecer de modo articulado, quando o sujeito expõe a posse de algum objeto, ou disjuntivo, em que é configurada a perda da posse de algum objeto por parte do personagem. A segunda maneira, o *enunciado de atuação*, é o resultado das ações realizadas entre sujeito e objeto, ou seja, a totalidade do processo que ocorrerá no resultado final. Comumente, o acontecimento não reside apenas no que detalha o relato, mas no que proporciona movimento à ação. Nesse ponto, as ações narrativas que operam o enredo nos dois documentários são de categorias diferentes: em *Brô Mcs*, nota-se manifestações comportamentais que são

causadas através da experiência do movimento do *hip hop*, ou seja, do musical, que se estende aos outros valores; em *Jaguapiré, o filme*, a ação ocorre através do choque entre culturas, que pode ser identificada na violência sofrida.

3.5 TRANSFORMAÇÕES

Este é o último componente analítico da narração, de acordo com Casetti e De Chio (1991), que consideram as transformações enquanto mudança, processos e variação estrutural. A categoria de transformação como (1) *mudança* diz respeito a dois aspectos; inicialmente, a perspectiva a partir do personagem, do sujeito que conduz as transformações na narrativa, “*que es el <<actor>> fundamental del cambio (lo provoca, lo sufre, lo expresa, etc.)*” (1991, p. 199). Outro ponto a ser considerado está ligado diretamente à ação, que será o motivo que estimula a mudança. Pelo ponto de vista do ator, pode dar-se como uma modificação de caráter, da maneira de ser do personagem, e como mudanças de posturas que se associam com o modo de fazer, e tais mudanças podem atingir apenas o sujeito ou também o coletivo. Em *Jaguapiré, o filme*, existe uma transformação pela retomada de suas terras, eles sofreram uma ação de ataque, foram expulsos e mais tarde retornaram ao seu *Tekohá*, entre o início e o fim existe a reconstrução dos fatos; portanto, será através da transformação ocorrida na história que a resolução será concluída através da narrativa. Nesse caso, a (auto)representação indígena não se limita apenas ao conteúdo dos filmes, mas também se estende às técnicas de produção fílmica, que frequentemente buscam abordagens narrativas que refletem as tradições, cosmovisões e sensibilidades culturais de suas comunidades.

Analisando sob a perspectiva da ação, há uma série de alternativas, algumas lineares ou não-lineares, em que a primeira pode se mostrar uniforme e constante e a segunda contrastada e dessemelhante. Contudo, também pode haver mudanças de necessidades e mudança de sucessão, em que o primeiro pode estabelecer uma junção de causalidade, acatando modificações reconstituídas obedecendo uma descrição objetiva. As não-lineares funcionam como conexão temporal a serviço do processo evolutivo no decorrer do tempo, isto é, transformações lógicas contra as cronológicas.

As transformações também podem ser vistas como (2) *processos*, quando não se constituem como mudanças específicas ou determinadas, mas se dão dentro de um processo. Essas transformações podem ser classificadas como de melhoramento ou, ao contrário, como degradação, também podem implicar um personagem orientador que conduzirá o ponto de vista, quando pode melhorar para um e piorar para outro, ou vice-versa.

O terceiro tópico, (3) *são as variações estruturais*; se o primeiro caso (de mudanças) está marcado pelo ponto de vista fenomenológico, o segundo (dos processos) utiliza um ponto de vista formal, usa uma concepção abstrata. São cinco as classes de variação estrutural (CASETTI E DE CHIO, 1991): (3.1) a *saturação*, que acontece entre dois polos, início e fim, representada em uma série de resoluções desenvolvidas desde o começo da narrativa, desencadeando em uma sequência de tensões e problemas; (3.2) a *inversão*, ao contrário da primeira, é uma variação na estrutura em que a conjuntura inicial se transforma em seu oposto, não possui uma resolução apontada, mas desemboca naquilo que no início parecia resolvido; (3.3) a *substituição*, na qual a etapa de chegada (final) aparenta não ter conexão com o ponto de partida (início), ou seja, não existe transformação e tampouco evolução, mas sim uma completa variação da situação em questão; (3.4) a *suspensão*, na qual a situação inicial não fica resolvida completamente, permanece o desfecho em aberto, proporcionando outros desdobramentos ou continuidade; (3.5) o *estancamento*, que representa uma "não-variação", determinada pela persistência da situação inicial, em que pode haver algumas singelas variações, mas obstinado sempre em resgatar a mesma questão.

Quanto aos filmes selecionados para a análise, observaram-se as seguintes formas de variação estrutural: A categoria estrutural por *estancamento* no enredo do filme *Brô Mcs* revela-se como ponto de desenvolvimento dos personagens principais. A história, de maneira geral, gravita em torno das entrevistas com a dupla que apresenta o início da carreira algumas de suas canções, contracenando com imagens de apoio do cotidiano da própria aldeia. No meio do filme, aparece rapidamente outro personagem com um discurso sobre o projeto, porém, sempre dentro do mesmo contexto da história. Diferentemente da estrutura anterior, em *Jaguapiré, o filme*, a estrutura narrativa é composta por *saturação*. Conforme a história se desenvolve, a tensão se acumula e a saturação narrativa atinge seu ápice, criando uma atmosfera de intensidade e urgência que culmina em um clímax emocionalmente carregado, que acontece quando eles são jogados todos para dentro do caminhão até finalizar a cena com um canto melancólico sobre a imagem de uma fogueira em câmera lenta. A dramatização se encerra com o testemunho das anciãs, sobre um discurso de retomada na promoção da autonomia indígena. O próximo item será exposto sobre o funcionamento, não de todos, mas dos principais códigos do audiovisual, que se consideram importantes para análise do objeto proposto.

3.6 CARACTERES DO CINEMA

Quanto aos componentes elementares que constituem a linguagem do audiovisual, o primeiro componente a ser examinado aqui será a fotografia, no intuito de observar como os indígenas trabalham com o conceito da produção da imagem, verificando as possibilidades de enquadramentos fotográficos enquanto construção estética, pois "eles constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmera" (MARTIN, 2003, p.35). Os planos fotográficos, que dizem respeito às diferentes distâncias e ângulos de filmagem, desempenham um papel importante na composição dos filmes autorais indígenas, enquanto produção de significados culturais, colaborando para a imersão do espectador nas histórias contadas.

De maneira geral, a imagem é o elemento base da linguagem do cinema. Como matéria-prima da produção fílmica, ela é composta de uma realidade complexa e o processo de captura dessas imagens é constituído por duas condicionantes: como resultado técnico de um suporte mecânico digital, com capacidade de registro da realidade com uma certa exatidão e, conseqüentemente, por si só objetiva, e concomitantemente com essa ação objetiva do aparelho está a subjetividade do autor/idealizador. No entanto, concorda-se com Metz (1972) que a impressão de realidade no cinema é um fenômeno complexo que envolve tanto os aspectos técnicos da produção cinematográfica quanto as percepções e interpretações dos espectadores. Assim, a cinematografia pode simular a experiência perceptiva humana, criando uma sensação de imersão e autenticidade nos textos fílmicos.

No processo criativo, a fotografia está relacionada ao fragmento espacial enquadrado pelas lentes da câmera. "O enquadramento é pois, nos termos de Arnheim, uma questão de centramento/descentramento permanente, de criação de centros visuais, de equilíbrio entre diversos centros" (AUMONT, 1993, p. 154). Trata-se, portanto, do ordenamento plástico do assunto principal em um espaço delimitado/enquadrado. Planos detalhados podem ser utilizados para destacar elementos culturais específicos, como objetos tradicionais, pinturas corporais, expressões faciais ou gestos simbólicos; assim, a construção narrativa pensada através de planos fotográficos mais fechados cria uma sensação de proximidade e intimidade entre o espectador e a cultura retratada, proporcionando uma conexão mais profunda.

Ainda sobre enquadramento, de acordo com Martin (2003), a escolha dentre os vários enquadramentos relaciona-se às características funcionais no cinema, e pode assumir várias funções, como: a função *elipse*, em que se encaixa alguns elementos em cena, optando em deixar outros de fora; a função *sinédoque*, ao qual se toma o todo pela parte, de maneira a se mostrar apenas algum detalhe que seja considerado significativo ou simbólico para a construção

narratológica. Existem ainda outras características, como: a composição do conteúdo no espaço (símbolo); a de permitir ou mudar uma perspectiva do espectador; a de empregar a técnica de profundidade de campo, para operar com a terceira dimensão espacial e, assim, obter efeitos dramáticos.

De maneira técnica, o plano fotográfico é estabelecido pelo intervalo entre a objetiva da câmera e o objeto/assunto em questão. A escolha de cada plano fotográfico está diretamente relacionada à dramaticidade do conteúdo em relação à narrativa proposta. Sobre o tempo ou duração de cada plano na cena, é relativo ao tipo de enquadramento utilizado e, por conseguinte, não há uma regra fixa a respeito e sua utilização diz respeito aos efeitos pretendidos. A escolha de determinados planos pode refletir a perspectiva cultural de cada comunidade indígena. Por exemplo, certos ângulos podem ser preferenciais para capturar eventos cerimoniais, demonstrando respeito e sensibilidade às práticas culturais específicas.

Contudo, as características particulares de cada plano influenciam na duração, e como o plano geral possui uma maior quantidade de informações em cena, tende a ter uma duração maior em relação a um primeiríssimo plano (*close up*), por exemplo. Dentre os planos fotográficos, os principais são:

Grande plano geral (GPG) - usualmente esse plano é utilizado para localizar e situar o espectador no espaço narrativo e geralmente possui um caráter introdutório, sendo usado também quando a cena requer uma visão global do cenário onde ocorre a ação, ou quando há a necessidade de descrever as dimensões de um grande episódio, como um campo de batalhas ou grandes jornadas. Planos mais abertos e amplos podem ser utilizados para contextualizar a história dentro do ambiente cultural. Isso pode incluir imagens da paisagem, da natureza, das aldeias ou de práticas cotidianas, fornecendo um entendimento mais completo do contexto em que a narrativa está inserida. No caso de *Guerreiro Guarani*, o conceito do GPG na introdução do filme revela-se como uma escolha de enquadramento que apresenta o cenário e o tom da narrativa de forma evocativa e contemplativa. Ao capturar um vasto campo com poucas árvores ao som ambiente, o GPG transmite uma sensação de vastidão e serenidade, criando uma atmosfera de calma e contemplação. A presença do cavaleiro indígena ao fundo da imagem adiciona um elemento de profundidade e interesse visual, sugerindo a presença humana dentro deste cenário naturalmente deslumbrante. Esse enquadramento convida os espectadores a mergulharem na paisagem e a se conectarem com a beleza da natureza, enquanto simultaneamente introduz o tema da presença humana em harmonia com o meio ambiente.

O GPG também é aplicado no curta *Jaguapiré, o filme*, em que os personagens são levados para fora da aldeia dentro de uma carroceria de caminhão e a câmera estática captura o

veículo lotado de pessoas sumindo de vista em uma estrada de chão. Essa cena é uma representação visual impactante da ruptura e do deslocamento experimentados pela aldeia de Jaguapiré. Ao posicionar a câmera em uma perspectiva ampla e estática, os idealizadores capturam a cena em sua totalidade, permitindo que os espectadores testemunhem a partida dos personagens e a conseqüente separação de seu *tekohá* e de sua comunidade. O caminhão desaparecendo de vista em uma curva, finaliza o *take* de forma simbólica, sugerindo o desaparecimento gradual das conexões e dos laços culturais dos personagens com sua terra ancestral. Esse enquadramento não apenas visualiza o deslocamento físico dos personagens, mas também evoca uma profunda sensação de perda, isolamento e incerteza sobre seu futuro.



Figura 24: Exemplo de Grande Plano Geral (GPG) - Fonte: Frame exportado do filme *Guerreiro Guarani*.

Plano geral (PG) - parecido com o plano anterior, também pode ser utilizado como cena introdutória e oferecer uma visão ampla do cenário. Tem, no entanto, uma característica mais filosófica, quando destaca algum personagem ou objeto na totalidade do ambiente.

O conceito do PG na cena do filme sobre o ritual dos Guarani de furação de lábios é emblemático e carrega uma carga simbólica significativa. Ao posicionar a câmera em uma perspectiva ampla, capturando toda a cena em frente à casa indígena tradicional, os realizadores convidam os espectadores a testemunharem não apenas o ritual em si, mas também a comunidade indígena em seu contexto cultural e social. A presença dos homens e mulheres indígenas adultos ao fundo transmite uma sensação de participação coletiva e tradição cultural, enquanto as

crianças sentadas à frente sugerem a continuidade e a transmissão intergeracional dos costumes e conhecimentos ancestrais. O símbolo da cruz ao centro da imagem adiciona uma camada complementar de significado, possivelmente indicando uma interseção entre as práticas tradicionais indígenas e a influência do colonialismo e do cristianismo na comunidade Guarani. Esse enquadramento simétrico não apenas visualiza o ritual em si, mas também oferece uma visão mais ampla da vida e das tradições desses indígenas, convidando os espectadores a refletirem sobre a complexidade e a riqueza cultural.

O PG foi amplamente utilizado no filme *Jaguapiré, o filme*. Ao mostrar a vastidão da terra e a presença imponente dos invasores, o PG criou uma sensação de vulnerabilidade e injustiça enfrentada pelos indígenas Guarani. Além disso, esse tipo de plano permitiu que os espectadores compreendessem o contexto mais amplo do despejo, incluindo a paisagem deslumbrante que está em jogo e a conexão ancestral dos Guarani com a terra. Assim, o PG não apenas ofereceu uma representação visual impactante do despejo, mas também reforçou as questões sociais e ambientais subjacentes à luta dos povos indígenas em relação à violação de direitos essenciais.



Figura 25: Exemplo de Plano Geral – Fonte: Frame exportado do filme *Kunumi Pepy, furação de lábios*.

Plano conjunto (PC) - esse plano também pode ser utilizado na introdução, contém mais detalhes e confere clareza à ação, é mais prático que o plano geral, pois nele percebe-se um pouco menos a importância do ambiente como um todo e conduz mais a atenção do espectador para os personagens. No filme *Kipaexoti*, (figura 26), o PC é utilizado na cena de um indígena preparando com pinturas corporais uma criança para celebrar um ritual, transmitindo a

importância e a magnitude desse momento ritualístico dentro da cultura indígena. O PC permitiu que os espectadores capturassem não apenas os detalhes da preparação das pinturas corporais, mas também a interação íntima entre o indígena mais velho e a criança, destacando a transmissão de conhecimento, valores e tradições de uma geração para outra. A cena evoca um senso de continuidade cultural e conexão com as raízes ancestrais, enfatizando a importância da celebração e da preservação das práticas culturais entre os Guarani e Kaiowá.



Figura 26: Exemplo de Plano Conjunto – Fonte: Frame exportado do filme *Kipaexoti*.

Plano americano (PA) - esse enquadramento coloca os personagens em cena na altura dos joelhos, aproximando o assunto do espectador. Foi bastante utilizado nas décadas de 1930 e 1940, em telejornais e documentários que possuem mais de um entrevistado em cena. Na imagem que se segue, do filme *Brô Mc's* (figura 27), são postos em quadro, simultaneamente, dois personagens que possuem uma experiência de vida em comum. A utilização do plano americano na entrevista da dupla de *rap* no filme reside na forma como esse enquadramento estabelece uma conexão visual e emocional entre os espectadores e os personagens principais. O PA permite que os espectadores observem as expressões faciais, gestos e linguagem corporal dos *rappers* de uma maneira mais detalhada e íntima. Isso cria uma sensação de proximidade e empatia com os personagens, tornando sua narrativa mais acessível e envolvente para o público. Além disso, o uso do PA durante a entrevista da dupla sugere uma igualdade de status entre os personagens e o entrevistador, enfatizando a importância das vozes e perspectivas dos jovens artistas.



Figura 27: Exemplo de Plano Americano - FONTE: Frame exportado do filme *Brô Mc`'s*.

Plano médio (PM) - enquadramento do personagem da cintura para cima, nesse quadro é retirado uma maior porção de cenário/fundo, posicionando a figura humana no centro das atenções; é prático e funcional quando se quer mostrar detalhes e expressões marcantes do personagem, sugerindo uma maior proximidade entre narrativa e espectador. Na figura 28, observa-se o uso do PM no filme *Brô Mc`'s (2010)*, que captura os protagonistas em um enquadramento que permite aos espectadores observarem suas expressões faciais, gestos e linguagem corporal com clareza, criando uma sensação de proximidade e intimidade. Ao optar por esse tipo de enquadramento, os realizadores convidam o público a se envolver mais profundamente com as histórias pessoais e as experiências da dupla, destacando sua humanidade e individualidade. Além disso, os PM também proporcionam um equilíbrio visual entre os personagens e o ambiente ao seu redor, situando-os dentro de seu contexto cultural e social



Figura 28: Exemplo de Plano Médio - FONTE: Frame exportado do filme *Brô Mc's* (2010).

Primeiro plano (PP) - nessa perspectiva, o personagem é enquadrado a partir dos ombros. O principal aspecto é a proximidade do espectador com o objeto ou personagem, haja vista que o cenário é quase totalmente excluído da imagem projetada. Esse enquadramento é utilizado para promover diálogos, acentuar os pontos fortes de uma ação dramática e seus elementos. Na figura 29, do filme *Jakaira*, o uso do PP na cena de um homem indígena com seu cocar dentro de uma casa tradicional indígena e sob uma iluminação tênue carrega uma importância conceitual profunda que transcende a simples composição visual. Esse enquadramento, cuidadosamente escolhido, coloca o foco diretamente no indivíduo, destacando sua identidade e conexão com sua cultura e história. O cocar, símbolo de honra, tradição e ancestralidade, ganha destaque central, servindo como complemento na expressão visual da riqueza cultural e espiritual do povo Guarani. A presença do homem indígena dentro de uma casa tradicional reforça sua ligação com a terra e suas raízes, enquanto a iluminação tênue cria uma atmosfera de reverência e contemplação, convidando os espectadores a mergulharem na profundidade do momento.



Figura 29: Exemplo de Primeiro Plano - FONTE: Frame exportado do filme *Jakaira*.

Primeiríssimo plano ou *close-up* - enquadramento com forte carga dramática, uma vez que o personagem é dirigido para o primeiro plano, colocando-se muito próximo do espectador; funciona como um amplificador de emoções, conota pensamentos e intenções, e possui como característica a ausência de profundidade campo, ou seja, a ausência de cenário. No filme *Tatatin Rapé o Caminho da Fumaça*, o plano *close-up*, ao enfatizar os detalhes da fogueira e as chamas que dançam ao seu redor, convida o espectador a testemunhar não apenas o fogo que consome fisicamente a aldeia, mas também a resiliência e a determinação dos indígenas em enfrentar a adversidade. Essa composição representa muito mais do que simplesmente uma cena visual, é uma metáfora poderosa que evoca uma conexão profunda com a história e os desafios enfrentados pelas comunidades Guarani.

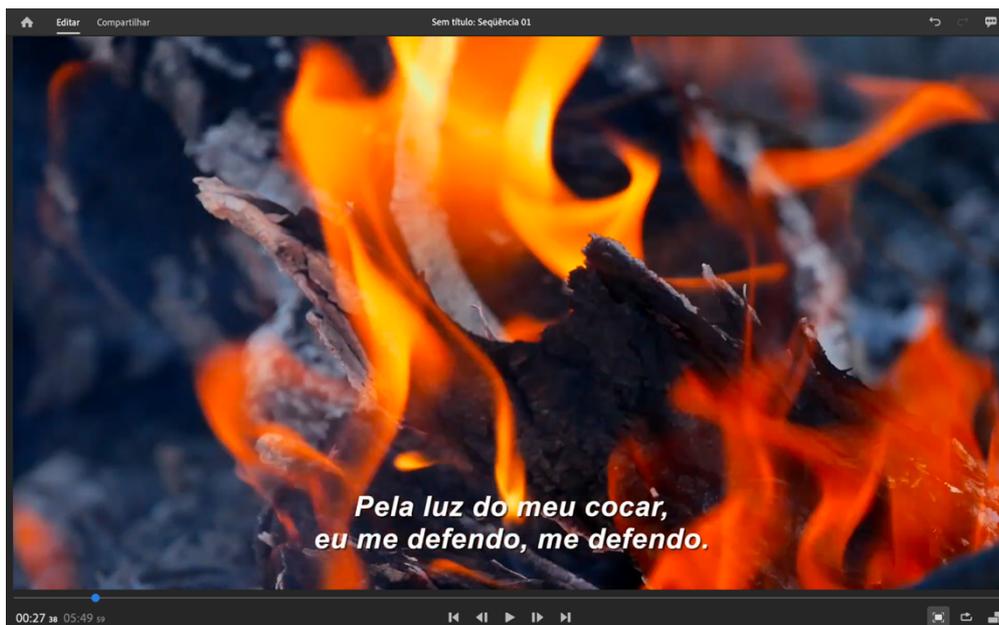


Figura 30: Exemplo de Primeiríssimo Plano (*close up*) - FONTE: Frame exportado do Filme *Tatatin Rapé o Caminho da Fumaça*. (ASCURI).

Com relação aos enquadramentos fotográficos frequentemente utilizados pela linguagem cinematográfica (MARNER, 1980), dentro da gramática do audiovisual pode ter variações, dependendo do autor, e pode ocorrer diferenças de nomenclatura dos planos fotográficos, mas seus efeitos e atribuições são basicamente os mesmos. Nos filmes autorais indígenas, as possibilidades dos planos fotográficos não apenas contribuíram para a estética visual, mas também desempenham funções importantes na representação dessa cultura, nas composições narrativas e na promoção de uma compreensão mais acurada das experiências e tradições dessas comunidades indígenas. A utilização de planos cinematográficos nestes curtas-metragens Guarani e Kaiowá, de maneira geral, segue princípios semelhantes aos aplicados em filmes de outras culturas e contextos, porém, incorporam elementos particulares, como *closes* na altura dos pés em relação ao solo (FIGURA 30B) e *closes* em elementos que refletem a cultura e a perspectiva dessas comunidades indígenas (FIGURAS, 24, 25, 29).



Figura 30b: Exemplo de *Close up* na cena do filme *Brô Mcs*. Fonte: O filme.

Dentro do contexto da produção, em que Metz (1972) denomina de imagens *denotadas*, nos filmes do projeto Ava Marandu, observa-se o esforço de incorporar elementos da cultura e da tradição de suas comunidades traduzidos em enquadramentos cinematográficos e movimentos de câmera, a representação de rituais, de cerimônias, de símbolos culturais e de paisagens naturais ou para performance de danças contemporâneas. Nas obras analisadas, os cineastas utilizam-se de planos detalhados para destacar elementos específicos da tradição Guarani, ou planos mais gerais para mostrar a conexão com a terra e o meio ambiente, e são usados para destacar a perspectiva das comunidades indígenas sobre questões sociais, culturais e ambientais.

Particularmente em *Brô Mcs*, observa-se muito a utilização de planos conjuntos, revelando cenas com objetos industriais, essas imagens, portanto, não apenas capturam a paisagem visual das aldeias indígenas, mas também refletem as complexidades e contradições da vida contemporânea nessas comunidades. Ao mostrar a coexistência entre a natureza (mesmo que degradada com pouca vegetação e muito pasto) contracenando com elementos da modernidade, o filme oferece uma reflexão sobre a interação entre tradição e a contemporaneidade nas aldeias indígenas, convidando o espectador a contemplar as múltiplas facetas da vida nessas comunidades. Constatou-se, também, a utilização de planos fechados descrevendo os objetos em cena, como imagens na altura dos pés (figura 30b); são *indícios* que podem ressaltar a relação desses povos com a terra e a natureza, o destaque dado ao fogo e à fumaça, que traz o elemento de espiritualidade (figura 30), também se utiliza de planos abertos nos rituais coletivos que dizem respeito ao pertencimento à comunidade (figura 25) e à resistência cultural.

Na produção do curta-metragem *Jaguapiré, o filme*, existe a utilização cuidadosa dos planos fotográficos que desempenham um papel crucial na narrativa visual. Os planos abertos são empregados durante as encenações, capturando a vastidão do cenário e situando os personagens em seu ambiente natural, ressaltando a conexão deles com a terra e a comunidade. Essa escolha ampla de enquadramento pode transmitir um senso de espaço e pertencimento, destacando a interação dinâmica entre os personagens e seu entorno, principalmente na introdução, com as cenas em que Rosalino e seu pai adentram na mata para a pescaria habitual. Por outro lado, os planos médios são adotados durante as entrevistas com as mulheres, proporcionando um foco íntimo e pessoal em suas histórias e experiências. Essa proximidade visual permite que as imagens mostrem os traços fortes da mulher indígena guarani, que revelavam uma mistura de dor e dignidade, com os olhos serenos e profundos e com linhas de anos de experiência gravadas notadamente em sua face, expressam o peso das injustiças vividas, testemunhando a história de um povo resiliente, fazendo com que suas vozes ressoem de forma clara e impactante, convidando o espectador a se envolver emocionalmente com suas narrativas. Assim, a aplicação consciente dos planos fotográficos enriqueceu a estética e a profundidade desse curta-metragem, contribuindo para uma experiência cinematográfica envolvente e autêntica.

3.6.1 ÂNGULOS DE FILMAGEM

Sobre as possibilidades de posicionamento de câmera no processo de captação de imagem, a escolha dos posicionamentos da câmera em relação ao assunto auxilia na execução conceitual da ação narrativa, conforme esquema apresentado na figura 31. Esse recurso é importante para as características dramáticas, é um elemento "significante narrativo" que sugere significados psicológicos precisos, seja pela altura, seja pelo posicionamento do qual se observa um objeto\personagem na produção fílmica.

O ângulo do qual olhamos os personagens num filme é em si mesmo um significante narrativo, desde que seja capaz de descrever esse mesmo personagem, as suas relações com outros na mesma cena, o seu estado de espírito ou a sua intenção imediata. Por esta e muitas outras razões, o conhecimento da importância das posições relativas da câmara é um elemento fundamental do vocabulário do realizador, mesmo que ele trabalhe com um operador de câmara que saiba colar (Marner, 1980, p.133).

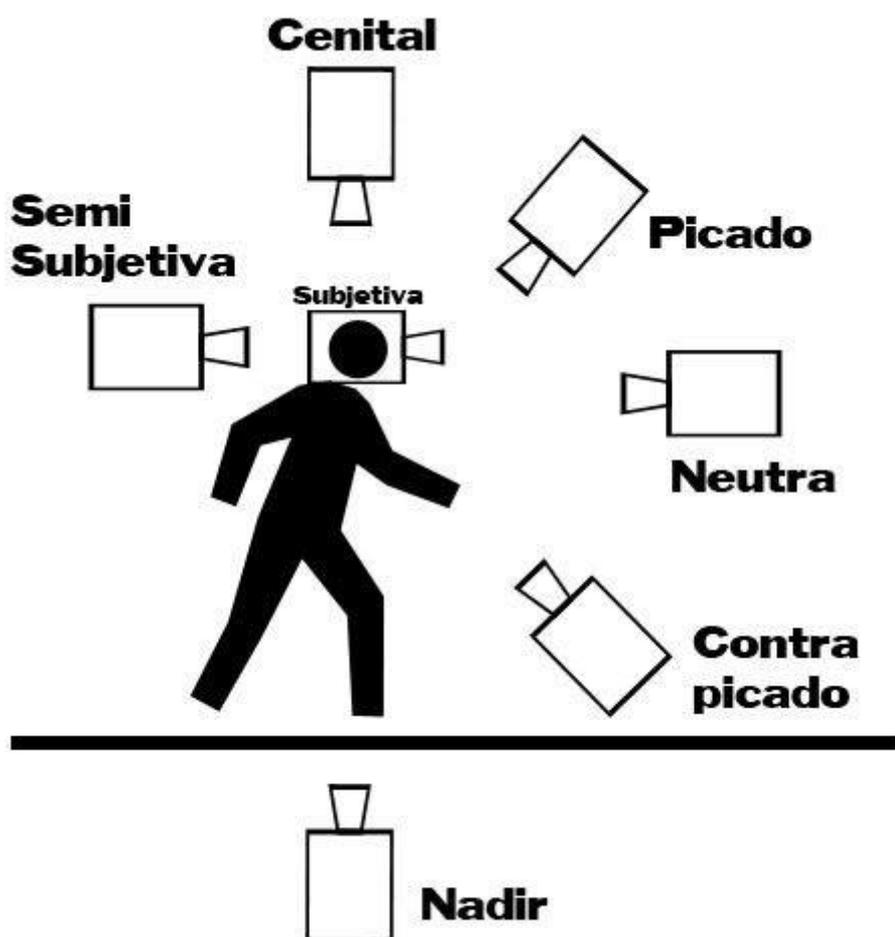


Figura 31 : Exemplo de diferentes possibilidades de ângulos de filmagem Fonte: Pinterest.

O posicionamento no espaço de cada personagem/objeto em determinado plano tem um efeito visual diferente e possui uma função coerente para a estrutura fílmica. Cabe ressaltar que cada ângulo pode apresentar características distintas, conforme o tipo de objetiva utilizada na câmera. A seguir, são elencadas algumas possibilidades de ângulos e suas principais características.

Ponto de vista neutro ou normal - dentre os ângulos aqui mencionados, talvez esse seja o de menor impacto dramático. A angulação é colocada na altura dos olhos do personagem e, portanto, a distorção vertical é mínima e as linhas verticais se apresentam tal como na figura 32. Na cena do depoimento de um indígena sentado embaixo de uma árvore com uma bicicleta ao fundo, a posição da câmera na altura dos olhos é escolhida para criar uma sensação de naturalidade e proximidade com o entrevistado. Ao enquadrar a cena a partir do ponto de vista do personagem, a câmera minimiza a distorção vertical e proporciona uma representação fiel da perspectiva do indígena. Essa escolha estética não visa criar um impacto dramático, mas sim transmitir uma

sensação de empatia com o entrevistado. Ademais, a posição da câmera na altura dos olhos também reflete o respeito pela dignidade e pela história do indígena, permitindo que ele compartilhe sua narrativa de uma maneira sincera. Além disso, ao incluir a bicicleta ao fundo da cena, a câmera contextualiza o ambiente em que o depoimento está sendo dado, adicionando detalhes visuais que enriquecem a experiência do espectador e situam o entrevistado dentro de sua realidade.



Figura 32: Exemplo de ponto de vista normal - Fonte: Frame exportado do filme *Kipaexoti*

Plano picado ou *plongée* - é o posicionamento de câmera visto de cima para baixo, com uma inclinação segundo o eixo vertical. Quando esse recurso é utilizado com uma objetiva grande angular - a que possui uma maior angulação periférica -, é ideal para descrição do cenário e dos pontos de vistas, e possui como características a diminuição/achatamento do assunto em relação ao cenário. Cenas captadas de ângulos altos refletem um planejamento mais acurado dos planos cinematográficos no filme e podem ser empregadas como cenas descritivas mais amplas, nesse caso (figura 33), revelando a conexão entre o ritual, harmonia com a natureza, ou indicando o vínculo espiritual com o ambiente.



Figura 33: Exemplo de plano picado ou *plongée* - Fonte: Frame exportado do filme *Kaiowá kuñatai*.

Plano em contra-picado ou *contra-plongée* - a câmera opera em uma posição mais abaixo da direção do olhar, ou seja, o personagem é filmado de baixo para cima. Esse recurso provoca um aumento na estatura do personagem em questão, de maneira a posicioná-lo em um patamar dominante e pode causar impactos inquietantes e de estranhamento no espectador. Nesse posicionamento, o cenário é eliminado e se torna mínimo na ação. Ângulos baixos podem ser utilizados para dar destaque à imponência ou ao significado espiritual de elementos culturais, como cerimônias, líderes comunitários ou objetos sagrados. Isso acentua a percepção de reverência e respeito.



Figura 34: Exemplo de plano em contra-picado ou *contra-plongée* - Fonte: Frame exportado do filme *Kipaexoti*

É importante notar que a escolha dos ângulos de câmera em filmes indígenas é influenciada pela cultura, pelas mensagens e pelo contexto específico de cada filme. Os filmes indígenas aqui estudados muitas vezes usam esses ângulos de câmera de forma criativa, para transmitir a riqueza da cultura, a conexão com a terra e as experiências ritualísticas das comunidades indígenas de maneira significativa. Além das angulações de câmera já mencionadas, existem outras opções, como o **ponto de vista subjetivo**, em que a câmera assume o papel do personagem em relação à ação. No conjunto de curtas analisados, esse recurso foi percebido apenas no filme *Guapo'y, a árvore viajante*, na cena em que o indígena desfalece pelo veneno da cobra. Nota-se, também, a utilização do plano picado no curta *Kaiowá kuñatai*, na cena em que uma mãe prepara sua filha para um rito de passagem em sua aldeia guarani (figura 33), o uso do plano fotográfico picado (plongée) adiciona uma dimensão criativa à narrativa visual. Ao capturar a ação de cima para baixo, esse ângulo cria uma sensação de vulnerabilidade e submissão, ressaltando a importância e a complexidade do momento. O plano picado também enfatiza a conexão espiritual entre mãe e filha, destacando a reverência pela cultura e pelo legado ancestral que está sendo transmitido.

3.6.2 MOVIMENTOS DE CÂMERA

Quanto às possibilidades de criação no discurso visual, no que se refere aos recursos da câmera, cabe destacar as relacionadas aos movimentos de câmera. A posição em que o aparelho de filmagem é posicionado ou faz a "tomada de vista" diz respeito, essencialmente, à relação estabelecida entre a disposição da câmera e a ação compreendida dentro dos limites do espaço em cena chamado cenário. Nessas circunstâncias, um dos aspectos mais importantes a ser levado em consideração é a direção da captura e como a cena é fotografada, e esse aspecto é válido tanto para filmes complexos como para os documentários de baixo orçamento (MARNER, 1980).

No campo das possibilidades de movimento de câmera, existem, segundo Martin (2003), sete funções que auxiliam a narrativa dramática, divididas em dois grupos. Há as funções descritivas, nas quais os recursos não possuem um sentido próprio e funcionam como apresentação da cena para o espectador. Tais funções são: acompanhar um personagem ou objeto que está em movimento na cena; gerar a ilusão de movimento em um assunto estático; detalhar um espaço/ação que será fundamental para a dramaticidade da cena.

No segundo grupo, na função dramática o movimento opera com significado próprio, expõe componentes materiais e psicológicos que serão fundamentais para o desenvolvimento da

ação, cujas funções são: delimitação das relações espaciais entre os elementos da ação dramática, podendo ser entre dois ou mais assuntos dentro de cena. Tem, também, a possibilidade de expressar um sentido de perigo ou ameaça, de dar ênfase a um personagem ou algum objeto que irá desenvolver uma performance importante para a sequência do filme, de captar a visão subjetiva de atores em cena em movimento, quando a câmera atua no lugar do personagem, assume o papel do sujeito, relacionando e interagindo com os acontecimentos. Por fim, há a expressão da tensão mental psicológica do personagem, quando a câmera trabalha a subjetividade, colocando-se na visão do personagem. A diferença da função anterior está relacionada com a duração do movimento realizado.

Para ações analíticas, os principais movimentos de câmera que compõem a base técnica do plano em movimento são:

Câmera estável (Tripé): Esse é um posicionamento de câmera básico e estável, com a câmera montada em um tripé. É frequentemente usado para filmar cenas estáticas, como entrevistas, rituais ou discursos, onde a estabilidade é importante para manter o foco na ação principal. Essa técnica é utilizada frequentemente nos filmes aqui analisados, principalmente em entrevistas e depoimentos, como na fala da dupla em *Brô Mcs* (figura 35).



Figura 35: Cena filmada com recurso do tripé. Fonte: frame extraído do filme.

Panorâmica (PAN) - movimentação de base giratória horizontal e pode ser executada da direita para esquerda ou vice-versa, e pode ainda ser completa em 360 graus. Esse movimento possui

uma variação de execução na vertical conhecido por *Tilt*. De acordo com Marner (1980), esse movimento possui duas funções narrativas, uma descritiva, na qual a câmera opera percorrendo uma ampla zona do cenário, sem um ponto de interesse específico, o que proporciona ao espectador percorrer as dimensões espaciais do seu conteúdo; e uma segunda função condutora da atenção, em que conduz o espectador para algum movimento específico dentro dos limites do enquadramento ou cenário, isso pode ser usado para enfatizar objetos, gestos ou elementos verticais, como árvores, totens ou movimentos corporais em danças tradicionais. Esse recurso é percebido em várias cenas do curta-metragem *Brô Mc's*, como se observa na cena introdutória na qual a câmera acompanha o personagem saindo de sua casa até um tanque no meio do quintal.



Figura 36 - Movimento de câmera em *pan* para direita. Fonte: Filme Brô Mcs.

Travelling - é o deslocamento da câmera durante a ação, em que permanece ininterrupto o ângulo do eixo óptico no trajeto do deslocamento. Nesse movimento, é comum que a câmera esteja sobre algum suporte móvel, como trilhos ou em alguns casos pneus, chamada *camera car*, e pode ser trabalhado de outras maneiras análogas, podendo ser para frente, para trás e para os lados, e ainda no sentido oblíquo. Vale frisar que esse movimento pode ser simulado pelo recurso de *zoom*, que é um recurso óptico encontrado em objetivas com variação de distanciamento óptico, entretanto, pode apresentar características diferentes, como um certo "achatamento" da imagem. Parte do movimento de *zoom* pode ser notado na figura 37, em *Jaguapiré, o filme*, o efeito estético do movimento de câmera em *zoom in* na introdução do filme, em que a câmera se inicia em plano aberto e aplica um movimento lento de aproximação na personagem testemunhal do enredo que está reunida junto a outros membros da aldeia, uma escolha técnica que cria uma atmosfera de contemplação e dirige a atenção a uma personagem importante na história. O *zoom in* lento, juntamente ao som do instrumento em prelúdio e criando uma tensão em notas dissonantes, permite que os espectadores se envolvam gradualmente com a cena e seus personagens, a imagem direciona a atenção para a concentração da personagem que posteriormente irá ser testemunha do evento. Esse movimento de câmera introdutório também enfatiza a importância da música na vida da comunidade indígena, mostrando como ela é uma atividade compartilhada e valorizada por todos. Além disso, o movimento de aproximação pode ser interpretado como uma

representação visual na conexão emocional e espiritual entre os personagens e a memória de seu povo, enfatizando a profundidade e a beleza da tradição para os Guarani e Kaiowá.



Figura 37: Movimento de *zoom out* na cena de *Jaguapiré*, o filme. Fonte: frame extraído do filme.

Câmera na mão - o aparelho é operado sem a necessidade de equipamentos extras de estabilização, como tripé, grua etc., originado do cinema direto para o cinema narrativo, esse recurso tornou-se possível com o desenvolvimento de equipamentos portáteis, ocasionando um papel mais ativo para a câmera com a participação em contato direto com a ação. É um procedimento em que os sobressaltos e instabilidades tornam-se parte da linguagem e expressam a participação efetiva da câmera na cena. Esse recurso está presente em muitos dos trabalhos indígenas analisados, por conter irregularidades de movimentos que operaram como elementos subjetivos da narrativa em primeira pessoa e provocam a sensação de imersão, ou seja, produzem o sentido de estar dentro das cenas. Esse recurso foi percebido praticamente em toda filmografia Ava Marandu, e é um traço característico de sua forma de composição.

No filme *Bro MCs*, a utilização criativa dos movimentos de câmera desempenhou um papel fundamental na construção da narrativa e na criação de uma experiência visual. A decisão de empregar a câmera na mão sem instabilidade durante os diálogos entre os personagens e o entrevistador proporciona a sensação de proximidade e fluidez, permitindo aos espectadores mergulharem nas interações e nos sentimentos dos personagens. Os movimentos de *travelling*, por sua vez, são habilmente utilizados em momentos descritivos, seguindo os personagens em suas ações e adicionando dinamismo às cenas. Durante as entrevistas, a escolha de manter a câmera no tripé confere estabilidade e solenidade aos relatos, criando um contraste com a fluidez dos diálogos. Por fim, a utilização do movimento de *tilt*, de cima para baixo e vice-versa, na descrição dos personagens interpretando uma canção, adiciona uma dimensão sensorial e emotiva à cena, permitindo aos espectadores uma apreciação mais completa das performances. Assim, a variedade e a precisão dos movimentos de câmera no filme contribuem significativamente para a imersão do público na história e na experiência artística.

Na obra *Jaguapiré, o filme* a utilização dos movimentos de câmera exerceu um papel essencial na construção da atmosfera e na expressão dos temas abordados. A instabilidade da câmera na mão é empregada de forma intensa durante as cenas que retratam o conflito entre o fazendeiro e a comunidade indígena, transmitindo uma sensação de tensão e urgência, além de enfatizar a imprevisibilidade do conflito. Por outro lado, a câmera parada no tripé é adotada nas entrevistas com a mulher anciã, proporcionando uma sensação de estabilidade e reverência, permitindo que sua sabedoria e experiência se destaquem. O movimento de *zoom in* na cena introdutória cria um efeito de focalização, direcionando a atenção do espectador para detalhes daquela reunião entre os membros e estabelecendo um tom intrigante desde o início. Assim, a variedade e a precisão dos movimentos de câmera no filme contribuíram significativamente para a narrativa visual e emocional, enriquecendo a experiência do filme.

De uma maneira geral, nos filmes do projeto Ava Marandu foram empregadas uma variedade de técnicas, desde posicionamentos estáticos até movimentos dinâmicos, que auxiliaram na experiência visual dos filmes. Em cenas que exigiam intensidade emocional, foram utilizados movimentos de câmera mais fluidos, como *pan* (direito e esquerda) e, também, câmera na mão com certa instabilidade, para acompanhar a ação e criar uma sensação de imersão. Em contrapartida, momentos de contemplação e reflexão foram capturados com movimentos mais sutis, como o uso de câmera estática na maioria das entrevistas ou movimentos de *tilt*, permitindo ao espectador absorver a paisagem e as emoções dos personagens. Essa abordagem cinematográfica cuidadosamente planejada e executada contribuiu significativamente para a qualidade estética e narrativa das produções do projeto Ava Marandu, enriquecendo, assim, a experiência cinematográfica do público e do ponto de vista da produção.

3.6.3 O SOM

Nesse tópico são abordados alguns pontos importantes relativos à produção de áudio e vídeo, entendendo-os como elementos interligados nas produções audiovisuais. São analisados alguns aspectos que compõem a paisagem sonora, como a narração, os diálogos, a trilha sonora e os ruídos, que operam como componentes importantes na composição dramática, no intuito de compreender como os Guarani trabalharam os elementos sonoros em suas narrativas.

No início, o cinema mudo sustentava a estrutura expressiva consolidada no visual, e por consequência, a palavra falada e o som ambiente não haviam se incorporado às produções. Contudo, quando a tecnologia avançou e o som foi disponibilizado, houve resistência por parte de alguns produtores em adaptar o uso desse recurso em suas obras visuais. A aparição da técnica

de captação do som direto no cinema ocorreu apenas nos anos 1930, e ocasionou mudanças significativas nas logísticas de produção, o que favoreceu economicamente a indústria cinematográfica (COSTA, 1987). "[...] O som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade de expressão do filme e criar uma determinada atmosfera" (BETTON, 1987, p. 38), e, por consequência, iria mudar a estética das produções filmicas.

Sobre a relevância do som no cinema, Martin (2003) defende a sua aplicação como elemento da realidade. É importante ressaltar que a ligeira transição do cinema mudo para o sonoro contou com a contribuição do rádio. De acordo com Costa (1987), para se compreender a chegada do som no cinema, bem como seu processo comunicativo e expressivo, é necessário conhecer as relações de concorrência entre cinema e rádio, uma vez que as tecnologias desenvolvidas para o rádio foram, também, direcionadas para solucionar restrições do som no cinema.

Martin (2003) elenca algumas das principais contribuições do implemento do som direto na construção filmica. A primeira delas, a *impressão de realidade*, pois o grau de fidelidade atribuído à imagem é ampliado pelo som, que é importante tanto para a criação do elemento plástico em cena como para a estética dos filmes, e foi um divisor de águas na produção audiovisual. Com esse recurso, o espectador experienciou uma nova forma de representação da realidade, visto que o som interligou a tênue linha que separava as imagens do mundo real. A segunda contribuição é a *continuidade sonora*, importante para o processo de montagem filmica, formada por fragmentos seriados justapostos. Diferente da imagem, a trilha sonora possui uma característica de continuidade e possui certa independência em relação à montagem visual; a sonoridade ambiente proporciona certo realismo em relação à ambientação sonora, corroborando com a dramaticidade e amplificando sensações. O terceiro elemento, o emprego *normal da palavra*, fez suprimir a utilização de intertítulos, libertando a imagem da função explicativa para ser atribuído uma função expressiva, proporcionando maior liberdade narrativa ao fluxo das imagens. A narração em *voz off* possibilitou ao cinema dominar uma "psicologia em profundidade", exteriorizando e trabalhando de forma mais complexa as narrativas dramáticas.

No filme *Brô Mcs*, foi utilizada a captação de som direto⁴⁶ na construção dos depoimentos dos personagens. Existem alguns ruídos na gravação do áudio, que, no entanto, não

⁴⁶ "Quando você filma e capta o som ao mesmo tempo, chamamos esse áudio registrado de som direto. Para realizar o som direto é necessário que os dispositivos de captação não apareçam no quadro de filmagem, assim o posicionamento do microfone é limitado. Essa é a premissa da captação de som em um projeto audiovisual". para saber mais acesse: <https://luzcameracao.com.br/o-que-e-captacao-de-som-ou-som-direto-como-esses-sons-sao-gravados/#:~:text=Quando%20voc%C3%AA%20filma%20e%20capta,som%20em%20um%20projeto%20audiovi%20sual>.

comprometem a compreensão do filme. A *música*, comumente utilizada nas trilhas sonoras, acentua e conduz a dramaticidade da ação, complementando a narrativa visual e é aplicada como: componente rítmico, sublimação de ruído, ambientação, entre outras funções.

Em *Brô Mc 's*, a temática gravita em torno do tema musical. Portanto, a trilha sonora do curta é composta praticamente a partir das músicas autorais dos personagens, que ora são interpretadas na frente da câmera, ora são inseridas mediante a edição. Ao todo, foram utilizadas um repertório de três canções do grupo, sendo intercaladas entre gravações em estúdio ou interpretadas em frente às câmeras à capela. Dessa maneira, alguns trechos de refrão e recorte de letras serviram ao filme, como forma de ambientação musical, para incorporarem os *inserts* dos jovens em situações cotidianas e, também, há momentos de fusão entre a música cantada por eles, sincronizados com gravações (4'31"). A utilização dessa técnica de edição não só produz um tom sofisticado de realidade entre o talento sendo representado "ao vivo", como pode amplificar sensações a partir da forma composicional do filme.

Sobre o conteúdo dos diálogos da dupla, o assunto percorre a formação inicial do grupo, e em alguns momentos eles rimam, como forma de se expressarem como depoimentos "musicados".

(1) *"pra nós o valor da vida é correr atrás
é sonhar mais, cada dia que passa, Brô e
fase terminal traz a mensagem das comunidades,
sempre sonhamos mudar realidade, sofrimento
jamais! é só paz!"*

(2) *"Neste mundo em que vivemos só existe ilusão
Por isso que eu te digo, se ligue meu irmão
Amor, amizade e a paixão
Sonhos que se vão e deixam para trás
Tamanha recordação, sempre que acordo
mais uma noite se passou" (3'40")*

Nessa obra, foi utilizado o discurso tradicional do documentário, as cenas foram gravadas em uma ordem cronológica, em formato de depoimentos sobre assuntos de interesse conectados com a divulgação musical, e outra vezes relatando descasos de ordens gerais, como se nota nos seguintes trechos:

(2) [...] *A gente vai colocando em nosso CD, fazendo algum comentário o que acontece aqui na aldeia, então é isso que a gente trabalha também.
As músicas falam sobre isso, porque quando eu vou pra cidade, lá eu vejo muito daqueles gurizinho pedindo pão lá na porta de cada casa, em cada refeição, eu vejo lá, fica batendo palma lá, vendendo mandioca lá, isso daí pra mim eu acho um absurdo!*

(1) – *mas quando aparece um índio lá...*

(2) – *o índio é tratado como cachorro*

- (1) – *É! Eles falam que
 – seu lugar não é aqui! (homem branco)
 – seu lugar é lá no mato!
 – seu lugar é lá na aldeia!
 – vocês não tem como viver na cidade, pra viver na cidade tem que ter bastante dinheiro!*
- (2) – *eles falam desse jeito assim pro índio quando vai pra cidade! (4`50`)*

Dessa forma, as imagens e os diálogos construídos possuem significados por si só; podem constituir, dentro de uma visão antropológica, cosmovisões únicas, subjetivas no que diz respeito à produção de sentido. Em dado momento do filme, a voz de um outro membro da aldeia ganha tons de manifesto, quando diz esperar que a obra (o filme que está sendo gravado) ganhe notoriedade e alcance as autoridades:

Principalmente agora eu vou falar em português, eu quero que os diretores façam um bom trabalho, que façam um bom trabalho com os jovens dentro da nossa aldeia, que façam, que produzam o trabalho, olha! Mostrar para as altas autoridades, as entidades, governos, não governamentais, tem que fazer um trabalho limpo, bonito para todo jovem! (5`55").

O curta-metragem *Brô Mcs* possui onze minutos de duração, tem poucos diálogos e conta com as músicas. Associada à promoção da divulgação desse trabalho musical, o documentário registra um desabafo dessa minoria, que sofre preconceitos e descaso, ao mesmo tempo que o trabalho audiovisual se apresenta como manifestação de entusiasmo.

Em *Jaguapiré, o filme*, também se percebe a aplicação do som direto na sua construção, e a aplicação da narração em *voz off*. Basicamente, esse trabalho é composto por diálogos, pelo som ambiente e pelos cânticos à capela, que serviram como trilha sonora em determinadas ocasiões do filme. Para fins analíticos, esse documentário conta com três elementos de construção da história: a presença de um jovem narrador introduzindo a história em segunda pessoa; os diálogos em primeira pessoa, no ato da encenação que são proferidos na língua guarani, com algumas palavras pronunciadas em português; e, por fim, os depoimentos no formato testemunhal. O primeiro diálogo do filme se dá em uma *voz off*, que explica, em português, como as cenas do filme foram pensadas. O narrador:

- *A cena que a gente tava começando elaborar é assim...*
- *Os fazendeiros vindo, para dar essa notícia para elas do despejo, primeiro o despejo.*
- *Ae uma mulher, a minha tia, mulher do Rosalino, tava dando "banho" no pequeno.*
- *E o Rosalino mais o pai dele foram pescar.*
- *Os fazendeiros chegaram, chamando todo mundo, e "sairam para fora", e falava assim para elas, arrumem suas coisas e vão subindo ae que vamos levar vocês embora. (59`11).*

Logo depois, segue a cena do fazendeiro chegando à aldeia para anunciar a retirada das famílias do local, neste momento, iniciam-se os diálogos entre os atores que estão representando em cena. Uma mulher indígena vê os homens brancos chegarem em um carro, então ela pega uma criança no colo e chama seu marido em língua guarani⁴⁷.

- *Rosalino, os homens brancos chegaram! (mulher)*
- *Eu vim aqui fazer despejo! (Fazendeiro falando em português)*
- *Nós não vamos sair daqui, essa terra é nossa! (senhora falando em guarani).*
(1'52''6).

Essa alternância narrativa entre narrador e cenas com diálogos irá prosseguir até os 2'27" do filme. O terceiro estilo narrativo acontece na sequência em que o caminhão chega para transportar os indígenas, os sons dos gritos das pessoas que estão dentro da carroceria acrescenta dramaticidade e realismo à cena, e no momento em que o caminhão sai de cena, o áudio se funde como pano de fundo ao depoimento da anciã.

- *Invadiram nossas casas*
- *e tiravam nossos pertences, jogando no caminhão de qualquer jeito.*
- *O que era frágil quebrava,*
- *Até os porcos do chiqueiro...*
- *Jogavam e amontoavam junto da gente. (3'30''6)*

A primeira música operando como trilha no filme acontece quando a senhora relata o incêndio criminoso em suas casas, o cântico entoado em ritmo de lamento gravita em conjunto aos ruídos da imagem de uma fogueira em primeiro plano (5'28"), essa junção aguça a dramaticidade pelo som e cenário construído que irá se estender até a próxima cena. Observa-se, também, a utilização sutil do *silêncio*, enquanto o som das chamas chamusca em primeiro plano, o que simboliza que toda a aldeia está em chamas. Essa aplicação técnica é eficiente para transmitir emoções, criar tensão e impacto visual. O silêncio no cinema não constitui, necessariamente, a ausência total de som, mas refere-se à ausência de diálogos e música, utilizando-se apenas os sons ambiente ou efeitos sonoros específicos para a narrativa, podendo ser utilizado como símbolo de dor, agonia, solidão etc. Amplifica o impacto psicológico da ação, ou indica que algo inesperado está por surgir.

Na sequência do filme, verifica-se que, na encenação, quando o pai de Rosalino volta de sua pescaria e encontra sua aldeia destruída, ele vai ao encontro de sua filha, que estava escondida na floresta; ela explica o fatídico acontecido e ele diz - *Jamais os brancos vão nos vencer, nós vamos encontrar todos e trazê-los de volta, aqui é nosso lugar, filha, aqui é nosso*

⁴⁷ Tradução extraída da legenda do filme.

lar! vamos procurar até encontrá-los (6'50"). Na última frase, escuta-se o som de chocalhos e cantorias, conferindo um clima de batalha, de estímulo e de resiliência. A cena final do curta acaba ao som de um cântico coletivo tradicional e uma dança executada de mãos dadas pelos membros da aldeia. Nessa análise, percebe-se a utilização de materiais sonoros simples, que são utilizados, contudo, com muita eficiência no que diz respeito à carga dramática. A técnica da *voz off* permitiu fluidez nas narrações, e não foi percebido a aplicação de efeitos sonoros fabricados, apenas aqueles captados pelo som direto da câmera.

Para finalizar, é importante frisar que existem outros dispositivos sonoros, como os *ruídos*, e que são divididos em duas categorias. A primeira delas, os *ruídos naturais*, consiste em toda sonoridade captada da natureza, como: vento, trovão, bichos, águas, latidos etc. Na segunda categoria, os *ruídos humanos*, distinguem-se dois aspectos, os *ruídos mecânicos*, como, carros, aviões, trilho de trem etc., e as *palavras ruídos*, que se relacionam com o fundo sonoro humano, a palavra falada é parte na integralidade da atmosfera fílmica. Além dessas duas, pode-se destacar a categoria *música-ruído*, que normalmente é referenciada nos filmes musicais, ou através do aparelho de rádio ligado em cena, operando como fundo sonoro ou mesmo como valor simbólico. O quesito *ruídos* foi observado em ambos os filmes, a sonoridade ambientada do cenário, como vozes de outros personagens em cena, vento e mesmo ruídos ocasionados pelo manuseio da câmera.

No filme *Bro MCs*, a abordagem sonora desempenha um papel importante na imersão do espectador na história e na atmosfera do mundo dos protagonistas. A utilização do som direto nas entrevistas confere autenticidade e uma sensação de proximidade às conversas, permitindo que as vozes dos personagens ressoem de maneira clara. Além disso, a inserção de gravações de estúdio de músicas em pós-produção adiciona camadas de profundidade e emoção à trilha sonora, enriquecendo as cenas e destacando as performances dos artistas. No entanto, a presença ocasional de ruídos de gravação captados pelo microfone da câmera acrescenta um elemento de realismo e certa crueza, lembrando ao espectador a natureza improvisada e às vezes caótica do ambiente em que a história se desenrola. Assim, a combinação desses diferentes elementos sonoros contribui para uma experiência auditiva e multidimensional, complementando e ampliando a narrativa visual do filme.

Na produção de áudio em *Jaguapiré, o filme*, a captação direta do som de uma flauta em notas dissonantes adiciona uma atmosfera de tensão e mistério, evocando a sensação de desconforto e desassossego que ecoa os conflitos subjacentes na narrativa. A aplicação posterior da *voz off* inserida em pós-produção ofereceu uma camada adicional de significado e reflexão, fornecendo uma perspectiva metalinguística sobre a produção do filme e estimulando a reflexão

sobre sua própria construção cinematográfica. Os diálogos encenados são captados diretamente, juntamente com o som ambiente em segundo plano, como os indígenas sendo transportados em um caminhão, adicionando autenticidade e profundidade às cenas. Notavelmente, nos depoimentos das mulheres, e na obra de modo geral, não se percebe a presença de ruídos de gravação, o que ressalta a clareza e a importância desses relatos na narrativa. Assim, a combinação desses elementos sonoros contribui para uma experiência auditiva envolvente e bem elaborada, enriquecendo a compreensão e a apreciação do filme.

Aqui foram apresentadas, brevemente, algumas das funções que a trilha sonora proporciona em uma produção audiovisual. A elaboração minuciosa da música, e de outros elementos sonoros integrados à narrativa visual, é necessária para se obter uma experiência cinematográfica envolvente. O mercado tecnológico produz atualizações de equipamentos incessantemente, e o áudio digital apresenta atualmente uma resolução em alta qualidade e em vários formatos, a tecnologia *Dolby digital*⁴⁸ trabalha com vários canais de áudio distribuídos, e colocou o realismo no cinema em um patamar mais elevado, ampliando as atribuições desses recursos sonoros. Os filmes selecionados para análise foram captados de forma direta e simples, com microfones externos ligados direto nas câmeras.

3.6.4 ESTRUTURA NARRATIVA (ROTEIRO)

A importância da estrutura narrativa no cinema vai além de simplesmente direcionar como uma história será contada: ela é fundamental para o desenvolvimento da mensagem, como forma de explorar temas específicos e de influenciar a percepção de um público-alvo sobre determinados assuntos. No contexto da cinematografia Guarani e Kaiowá, a análise da estrutura narrativa é essencial para compreender as especificidades de conteúdo presentes nos filmes produzidos por essas comunidades indígenas. Pelo exame dessas construções fílmicas, pode-se entender melhor a perspectiva indígena em suas narrativas, sua visão subjetiva e (auto)representativa de seus contextos. Através desta análise, busca-se explorar os significados subjacentes e as interpretações simbólicas presentes nos filmes autorais. O objetivo aqui é promover uma reflexão mais aprofundada sobre a representação indígena no cinema e avaliar como a (auto)representação Guarani e Kaiowá contribui para desconstruir estereótipos e

⁴⁸ Para saber mais acesse: a página do techtudo disponível em:
<https://www.techtudo.com.br/noticias/2022/06/o-que-e-dolby-digital-conheca-a-tecnologia-para-aparelhos-sonoros.ghtml>

promover uma interpretação mais ampla e menos eurocêntrica das identidades e realidades desses povos.

Para a presente análise, serão empregados conceitos na perspectiva semiológica (METZ, 1972) e narratológica (COMPARATO, 1983), os quais emergem da interação com elementos de outras linguagens. Nesse contexto, a análise será conduzida sob duas vertentes na constituição do percurso gerativo de sentido; a primeira delas sob a perspectiva interpretativa de *diegese* proposto por Metz (1972), sobre os estudos de *denotação* e *conotação* na semiologia do cinema, em que a primeira se refere à camada superficial e objetiva das imagens, ou seja, aquilo que é literalmente mostrado na tela e amplamente abordado nos tópicos acima. E a segunda, por outro lado, abrange os significados subjacentes e simbólicos que podem ser atribuídos às imagens, levando em consideração elementos como composição visual, edição, trilha sonora e contexto narrativo. Os pressupostos de análise fílmica de Metz (1972) destacam a importância de não apenas observar o que é mostrado visualmente em um filme, mas também de interpretar os significados mais profundos e simbólicos que podem estar presentes nas imagens, proporcionando uma compreensão mais completa e enriquecedora da obra cinematográfica. Nas palavras de Metz;

A noção de *diegese* é tão importante para a filmo-semiologia como para a ideia de arte. A palavra provém do grego (διήγησις), significando "narração" e designava particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se do cinema, o termo foi valorizado por Etienne Souriau; designa a instância *representada* do filme [...] isto é em suma, o conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos. (1972, p. 118).

A outra vertente aqui aplicada relaciona-se à narrativa dramática, vinculada à poética aristotélica, e frequentemente utilizada nos manuais de roteiro. De acordo com Comparato (1983), as considerações de Aristóteles estão relacionadas à ação dramática, com o tempo, espaço e a ação, constituindo o arcabouço teórico da trajetória dramática, cujas ideias foram incorporadas pelos manuais que têm como base a divisão estrutural da ação em *atos dramáticos* (Figura 38). Será utilizada essa última perspectiva para análise da estrutura narrativa dos filmes selecionados.

No intuito de entender como opera a divisão das ações em atos, é necessário definir o papel do roteiro na realização audiovisual. De maneira ampla, o roteiro é uma espécie de mapa narrativo descritivo, que tem a finalidade de construir diretrizes para a idealização de um projeto fílmico. Segundo Field (2001), é uma história contada por intermédio das imagens em movimento, com uma estrutura narrativa e compreendendo, em sua estrutura, começo, meio e

um final, com variações nessa ordem lógica. De acordo com Comparato (1983), o projeto de roteiro deve apresentar três características elementares, o *logos*, *pathos* e *ethos*:

Logos é a palavra, o discurso, a forma que daremos. É a organização verbal de um roteiro, sua estrutura geral.

Pathos é o drama, o drama humano. Portanto, é a vida, a ação, o conflito do dia-a-dia gerando acontecimentos. Mesmo na comédia temos pathos do humor.

Ethos é a ética, a moral. É o significado da estória, suas implicações morais, políticas etc. É o conteúdo do trabalho, o que se quer dizer com ele (1983, p.15).

É com esse modelo de estrutura dramática que se constitui uma história, que as partes formam um todo inteligível; portanto, os componentes estruturais que constituem a história são: a ação, os personagens, a sequência de atos (I, II e III), os eventos, a paisagem sonora, entre outros elementos. Assim, a estrutura que dá suporte à história é constituída pelo ordenamento dos fragmentos, adequadamente ajustados ao mapa\roteiro.

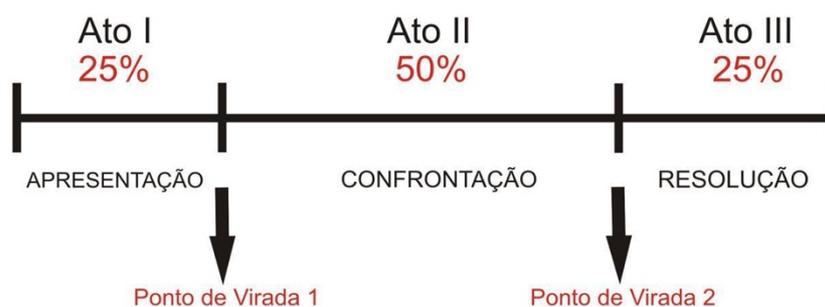


Figura 38 - Paradigma estrutural de um roteiro. Fonte: Syd Field(2001).

Como pode ser visualizado no esquema acima (Figura 38), pode-se conferir o paradigma da estrutura de um roteiro narrativo. Adiante, serão explanados os significados dos três atos narrativos, segundo Field (2001):

Ato I - Apresentação - O primeiro ato é aplicado à apresentação da história, dos personagens e do cenário. Ele introduz a atmosfera do filme, mostrando ao público os personagens principais, suas motivações e os conflitos iniciais. Nessa primeira fase, o público é situado na ambientação em que a narrativa se passa, geralmente, podem acontecer incidentes iniciais que podem provocar mudanças, e contém o conflito central da história. Esse primeiro ato se encerra com algum ponto de virada, em que ocorrem mudanças significativas para o próximo estágio da história.

Ato II - Confrontação - O segundo ato é a parte mais longa do roteiro e é caracterizado pelo desenvolvimento de toda a trama; é caracterizado pelos conflitos enfrentados pelos personagens. É nesse ato que a história se desenvolve e os personagens enfrentam os seus desafios e obstáculos

que lhes foram postos. Nessa fase, os personagens atravessam por transformações, e se deparam com uma série de objeções que impedem de chegar a um objetivo estabelecido. Pode apresentar, também, sub-tramas e reviravoltas que se entrelaçam com o enredo principal. Geralmente, o ato de desenvolvimento da jornada possui importantes mudanças na direção da trama, como grandes revelações ou mudança no rumo da história.

Ato III - Resolução - Nessa última etapa do roteiro, a resolução não quer dizer que seja o final, porém, implica em uma apresentação de algum desfecho ou solução para os conflitos apresentados ao longo da trama. Será nessa fase que os personagens irão enfrentar o clímax da trama e se deparar com a resolução dos objetivos. De acordo com Field (2001), o fim corresponde à última imagem descrita no roteiro, e não é necessariamente a solução ou a resolução da trama, podendo deixar essa lacuna em aberto.

3.6.4.1 BRÔ MC`S

Com a finalidade de compreender a (auto)representação nos filmes autorais indígenas, para fins de análise, fez-se a desconstrução do curta-metragem em partes separadas, de modo a individualizar o roteiro em sua estrutura narrativa. Em *Brô Mc`s*, fez-se a separação em 4 momentos: parte 01 - compreendida aqui como a introdução/apresentação do filme; a parte 02 - desenvolvimento, com os depoimentos dos dois jovens; a parte 03 - que corresponde aos outros membros da aldeia; e, por fim, a parte 04 - que traz as cenas finais (o fechamento) do documentário.

O documentário acompanha basicamente a rotina diária de dois integrantes do grupo musical de *rap Brô Mcs*, e as imagens são captadas desde a primeira hora do dia ao acordarem, passando por depoimentos sobre a origem do trabalho musical e alguns relatos sobre problemas enfrentados com a marginalização da pessoa indígena, percorrendo uma encenação de uma dança tradicional com a participação de outros membros da aldeia.

Seguindo a decupagem do roteiro: parte 01 - a introdução do filme é inserida alguns segundos antes de revelar a primeira imagem, um *fade in*⁴⁹ na trilha sonora com uma das músicas autorais da dupla, *eju orendive*; respectivamente, seguida das primeiras cenas⁵⁰ do documentário,

⁴⁹ Segundo Watts (1999), é uma transição gradual entre uma cena e um fundo neutro: *fade in* o “aparecimento” gradual da cena; *fade out*, o “desaparecimento” gradual da cena. Vale lembrar que esses termos são aplicados não somente ao vídeo como também nas transições das trilhas e efeitos sonoros.

⁵⁰ Os termos cena e sequência, neste caso, seguirão a definição de Jullier e Marie: “[...] um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras em comum)” (2009, p.42).

é realizada uma filmagem interna (dentro da casa) do personagem ao acordar e logo depois ligando um aparelho televisor. Essas cenas iniciais intercalam em corte seco, entre imagens do personagem e fundo preto (ausência de imagens), em que permanece apenas a música, logo, progressivamente revela outros *inserts* em externa (no quintal da aldeia) registrando o começo da rotina diária desses jovens.

Em uma leitura semiológica na perspectiva de *conotação*, nas considerações de Metz (1972), a filmagem interna do personagem acordando e ligando o aparelho de televisão oferece um ponto de vista particular e ordinário, aproximando o espectador da experiência pessoal dos personagens; e a alternância na montagem entre imagens e fundo preto, acompanhada apenas pela música, cria um contraste visual que enfatiza a importância da trilha sonora na narrativa do filme; a ausência de imagens (tela preta), durante esses momentos permite que a música assuma o papel principal, evocando emoções e estabelecendo um ritmo para a narrativa. Essa técnica de edição também sugere uma ruptura na continuidade visual, convidando o espectador a refletir sobre os temas e os sentimentos evocados pela música. Além do mais, o ato de ligar a televisão pode ser interpretado como um gesto que revela a conexão entre a vida tradicional na aldeia e as influências da cultura contemporânea, sugerindo uma interseção entre o mundo indígena e o mundo moderno.

Nessa estética estrutural destacada pela subjetividade das cenas, o *pathos* do modelo aristotélico, o drama humano pode ser percebido na rotina simples dos garotos desde o início do dia. O lado artístico não é revelado ou retratado como o *glamour* corriqueiro de muitos artistas exibidos pela mídia convencional. A jornada de conquista do reconhecimento pelo esforço não diz respeito apenas à busca de resultados no trabalho musical, mas, nesse caso, também nos acontecimentos cotidianos, configurados aqui como uma tarefa árdua e contínua enquanto sobrevivência. De qualquer maneira, seus realizadores parecem estar preocupados não apenas com os registros da musicalidade e seus desdobramentos artísticos, mas também, percebe-se outra ordem de reivindicações na sutileza dos elementos pró-fílmicos⁵¹, como: um colchão velho ao chão, o uso de cobertor tipo "seca poço", roupas armazenadas em uma caixa de papelão e itens de eletroeletrônicos obsoletos, por exemplo, são ao mesmo tempo, indicativos da precariedade (nas condições que são vistas), bem como comunicam indícios de interferências de uma outra cultura na rotina desses povos.

⁵¹ Segundo Metz citando Étienne Souriau: "é pró-fílmico tudo que se coloca diante da câmera ou diante de que a câmera é colocada para que a registre" (1972, p. 120).

A introdução do filme é realizada inteiramente em plano aberto e com a câmera na mão, e retrata de maneira vívida e imersiva o cotidiano dos garotos na aldeia Jaguapiru. Essa escolha estilística proporciona uma sensação de movimento e dinamismo, enquanto captura a vida e as atividades rotineiras. Ao utilizarem o plano aberto, a câmera é capaz de capturar amplamente o ambiente ao redor, destacando o cenário e interação entre os habitantes da aldeia. A câmera na mão adiciona uma sensação de proximidade à cena, criando uma experiência cinematográfica imersiva que faz com que os espectadores se sintam como se estivessem realmente presentes na aldeia.

Na sequência 02 - que compreende as entrevistas, os dois jovens estão enquadrados em plano americano intercalando com o primeiro plano, conforme figura 39, e a trilha continua ao fundo dos depoimentos, mantendo a atmosfera do enredo artístico. Nota-se o uso de critérios conceituais na construção desse trecho, pois esse tipo de arranjo, enquadrado da cintura para cima, com *plano americano*, é bastante utilizado em entrevistas que contém mais de um personagem, assim como o primeiro plano, que dá ênfase ao argumento em questão e às expressões do sujeito, aproximando-o com mais detalhes do espectador, nessa ocasião, o diálogo se dá em torno da idealização do grupo musical.



Figura 39: Frames extraídos respectivamente na construção de enquadramentos em plano americano e primeiro plano. Fonte: Filme Brô Mcs.

Nessa sequência, as cenas são intercaladas com *inserts* de outro momento cotidiano, como o preparo artesanal da comida e o preparo para a utilização de um fogão à lenha (figura 40); concomitante, a trilha volta em primeiro plano, então, com os hábitos da vida indígena enfatizados novamente pelas imagens de cobertura do cotidiano no decorrer dos diálogos em cena. O retorno da trilha sonora de *rap* em primeiro plano cria um contraste interessante, ressaltando a dualidade entre os elementos tradicionais e contemporâneos na vida da comunidade retratada.



Figura 40: Sequência do cotidiano na aldeia. Fonte: Filme *Bro Mcs*.

Outro fator observado é a presença de vários eletrodomésticos em cena, entre eles percebe-se dois fogões a gás domésticos, um do lado de fora da habitação e outro dentro, servindo de base para um dos televisores de tubo que existem ali (Figura 41), ambos aparentemente fora de uso, e a cena que eles utilizam a lenha para cozinhar os alimentos. Tais imagens podem aceder a duas leituras: a primeira, que os fogões a gás estão inseridos na cultura, porém podem estar sucateados, portanto, inutilizados, acentuando, mais uma vez, o paradoxo que a situação nas aldeias urbanas é de pobreza e precariedade, afastadas dos padrões de vida modernos e sustentáveis; a segunda, que a opção do preparo da comida através do fogão à lenha seja uma presença forte como tradição cultural.



Figura 41: Vários fogões pela aldeia. Fonte: Filme *Bro Mcs*.

No desenvolvimento do segundo ato, é apresentado como o grupo foi desenvolvido e os objetivos que pretendem alcançar através da música. São apresentadas, também, algumas canções, ora cantadas à capela, ora sendo dubladas de gravações em estúdio; nesse momento, são inseridas imagens do processo de criação das letras ambientadas no quintal da aldeia, juntamente com *inserts* de uma motocicleta sendo lavada, podem ser interpretados como um símbolo da influência da cultura urbana na vida da comunidade, destacando a assimilação de elementos contemporâneos dentro do contexto tradicional da aldeia. No entanto, a inserção de imagens do processo de criação das letras realizadas no quintal da aldeia sugere uma conexão profunda entre

a inspiração criativa e o ambiente natural, enfatizando a relação íntima entre a arte e a cultura indígena.

Na sequência 03 - em que se insere um terceiro personagem em cena, o argumento gira em torno dos problemas sociais enfrentados naquela comunidade. Os dois jovens relatam as dificuldades vivenciadas no dia a dia, e nesse momento é inserida uma dança coletiva com outros membros. Em seguida, entra a cena de outro membro mais velho, que fala sobre a importância do trabalho que está sendo feito; cabe ressaltar que esse discurso fica ambíguo, porque não define se ele fala do trabalho audiovisual realizado ou do fato dos jovens estarem se destacando na música, e essa manifestação discursiva em relação ao universo indígena é o último discurso verbal do documentário. O ritual que envolve a dança coletiva inserida durante a discussão dos problemas sociais enfrentados na comunidade pode ser interpretada como um símbolo de resistência e união, destacando a capacidade do grupo de se unir em meio às dificuldades.

Caminhando para o final do filme, a sequência 04 - traz outro tema da trilha sonora do grupo, as cenas que antecedem o final do curta são marcadas por inserções de imagens de elementos industriais presentes na aldeia, além de duas crianças em cena, que aparentemente podem ter sido colocadas aleatoriamente no contexto, ou foi proposital, com os idealizadores pensando em registrar a realidade da aldeia. O desfecho se dá pelas cenas dos dois garotos (Figura 42) ensaiando, ao som de uma de suas canções, passos típicos da performance do *rap*, e a última cena do filme, antes de subir os créditos na tela, é um movimento acrobático em câmera lenta, reforçando a apropriação e a dedicação desses indígenas no trabalho que consiste não só na composição das letras e rimas, mas na manutenção de toda uma atmosfera em torno do conceito ideológico desse gênero musical.



Figura 42: Cenas finais do filme. Fonte: Frames do filme.

A inserção de imagens de elementos industriais na aldeia pode ser interpretada como uma representação da influência da modernidade e da globalização no ambiente tradicional da comunidade indígena, destacando os desafios enfrentados pela população local na adaptação a essas mudanças. A presença das crianças em cena pode sugerir uma reflexão sobre o futuro da

comunidade e a continuidade das tradições culturais, enquanto pode, também, representar a inocência e a esperança em meio às adversidades. O desfecho do filme, com os dois garotos ensaiando ao som de sua própria música e realizando movimentos coreográficos com recurso temporal de câmera lenta pode ser um símbolo da perseverança e da determinação dos jovens indígenas em se destacar e se expressar através da arte do *rap*, mesmo em um contexto desafiador.

3.6.4.2 JAGUAPIÉ, O FILME

Diferentemente do primeiro curta-metragem analisado, o trabalho em *Jaguapiré, o filme* possui uma estrutura narrativa distinta, apesar de seguir a estrutura aristotélica, com começo, meio e fim. Para a análise, esse filme foi separado em três sequências cronológicas, a saber: parte 01 - consiste na introdução do filme e é narrada em *voz off*; parte 02 - consiste na atuação dos personagens, que trabalharam na reconstituição do evento temático do filme; e parte 03 - que traz os depoimentos explícitos de duas anciãs.

Na introdução, antes do primeiro diálogo, a cena inicial abre com alguns indígenas em uma cerimônia dentro de um local tradicional (figura 43), no início utiliza-se o recurso do silêncio e em seguida essa ausência de som é interrompida pelo som estridente de algumas notas sonorizadas por uma flauta artesanal e um movimento de aproximação da imagem com recursos de *zoom*. Essa cena introdutória é carregada de simbolismos e transmite uma atmosfera mística de espiritualidade e concentração, características embutidas na feição de cada ator em cena, preparando o espectador para o enredo. O silêncio inicial cria uma sensação de expectativa e contemplação, preparando o terreno para a entrada abrupta do som dissonante da flauta artesanal, que interrompe essa quietude com um impacto sensorial. Esse contraste sonoro pode simbolizar a transição do estado de calma para uma atmosfera de ritual e conexão espiritual. O movimento de aproximação da imagem através do *zoom* intensifica essa sensação, enfatizando a importância e a sacralidade do momento que está sendo retratado. As expressões faciais dos indígenas em cena também são carregadas de significado, transmitindo serenidade, concentração e reverência, o que contribui para a atmosfera mística e envolvente da cerimônia. Como resultado, essa cena introdutória não apenas estabelece o tom e o contexto do enredo, mas também evoca uma profunda reflexão sobre os aspectos espirituais e culturais da comunidade indígena retratada.



Figura 43: Cenas iniciais do filme *Jaguapié, o Filme*. Fonte: Frame do filme.

Na cena que segue, observa-se um recurso representativo da linguagem, é inserida uma *voz off*, com a qual se explica como ocorreu o processo de criação das cenas representadas no vídeo. De maneira mais ampla, a explicação sobre a produção do filme opera como uma metalinguagem⁵², que explica o início e depois deixa a cargo dos personagens em cena o desenvolvimento da história. Tal recurso é utilizado no início do documentário, e relata de maneira didática como foi pensada as cenas do roteiro à medida que as imagens são inseridas na tela:

- *A cena que a gente tava começando a elaborar é assim...*
- *os fazendeiros vindo, para dar essa notícia para elas do despejo, primeiro o despejo.*
- *Ae uma mulher, a minha tia, mulher do Rosalino, tava dando “bãinho” no pequeno.*
- *E o Rosalino mais o pai dele foram pescar, os fazendeiros chegaram, chamando todo mundo, e “sairam para fora”, e falava assim para elas, arrumem suas coisas e vão subindo ae que vamos levar vocês embora.*
- *E o Rosalino escutou, que a mulher dele tava chamando ele, ele voltou.*
- *E o pai dele continuou indo pescar, ele não sabe, disque a noite inteira ele pescou lá,*
- *Três sacos de peixe ele trouxe, que ali era para a comunidade inteira. (48`` 23 à 2``44``20).*

As interpretações conotadas nesse trecho transcendem a simples narração dos eventos e oferecem uma reflexão sobre a natureza do próprio cinema e sua relação com a realidade representada. Ao explicar como as cenas foram concebidas e desenvolvidas, o filme convida o espectador a refletir sobre os bastidores da produção do vídeo e os desafios enfrentados pelos indígenas na criação de uma obra. Além disso, ao deixar o desenvolvimento da história nas mãos dos personagens em cena após a explicação inicial, o filme reconhece a autonomia e a participação ativa dos próprios protagonistas na construção de sua narrativa, destacando a importância da colaboração e da cocriação na produção artística. Essa abordagem metalinguística

⁵² Segundo Greimas e Courtés (1979), de um modo geral, a metalinguagem apresenta-se como uma linguagem de descrição, sob a necessidade de distinguir-se a língua de que falamos da língua que falamos.

adiciona camadas de significado à narrativa, convidando o espectador a uma reflexão mais profunda sobre os processos de criação e a (auto)representação no cinema.



Figura 44: Cenas narradas em voz off no filme *Jaguapié, o Filme*. Fonte: Frames do filme.

Existe uma alternância entre as cenas narradas pelo personagem fora de quadro e os diálogos existentes na reconstituição dos fatos. No entanto, no momento será reconstruído de maneira linear apenas as cenas narradas em *off*, para adiante serem construídos os diálogos dos personagens em sua atuação. O núcleo narrativo dessa primeira fase diz respeito ao pai de Rosalino, um arco dramático secundário ao tema central, operando em paralelo ao discurso primário como história de fundo (BERNARD, 2008).

A *diegese* nesta narrativa faz-se presente quando o pai de Rosalino participa como sujeito na história, operando como um arco dramático menor, e conta o que acontece em sua ausência, quando ele não está na aldeia. Apesar do protagonismo no filme se apresentar no coletivo, o personagem fecha a história e retoma a atenção para si, se encontra com sua filha, se inteira dos fatos e profere um discurso de resiliência e esperança, ao afirmar o compromisso de resgate de seus parentes expulsos. Esta técnica de retomada de personagem como resolução narrativa pode funcionar como um *ponto de virada*, isto é, no contexto do desafio criativo, criam-se os *plot points* ou "pontos de viradas", são situações que estão diretamente ligadas a um evento drástico ou episódio que envolve a trama no final de cada ato; tais eventos servem como acontecimentos que despertam o interesse do público e criam tensões dramáticas, o que pode ser

notado na frase icônica proferida em guarani: - *nós vamos encontrar todos e trazê-los de volta* (6'44"). Vale ressaltar que podem existir vários pontos de virada em cada ato até que se resolva o final, também, esse é um paradigma constituído para uma determinada estrutura dramática. No entanto, existem diversas maneiras de se produzir cada ato em roteiros, e isso dependerá exclusivamente da criatividade de cada idealizador.

A sequência 02 - compreendida aqui como a atuação dos personagens na reconstituição da história, desenvolve-se intercalando duas formas de narração: o narrador ausente e a interlocução testemunhal das vítimas da violência. A primeira análise do enredo traz a atuação do pai de Rosalino contada como história de fundo por um narrador onipresente que conduz até o personagem no rio. O diálogo inicial entre os atores irá acontecer quando o fazendeiro surge e anuncia a desocupação da fazenda. Esse texto será estabelecido em língua portuguesa, quando a fala do fazendeiro é direcionada ao Rosalino, na língua guarani quando fala a anciã.

- *eu vim aqui, nós vamos fazer despejo (fazendeiro)*
- *nós não vamos sair daqui essa terra é nossa! (tradução/anciã - em guarani)*
- *Vocês vieram nos tirar a terra, até agora nunca deixamos a nossa terra e jamais vamos deixar. (tradução/anciã)*
- *Nós não vamos subir nesse caminho! ficaremos até a nossa morte. (tradução/anciã)*
- *Nós não vamos sair daqui, essa terra jaguapiré é nossa, a gente nascemos aqui e vamos morrer aqui. (Rosalino)*
- *vocês vão sair daqui sim, essa propriedade pertence a mim, vocês estão numa fazenda, então vocês vão ser despejados. (fazendeiro)*
- *eu não vou não! A gente não vamos sair daqui! eu não vou! (Rosalino) (2`47`22).*

Nesse diálogo tenso entre os indígenas e o fazendeiro, várias camadas de significado emergem, revelando conflitos de poder, identidade e pertencimento à terra. A resposta da anciã, afirmada (na língua guarani) com firmeza e orgulho, reflete a profunda ligação emocional e espiritual que os indígenas possuem com sua terra ancestral (*Tekohá*). Ao declarar que nunca deixarão sua terra e nunca o farão, ela expressa uma conexão arraigada com o território que vai além de uma mera posse material, revelando um vínculo sagrado e ancestral com o local. A recusa veemente de Rosalino em sair da terra de Jaguapiré demonstra uma resistência determinada contra a imposição do fazendeiro e a ameaça de despejo. Sua afirmação de que nasceram e morrerão ali ressalta a importância da terra como parte fundamental da identidade e história como povo Guarani e Kaiowá. Por outro lado, a postura autoritária do fazendeiro, representando interesses econômicos e legais, contrasta com a conexão espiritual e emocional dos indígenas com a terra. Esse diálogo dramático evidencia os conflitos profundamente enraizados entre os direitos territoriais dos povos indígenas e as pressões externas de exploração

e desapropriação, destacando a luta contínua pela autodeterminação e soberania dos povos originários sobre suas terras.

Logo depois desse diálogo entre o fazendeiro e Rosalino, o narrador desaparece para ceder lugar a outra construção textual, o testemunhal (Figura 45). Nessa perspectiva, o depoimento da anciã conta com detalhes como ocorreu a desocupação das terras.

*- Invadiram nossas casas, e tiraram nossos pertences.
- Jogando no caminhão de qualquer jeito, o que era frágil quebrava...
- E até os porcos do chiqueiro, juntavam e amontoavam junto da gente. (3`30`08, tradução das falas em guarani).*

Nesse testemunho, as palavras carregam uma carga emocional intensa e evocam uma série de interpretações conotativas que revelam não apenas os eventos físicos, mas também as experiências emocionais e psicológicas dos indígenas durante o despejo. A invasão das casas e a retirada dos pertences são descritas como um ato de violência e violação, que não apenas priva os indígenas de suas posses materiais, mas também os despoja de seu lar e de sua segurança. A menção de que os pertences eram jogados no caminhão "de qualquer jeito" sugere uma falta de consideração e respeito pela propriedade e dignidade dos indígenas, exacerbando o trauma da situação. A quebra dos objetos frágeis durante o processo de retirada pode ser interpretada como uma metáfora da quebra e fragmentação das vidas e identidades dos indígenas diante da violência do despejo. A construção imagética dos porcos do chiqueiro se amontoando junto com os indígenas transmite uma sensação de desumanização e degradação, onde seres humanos e animais são tratados de forma semelhante e indigna. Essas descrições conotam não apenas a injustiça e a brutalidade do despejo, mas também revelam o profundo impacto psicológico e espiritual que esses eventos traumáticos deixam na comunidade indígena.



Figura 45: Cenas do relato das anciãs. Fonte: Frames do filme.

O discurso visual denotado é composto pelo fazendeiro de maneira violenta, carregando o caminhão, arremessando pessoas e seus pertences. No interior da carroceria, percebe-se vários indígenas fazendo a figuração de cena. Os figurantes, enquadrados em plano geral, são levados para fora da área. Não há resistência por parte das famílias Kaiowá, apenas gritam transmitindo a sensação de desespero; esse áudio aberto, captado em som direto, irá operar como elemento sonoro de fundo para ilustrar a fala da primeira anciã. Depois da cena em que as famílias são retiradas para fora da aldeia, surge em plano geral da mata ciliar o pai de Rosalino, que regressa à sua aldeia. Na sequência do despejo, há um alvoroço generalizado, com uma quebra no ritmo da ação: o plano geral do indígena com sua vara de pescar sobre os ombros, caminhando a passos lentos, é acompanhado de uma narração descritiva do modo de vida dessa etnia; essa cena carrega uma carga dramática de tristeza e saudosismo.

O enquadramento seguinte (FIGURA 46) muda a perspectiva da cena, captada em uma posição de câmera contrapicado (*contraplongée*), o personagem de costas em relação à câmera está rodeado por um pasto de mato alto em que se enquadra uma única árvore. Ele, em um gesto de respeito, parece saudá-la tirando o chapéu ao passar por ela; essa sequência é encerrada em um movimento de *tilt* para cima, servindo como passagem de tempo ao fazer uma tomada de um céu azul vívido. Toda essa cena é narrada pela anciã em guarani.

- *Nós nos criamos a base de peixe como alimentação, vivíamos disso*
- *Na época havia uma mata enorme, sem fim.*
- *Mamãe ainda era viva e plena de saúde,*
- *E ae vivíamos com fartura e alegria,*
- *Mas então vieram os brancos,*
- *Que invadiram e colocaram fogo em nossas casas, queimaram nossas casas, queimaram todas as nossas casas. (4'52''13)*

A referência à alimentação à base de peixe como parte integrante da vida das comunidades Guarani e Kaiowá sugere uma conexão profunda com a natureza e os recursos naturais da região, evocando a sensação de harmonia e equilíbrio com o meio ambiente. A descrição da mata como "enorme, sem fim" não apenas destaca a exuberância e a diversidade da paisagem natural, mas também transmite uma sensação de perda e nostalgia pela destruição do ambiente original. O contraste entre a vida anterior, marcada pela fartura e alegria, e a chegada dos colonizadores brancos, que resultou na destruição das casas e da comunidade, ressalta a ruptura traumática e desoladora causada pela colonização. A imagem conotada das casas em chamas sugere não apenas a destruição física das estruturas materiais, mas também a aniquilação simbólica da cultura e do modo de vida indígena. Essas camadas de significado conotativo não apenas retratam os eventos históricos de forma vívida, mas também capturam a profundidade do sofrimento e da resiliência da comunidade indígena diante da violência e da injustiça colonial.



Figura 46: Cenas do pai de Rosalino voltando para a aldeia. Fonte: Frames do filme.

Na sequência seguinte, o personagem retorna para casa e se depara com tudo devastado. Essa cena foi produzida de maneira simples, mas com muita eficiência - a fogueira em primeiro plano, em *slow motion*, acentua as chamas do fogo simbolizando a destruição, amplificada por um canto em forma de lamento. Quando o personagem se aproxima da entrada da aldeia, cria-se, através da fumaça produzida pela fogueira, uma atmosfera melancólica. E, mais uma vez, o enquadramento aberto (FIGURA 47) sugere a devastação da natureza, em contraste com um vasto pasto com algumas bananeiras isoladas. O lamento que acompanha a cena intensifica essa atmosfera, sugerindo uma profunda dor emocional e espiritual diante da destruição do lar e da comunidade. A fumaça que envolve a cena na aldeia cria uma atmosfera melancólica, como se o próprio ambiente estivesse lamentando a tragédia que ocorreu. O enquadramento aberto, que revela a devastação da natureza e a presença de pasto com pouca vegetação ressalta o contraste entre a antiga harmonia com a natureza e a atual desolação causada pela intervenção humana. Esses elementos não apenas retratam visualmente a devastação da

aldeia, mas também evocam uma profunda reflexão sobre os impactos da colonização e da exploração desenfreada sobre as comunidades indígenas e seus territórios.



Figura 47: Cenas do pai de Rosalino chegando na aldeia. Fonte: Frames do filme.

A cena, em plano médio, registra o personagem caminhando ao encontro da filha. Na cena em contraluz em um tom quente, mais amarelado, o sol penetra pela lente da câmera ofuscando a imagem (FIGURA 48), com um recurso dramático que pode operar amplificando a confusão na cabeça do personagem, que ao voltar para a aldeia se depara com uma situação completamente diferente da que ele deixou horas antes. Esse efeito dramático intensifica a sensação de confusão e desorientação do personagem, refletindo sua angústia diante da mudança abrupta em seu ambiente familiar e comunitário. A luz excessiva que invade a cena pode ser interpretada como uma metáfora da dificuldade do personagem em enxergar claramente a nova realidade que o cerca, sugerindo um estado de perplexidade e desamparo. Assim, essa cena não apenas encerra a narrativa visualmente, mas também evoca uma profunda reflexão sobre os impactos emocionais e psicológicos da perda e da transformação sobre a identidade e a comunidade Guarani de Jaguapiré.



Figura 48: Personagem em contraluz. Fonte: Frames do filme.

A próxima cena do filme, após a reconstituição dos fatos, revela um ritual no qual homens e mulheres indígenas dançam e cantam como uma forma de mostrar resistência, sinalizando a posterior retomada de suas terras anos mais tarde. O desfecho do filme é compreendido pelo discurso da última anciã, que relata como foi a chegada a Porto Lindo, local para onde as famílias expulsas foram levadas. Como resolução do último ato dramático, no relato ela relembra as dificuldades que passaram, em suas palavras, foram tratados como "sacos de lixo" (7'37"), residindo em um local totalmente alheio a seu *tekohá* de origem, eles tiveram que batalhar e enfrentar as dificuldades de uma mudança desse teor, até a retomada das terras que lhes pertencia por herança. O documentário é finalizado em um enquadramento em contrapicado (*contraplongée*), em um ritual festivo dentro de um local típico, construído em madeira e palha com a mensagem: - "Esse é nosso jeito, assim é nossa vida" (8'05", LEGENDA). Esse enquadramento em contrapicado, onde a câmera é posicionada abaixo do objeto ou sujeito filmado, transmite uma sensação de grandiosidade e poder, enfatizando a importância e a dignidade do ritual que está ocorrendo.



Figura 49: Cena final do filme. Fonte: Frames do filme.

Apesar das diferenças culturais e estéticas, a linguagem cinematográfica dos Guarani compartilha semelhanças técnicas com as produções comerciais. Essa característica de "ocidentalização do olhar" refere-se ao processo pelo qual algumas comunidades indígenas Guarani e Kaiowá podem adotar perspectivas e valores visuais influenciados pela cultura ocidental, muitas vezes devido à exposição contínua e à interação com mídias e práticas culturais dominantes. Essas características podem resultar na interpretação e incorporação de elementos estéticos, narrativos e simbólicos que não são nativos de suas tradições culturais, moldando assim suas percepções e expressões culturais. Por tanto, são empregadas técnicas como o uso de diferentes planos e ângulos de câmera para criar uma variedade visual e direcionar informações específicas, como planos abertos para contextualização e planos mais próximos para ênfase emocional e mostrar elementos importantes para a narrativa. Além disso, ambas as formas de produção recorrem a técnicas de edição, como cortes e transições, para garantir a fluidez narrativa e o ritmo adequado, algo bastante observado em *Bro Mcs*, por se tratar de um tema musical. Embora o conteúdo e os objetivos das produções possam diferir, as técnicas cinematográficas utilizadas pelos indígenas Guarani refletem uma compreensão e aplicação habilidosa dos fundamentos da linguagem do cinema, demonstrando uma convergência técnica bem próxima das produções comerciais.

3.7 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO

Nesta seção, foram expostos os elementos básicos no que consiste a construção do trabalho audiovisual. O tópico inicial, compreendido como *Signos do Cinema*, apresentou os elementos de procedimentos de análises sob os conceitos de Casetti e De Chio (1991). Também foram expostas as ideias de *representação*, que é compreendida nesse tópico como a elaboração de uma produção pré-elaborada, que compreende os elementos que fazem parte da ação dramática; posteriormente foram vistas as várias possibilidades da montagem *narrativa*. Analisaram-se os principais componentes da *narração*, embasados sob a concepção entre emissor/receptor, além de se estender sobre as manifestações narrativas em *acontecimentos* e em *transformações*, e, em conjunto, foram discutidos os processos de mudanças a partir da perspectiva da ação. Adiante, foram abordadas as questões que envolvem a *linguagem cinematográfica*, e seus atributos no processo criativo de comunicação, e elencados os diferentes tipos de *enquadramentos* e suas principais funções: os *ângulos de filmagem* e os *movimentos de câmera*; a função e utilização do som na composição de uma paisagem sonora, em diálogo com as imagens; os processos de construção narrativa como elemento textual.

Dentro desse contexto técnico, questionou-se: quais foram as especificidades de forma e conteúdo encontradas na cinematografia Guarani e Kaiowá? Há algo que a distingue do cinema não-indígena? Pois bem, do ponto de vista do conteúdo, esses filmes autorais indígenas buscam formas de desafiar estereótipos e oferecem representações mais autênticas de suas comunidades, apesar de em alguns casos trazerem imagens de um indígena tribal, mais perto de suas raízes, como na ficção *Guapo`y, a árvore viajante*, com a utilização de um figurino seminú, com pinturas corporais, o uso do cocar, do arco e flecha, a relação com a natureza, o xamanismo etc. Esses elementos não são apenas adereços estéticos, mas sim manifestações de uma rica herança cultural que busca se posicionar no cenário audiovisual atual de forma genuína e significativa. Tal representação não apenas desafia narrativas externas conhecidas e frequentemente estereotipadas, mas também afirma a resiliência e a vitalidade das tradições indígenas.

Antes de adentrar na discussão dos resultados, é importante sublinhar que, ao retratar um passado histórico em seus filmes, os indígenas buscam transmitir uma série de mensagens e significados importantes para a história de seus antepassados. Em primeiro lugar, ao se ter contato com uma produção indígena, é preciso um olhar cuidadoso e situar os eventos históricos dentro de seu contexto político, social e cultural para uma compreensão mais profunda da

narrativa. Isso garante que o público compreenda as complexidades e nuances dos acontecimentos históricos, evitando que uma visão simplista ou romantizada do passado se reflita no presente.

Em segundo lugar, em muitos dos conteúdos desses filmes, os Guarani e Kaiowá mostram a riqueza e a complexidade de suas culturas e tradições ancestrais, destacando sua contribuição para a história e para a sociedade. Isso envolve compartilhar narrativas que demonstram a sabedoria, a resiliência e a engenhosidade de seu povo, bem como a diversidade de suas práticas culturais e sistemas de conhecimento. Além disso, reafirmam a conexão com o seu *Tekohá* e reforçam o seu papel como guardiões do meio ambiente, destacando a relação harmoniosa que suas comunidades mantêm com a natureza ao longo dos tempos. Isso inclui narrativas que destacam a importância da preservação ambiental, a valorização dos recursos naturais e o respeito pela biodiversidade; entretanto, é importante enfatizar que a postura de militância ambiental não descredencia o engajamento indígena na sociedade pós-moderna, como seres ativos e sua relação com a sociedade em geral. Além disso, em relação à (auto)representação, sob a perspectiva de Hall (2016), o filme *Brô Mcs* desafia as noções estabelecidas sobre quem pode contar certas histórias e sobre quem tem permissão para ocupar certos espaços na indústria cultural da atualidade (VATTIMO, 1992). Ao reivindicarem seu lugar como protagonistas e contadores de suas próprias histórias, os *Brô Mcs* desafiam as concepções estabelecidas e ampliam os limites do que é possível para os povos indígenas no cinema e na música, contribuindo para a redefinição do que significa ser indígena na era contemporânea (DI FELICE, 2012).

Outro aspecto encontrado é a busca por justiça e reconhecimento histórico, especialmente no que diz respeito aos impactos do colonialismo, da exploração e da violência sobre suas comunidades. Enquanto conteúdo, esses indígenas revelam as injustiças sofridas por seus antepassados, bem como as resistências e lutas travadas ao longo da história em defesa de seus direitos e territórios. Além disso, ao retratar histórias do passado, como a retomada em *Jaguapiré, o filme*, os Guarani e Kaiowá buscam promover o orgulho e a autoestima em suas comunidades, inspirando as gerações futuras a se conectarem com suas raízes, a valorizarem sua herança cultural, a se engajarem na preservação e revitalização do "jeito de ser" Guarani.

Diferentemente de *Jaguapiré, o filme*, em *Brô Mcs* existe uma interação muito forte com a indústria cultural, representando um fenômeno marcante na cena artística contemporânea. Ao combinarem elementos da cultura tradicional Guarani e Kaiowá como composições no idioma guarani, mesclados com a linguagem e estilos musicais do *rap*, os *Brô Mcs* demonstram uma forma bem particular de expressão que transcende fronteiras culturais. Através de suas

letras, ritmos e performances, eles trazem à tona questões relevantes para sua comunidade, como forma de denúncias ou pelo enfrentamento do preconceito e a preservação da identidade cultural. Ao mesmo tempo, essa interação com a indústria cultural, como afirma Di Felice (2012), proporciona uma plataforma mais ampla para disseminar suas mensagens e conectar-se com públicos diversos. Assim, como declara Canclini (2008), essa interação produz efeitos híbridos e exemplifica a maneira pela qual as culturas indígenas contemporâneas estão se adaptando e se reinventando, e, ao mesmo tempo, mantendo suas raízes enquanto se engajam de forma ativa e criativa no cenário cultural global.

No que tange às questões sobre a experiência cinematográfica na utilização da linguagem do cinema, apesar das limitações de equipamentos e acessórios para uma construção narrativa mais sofisticada, esses filmes são uma demonstração da adaptabilidade e de criatividade dessas comunidades Guarani e Kaiowá, que encontram maneiras inovadoras de expressar sua cultura e identidade. Essas produções foram o resultado de um processo colaborativo e coletivo dentro das comunidades Guarani, refletindo não apenas as visões individuais dos cineastas indígenas, mas também os valores, tradições e desafios enfrentados pela comunidade como um todo.

Dentro do contexto *denotativo* proposto por Metz (1972), os filmes do projeto Ava Marandu possuem uma construção técnica de edição, planos e ângulos fotográficos tradicionais do cinema industrial, as narrativas visuais são selecionadas e utilizadas para transmitir emoções e mensagens específicas e observou-se a eleição de uma variedade de planos na captura das imagens, como planos detalhes que focam em elementos pró-fílmicos simbólicos da cultura Guarani e Kaiowá ou utilizados como metáforas (*conotativo*), como a cena do fogo em *Jaguapiré, o filme*; planos médios que mostram as interações entre personagens e o ambiente ao seu redor, algo bastante notável em *Brô Mcs*, e planos gerais que capturam paisagens e cenários significativos para a comunidade.

Observou-se, também, mesmo que em menor frequência, a utilização criativa de alguns outros planos fotográficos, como: plano subjetivo, em *Guapo'y a árvore viajante*, uma passagem de tempo dinâmica, que funciona como uma janela para as experiências internas e emocionais do personagem, permitindo que o público compartilhe as angústias e os desafios da cena; plano *plongée*, em *Mulher Kaiowá*, uma perspectiva do alto capturando uma mãe preparando a filha para a cerimônia de passagem. Notou-se, também, a instabilidade da câmera na mão em alguns planos, o que não prejudica a narrativa, mas cria uma conexão visual entre os espectadores e as experiências dos Guarani e Kaiowá, permitindo que o público mergulhe nas histórias, nos desafios enfrentados por essas comunidades de uma maneira mais imersiva, também, através das

imagens tremidas, que podem sugerir uma perspectiva subjetiva, como se o espectador estivesse testemunhando os eventos através dos olhos de um personagem ou participante da cena.

A construção fílmica em *Jaguapiré, o filme* é marcada por uma estética documental, composta por uma dramatização e uma narrativa que se desenrola de forma intimista e reflexiva. O filme apresenta uma construção não-linear, com a escolha de cenários e iluminação naturais que contribuem para uma atmosfera visceral, enfatizando a urgência e a gravidade das questões abordadas. No curta-metragem, já no início da primeira cena, observa-se a utilização de conceitos técnicos que enriquecem a narrativa, como: a *voz off*, uma entonação jovem, que contrasta com a presença de atores em sua maioria mais velhos, sugerindo uma interação entre diferentes gerações. Essa dinâmica reflete o diálogo de membros da comunidade de distintas idades no projeto Ava Marandu. Além disso, são evidentes os elementos industriais introduzidos de fora do contexto nativo, como chinelos de borracha, camisetas, shorts e baldes de plástico, os quais coexistem com a língua materna Guarani e os artefatos tradicionais indígenas, como cocares, instrumentos de reza e canto. Essa fusão de elementos interculturais cria um espaço onde a rotina rural se entrelaça com aspectos contemporâneos, gerando uma atmosfera rica em significados e reflexões sobre as interações entre diferentes culturas e tempos históricos.

Já a construção narrativa em *Brô Mês* possui uma estética com características do *cinema direto*, com várias imagens realizadas com a câmera na mão. A utilização de filmagens fora dos suportes de estabilidade oferece uma abordagem cinematográfica dinâmica e imersiva, que pode refletir a proximidade e a autenticidade das experiências retratadas. Essa técnica cria uma sensação de realismo e intimidade, aproxima o espectador das comunidades indígenas e permite uma visão mais imediata e próxima de suas vidas e culturas. Dessa forma, ao capturar imagens com câmeras portáteis, esses indígenas podem acompanhar de perto os eventos e as interações cotidianas nas aldeias, proporcionando uma perspectiva única e envolvente da vida nessas comunidades.

Dentro dos conteúdos analíticos extraídos do texto visual, foi importante considerar diversos *indícios* presentes no filme, isso incluiu a idade jovem dos personagens, a gestualidade das mãos presente nos diálogos típicos da cultura do *hip-hop*, a cena performática da dança como último ato do vídeo e as gírias proferidas na língua portuguesa, tudo isso são elementos que contribuem para sinalizar o contexto atual daquela realidade. Em vista disso, observa-se a criação de personagens de caráter híbrido, que mescla influências da vida indígena com o estilo do *hip-hop*, evidenciando a complexidade cultural dos protagonistas. As indumentárias populares relacionadas à indústria da moda, a comunicação gestual, as condições estruturais das habitações e os aparelhos de eletrodomésticos espalhados em cena são indicativos visuais que favorecem o

ambiente narrativo com vistas para a interação intercultural, enquanto a participação de outros membros de diferentes gerações amplia a discussão sobre as relações sociais e culturais presentes na obra. Esses elementos sugerem uma abordagem analítica detalhada para compreender as múltiplas camadas de significado presentes no filme.

CAPÍTULO 4 - A RECEPÇÃO DO CINEMA INDÍGENA

Neste capítulo, apresenta-se os resultados da pesquisa de campo feita a partir de grupos focais, organizados em duas classes de receptores: de um lado, pessoas não-indígenas; de outro, indígenas que residem em aldeia urbana ou em reserva demarcada em Mato Grosso do Sul. A análise é feita a partir da combinação entre a experiência de captação dos dados, a análise do material fílmico e a interpretação do material levantado com os receptores. Esta etapa da pesquisa é fundamental para o mapeamento das pontes interculturais e para a compreensão da experiência indígena nos diversos setores sociais. Esta pesquisa de campo possui um viés multicultural, com a qual se levantam várias perspectivas e vozes, como fonte de informação e conhecimento que, coletadas e interpretadas cientificamente, lançam luz sobre questões socioculturais de relevância para a sociedade atual.

Discutir sobre a complexidade da construção da imagem do indígena pelo cinema possibilita avançar na compreensão das relações interculturais e das dinâmicas de poder que moldam a representação dos povos indígenas na mídia cinematográfica. É um convite, também, à reflexão crítica e para a busca de uma visão mais autêntica e inclusiva, que valorize as perspectivas das aldeias indígenas na sociedade atual, o que enriquece o entendimento sobre a diversidade das culturas originárias no audiovisual contemporâneo.

Neste capítulo serão explorados os resultados sobre a recepção dos filmes autorais dos Guarani e Kaiowá, *Brô Mcs e Jaguapiré, o filme*, com o intuito de compreender o impacto e a significância dessas produções e observar a experiência audiovisual no contato entre os receptores com o material exibido. São desenvolvidos, nesta etapa, os seguintes objetivos específicos: (1) identificar como a (auto)representação do cinema Guarani e Kaiowá contribui para ampliar a imagem dos povos indígenas brasileiros, e (2) verificar se contribui para a quebra de estereótipos sobre eles entre os receptores.

A investigação de como esses filmes são percebidos e interpretados pelo público ajuda a compreender mais sobre como as narrativas indígenas são entendidas e contextualizadas pelos receptores de modo geral. Além disso, contribui para uma discussão sobre a questão de representação, da identidade, do poder e da resistência indígena no contexto local, destacando a importância de se escutar e perceber, também, pela perspectiva das comunidades Guarani e Kaiowá. Ao examinar a resposta dos espectadores, este estudo de recepção pretende responder a questão eixo desta tese: O contato do público com a autorrepresentação no cinema indígena

contribui para uma visão mais ampla e rica em detalhes das culturas indígenas e para o diálogo intercultural mais humanizado?

A apropriação dos indígenas Guarani e Kaiowá na produção de vídeos autorais é uma iniciativa dinâmica e significativa das comunidades indígenas brasileiras, e manifesta tanto os desafios quanto às oportunidades apresentadas pela era digital. Ao utilizarem a linguagem do audiovisual e estimulados pelo acesso à internet, os Guarani e Kaiowá estão explorando novas formas de se conectar entre si e com o mundo exterior, enquanto fortalecem sua identidade cultural e linguística. Além disso, a produção de vídeos autorais entre os Guarani e Kaiowá oferece uma plataforma para que essas comunidades escrevam suas próprias histórias através de uma narrativa realista sobre suas vidas e lutas. Essa intersecção entre tecnologia e cultura dos povos nativos representa uma expressão única de apropriação e afirmação (DI FELICE, 2012) em um contexto pós-moderno.

4.1 GRUPO FOCAL OU ENTREVISTA EM PROFUNDIDADE

A pesquisa de campo ocorreu entre 19 de maio e 03 de outubro de 2023, no Mato Grosso do Sul, nos municípios de Campo Grande, Dourados e Aquidauana. No total, foram 46 pessoas, 24 delas não-indígenas desses três municípios de MS, e 22 indígenas residentes em 2 aldeias terenas⁵³: Limão Verde, em Aquidauana, e Inamaty Kaxe, localizada na capital do estado. A escolha de incluir a etnia Terena na pesquisa de recepção de filmes Guarani e Kaiowá se justifica pelas camadas culturais e históricas compartilhadas entre esses povos indígenas do Brasil. Embora cada entidade tenha suas especificidades, há laços de proximidade geográfica, social e cultural que podem fornecer concepções distintas sobre a recepção e interpretação de obras cinematográficas. Os Terena, como espectadores, trazem perspectivas únicas que podem revelar como as narrativas e representações dos Guarani e Kaiowá ressoam com outras comunidades indígenas, contribuindo para uma análise comparativa mais rica e inclusiva. Além disso, essa inclusão estimula o diálogo intercultural entre diferentes povos indígenas, fortalecendo alianças e fomentando uma compreensão mais ampla e diversificada das questões enfrentadas por essas comunidades.

⁵³ Apesar de serem etnias distintas, existem pontos de intersecção em suas práticas culturais, sociais e desafios enfrentados em um contexto moderno, o que enriquece a análise comparativa no estudo de suas produções científicas. A inserção dos Terena traz uma perspectiva adicional à pesquisa, permitindo uma compreensão mais abrangente sobre como diferentes povos indígenas utilizam o cinema para narrar suas histórias, preservar suas identidades e enfrentar estereótipos. Essa diversidade de olhares revela nuances nas representações e significados atribuídos às experiências indígenas no cinema, bem como fomentar um diálogo intercultural que respeite e valorize as singularidades de cada etnia.

Todos os grupos eram heterogêneos, do ponto de vista da idade e do gênero: homens e mulheres, com idades entre 15 e mais de 50 anos. Foram 6 sessões, cada qual com no mínimo 4 e no máximo 12 participantes, com uma duração média de 2 horas entre apresentação, exibição e debate, e as entrevistas em grupo foram gravadas em áudio mp3 e transcritas, para a análise.

O pesquisador manteve-se como moderador da conversa, não participou diretamente e permaneceu distante da discussão; ou seja, mesmo apresentando as perguntas de caráter aberto para os participantes, o pesquisador buscou realizar o mínimo de interferência nas respostas, com o intuito de preservar a fala e os caminhos de respostas dos entrevistados, limitando-se apenas a expor as perguntas, ou, por vezes, conduzir a palavra a algum participante. No início das sessões, a pesquisa e seus objetivos foram apresentados aos integrantes presentes, indicando o seu tópico central: "A construção social da imagem dos indígenas através do audiovisual e a importância do cinema autoral indígena".

Cada sessão foi dividida em 03 (três) etapas, antes da exibição, momento em que os participantes preencheram o termo de consentimento, uma ficha com seus dados pessoais e um questionário (Apêndice 2: QUESTIONÁRIO) preliminar, com questões que abordavam os hábitos de consumo midiático. Em seguida, antes da exibição dos curtas-metragens, realizou-se uma entrevista semiestruturada preliminar indagando sobre a imagem do indígena na sociedade e sobre o entendimento da questão: o que se sabe sobre a interação entre culturas diferentes? Por último, após a exibição dos dois curtas-metragens, *Brô Mcs e Jaguapiré, o filme*, desenvolveu-se a discussão sobre os filmes (Apêndice 3: ENTREVISTA).

Os filmes foram exibidos todas as vezes na mesma ordem, primeiro *Brôs Mcs* (8'46"), depois *Jaguapiré, o filme* (10'14"), totalizando um tempo de 18'60" de exibição, seguida pela terceira etapa da coleta de dados sobre os filmes em si. Os participantes das entrevistas são indicados no texto da tese de forma anônima, com exceção de dois participantes que preferiram ser identificados com seus nomes no corpo da tese devido à militância deles em suas comunidades: Silvana Terena e o cacique Josivaldo Terena. Os demais tiveram suas identificações resguardadas, garantindo o seu anonimato, e não serão reveladas na divulgação deste estudo. Essa postura foi adotada para promover a confiança e o comprometimento dos participantes, permitindo que compartilhem suas experiências e opiniões de maneira franca e aberta. A confidencialidade também é fundamental para garantir a integridade ética da pesquisa e respeitar os direitos e a privacidade dos participantes.

O debate sobre a imagem dos indígenas ocorreu em um ambiente que reuniu um grupo diversificado de participantes, cada um trazendo suas próprias experiências e conhecimentos para a discussão. Os encontros foram organizados com o propósito de explorar

as representações dos povos indígenas na sociedade, com ênfase na influência do cinema, além de debater sobre o trabalho autoral. Em ambas as aldeias, o pesquisador foi recebido não apenas como um acadêmico em busca de conhecimento, mas também como um aliado na promoção do entendimento e respeito pelas culturas indígenas. Essa recepção de caráter colaborativo manifesta a orientação das comunidades indígenas em compartilhar suas histórias e pontos de vista em um mundo em constante mudança.

A conversa, com perguntas abertas antes da exibição, incentivou os participantes a compartilharem suas ideias individuais e experiências pessoais em relação aos povos originários. Conforme o debate avançava, os participantes exploraram tópicos relacionados, incluindo estereótipos, estigmas, autenticidade racial, o cinema autoral, e as implicações culturais e sociais da representação indígena. Perguntas complementares foram incluídas para aprofundar a discussão e extrair diferentes pontos de vista.

De maneira geral, todos os participantes demonstraram respeito pelas opiniões dos outros, mesmo quando havia divergências. A diversidade de perspectivas enriqueceu a conversa, e o ambiente facilitado pelo moderador encorajava a escuta ativa e o diálogo construtivo. No decorrer do debate, foram identificados estereótipos associados à imagem dos indígenas no cinema, bem como exemplos de filmes que os desafiavam. O grupo também considerou como a mídia cinematográfica pode influenciar a opinião pública, a política e a sociedade como um todo. Ao final do debate, os participantes compartilharam suas reflexões e considerações sobre o cinema autoral. O evento serviu como um espaço onde diferentes gerações e perspectivas puderam interagir entre si, promovendo uma apreciação mais profunda das complexidades envolvidas na construção da imagem dos indígenas na sociedade contemporânea. Além disso, a discussão gerou um senso de conscientização e um impulso para continuar a explorar o tema em futuras interações e ações práticas.

4.1.1 OS GRUPOS DE NÃO-INDÍGENAS

Os quatro primeiros grupos de receptores não-indígenas foram realizados em dois locais, os primeiros três grupos aconteceram na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), em Campo Grande, em uma sala que foi devidamente preparada para a exibição e a entrevista (figura 50). Cada grupo misto, formado por homens e mulheres, comportou o máximo de 8 participantes por sessão.



Figura 50: Grupo focal realizado nas dependências da UFMS em Campo Grande, MS. Fonte: acervo pessoal.

O quarto grupo de pessoas não-indígenas foi realizado no interior do estado, em 16/09/23, no município de Dourados, em uma sala de aula preparada para a exibição, gentilmente cedida pelo professor de física Paulo Afonso Alves Pinto (figura 51). Com uma população de 243.368⁵⁴ habitantes, Dourados é uma cidade importante na região sul do estado e sua economia está baseada principalmente no agronegócio, com destaque para a produção de soja, milho, cana-de-açúcar e a pecuária. Além disso, tem uma população indígena significativa. Segundo o CIMI⁵⁵, a região configura uma das maiores TI do país, com 3.600 ha de terras, as duas aldeias Jaguapiru e Bororó comportam uma população de 18 mil indígenas.

Os conflitos entre indígenas e fazendeiros na região de Dourados têm um histórico complexo e controverso de muitos anos, e um dos principais motivos de tensão é a disputa pela demarcação de terras. As comunidades indígenas naquela região são principalmente das etnias Kaiowá, Nhandeva e Terena, e reivindicam seu direito sobre essas terras que consideram suas por ancestralidade; essas áreas são, no entanto, constantemente ocupadas por fazendeiros ou são objeto de disputa judicial. O desacordo entre as partes é agravado pela falta de demarcação de terras indígenas e pela morosidade nos processos de reconhecimento e de regularização desses territórios, do que decorrem constantes tensões, invasões de terras, violência, assassinatos e conflitos jurídicos. Representantes e organizações indígenas, assim como os membros dos movimentos sociais e as instituições governamentais, têm buscado soluções para esses conflitos,

⁵⁴ Dados recentes fornecidos pelo censo 2022 e pode ser conferido em um mapa interativo disponível pelo G1 - <https://g1.globo.com/economia/censo/noticia/2023/12/22/censo-2022-cor-ou-raca.ghtml>

⁵⁵ Mais informações em: <https://cimi.org.br/2021/09/apos-ataques-guarani-kaiowa-alimentos-mudasesementes/#:~:text=As%20duas%20aldeias%20Jaguapiru%20e,densidades%20demogr%C3%A1ficas%20ind%C3%ADgenas%20do%20pa%C3%ADs.>

mas a complexidade da circunstância e os interesses diversos dificultam uma resolução satisfatória para todas as partes envolvidas. Em vista disso, vale frisar aqui que, diferentemente do observado nas entrevistas realizadas na capital, algumas pessoas do grupo de Dourados mostraram-se, em alguns momentos, um pouco hostis em algumas respostas sobre o tema, apesar de não haver contendas e nem embates significativos, apenas opiniões isoladas.



Figura 51: Grupo focal realizado no município de Dourados, MS. Fonte: acervo pessoal.

Esta experiência de campo proporcionou um grande aprendizado ao pesquisador, pelo diálogo e pela troca profunda de experiências sobre o senso comum a respeito do indígena. Esse grupo culturalmente heterogêneo, composto por diferentes perfis profissionais: artistas, trabalhadores autônomos, professores, empresários e estudantes, com respostas diversas entre eles. Algo que chamou a atenção foi que poucos lembraram de algum título de filmes, que tenham tido contato, que retratava os indígenas de alguma forma. Nos casos positivos, tiveram destaque filmes produzidos em escala industrial, como *Tainá* (2000, 2004, 2011), ou alguma lembrança de algum filme norte-americano, ainda assim muito vaga.

Outro aspecto importante se refere ao vídeo que mais causou estranhamento entre os participantes, o do *Brô Mcs*, talvez por ter um tema mais complexo. Apesar do grupo musical possuir uma certa notoriedade no cenário cultural do *Rap*, poucos entrevistados o conheciam, enquanto outros apenas tinham ouvido falar sobre eles. Nesse caso, cabe destacar que a presença de jovens indígenas com uma proposta musical popular e aparentemente distinta da sua cultura, levantou dúvidas sobre a continuidade da vida "originalmente" indígena, diferente do segundo

filme, em que se percebeu uma construção imagética mais típica de "índio", mais semelhante ao propagado no imaginário social, de maneira que o primeiro causou mais alvoroço no quesito sobre identidade/autenticidade.

IDENTIFICAÇÃO	FAIXA ETÁRIA	REGIÃO
Mulher 01	21 a 35	Campo Grande/MS
Mulher 02	15 a 20	Campo Grande/MS
Mulher 03	21 A 35	Campo Grande/MS
Mulher 04	41 a 45	Campo Grande/MS
Mulher 05	+50	Campo Grande/MS
Mulher 06	21 a 35	Campo Grande/MS
Mulher 07	15 a 20	Dourados/MS
Mulher 08	15 a 20	Dourados/MS
Mulher 09	15 a 20	Dourados/MS
Mulher 10	15 a 20	Dourados/MS
Homem 01	+50	Campo Grande/MS
Homem 02	21 a 35	Campo Grande/MS
Homem 03	21 a 35	Campo Grande/MS
Homem 04	21 a 35	Campo Grande/MS
Homem 05	15 a 20	Campo Grande/MS
Homem 06	41 a 45	Campo Grande/MS
Homem 07	41 a 45	Campo Grande/MS
Homem 08	+50	Campo Grande/MS
Homem 09	15 a 20	Campo Grande/MS
Homem 10	15 a 20	Campo Grande/MS
Homem 11	41 a 45	Dourados/MS
Homem 12	15 a 20	Dourados/MS
Homem 13	15 a 20	Dourados/MS

Homem 14	15 a 20	Dourados/MS
----------	---------	-------------

Tabela 02: relação dos participantes dos grupos focais de 01 a 04 dos não-indígenas.

Gráfico 01 - Perfil etário das Mulheres não-indígenas

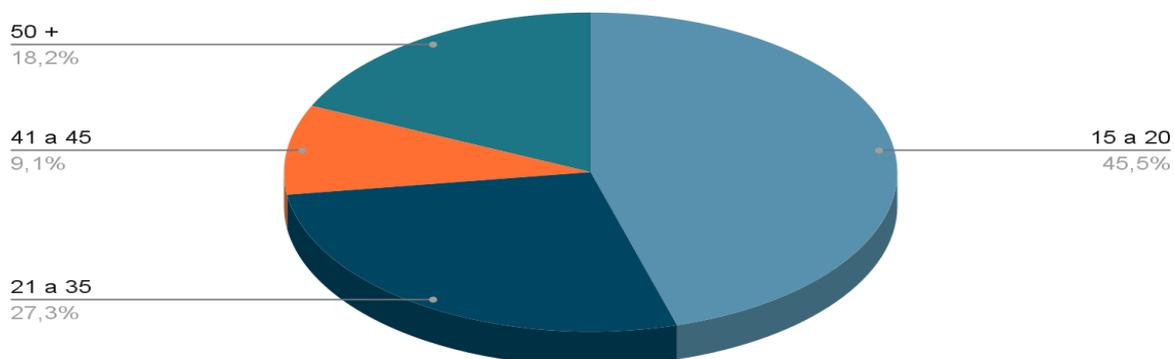
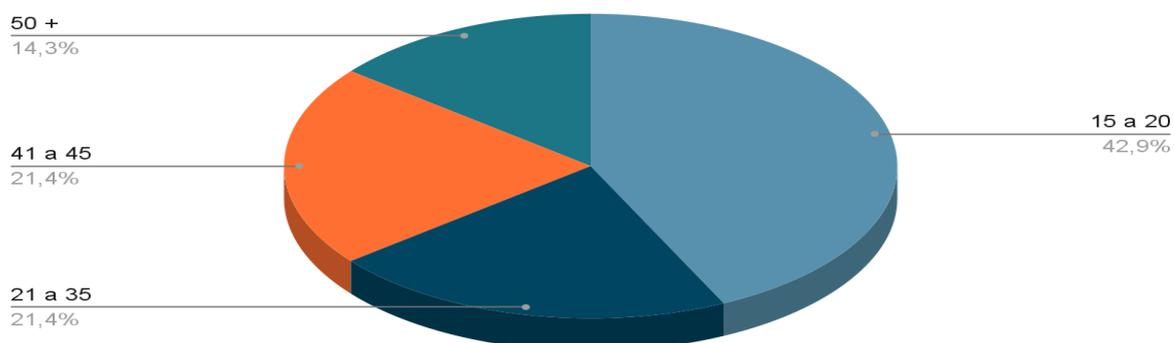


Gráfico 02 - Perfil etário dos Homens não-indígenas



4.1.2 OS GRUPOS DOS INDÍGENAS

As sessões de exibição dos grupos indígenas foram realizadas em dois locais distintos. O primeiro grupo foi organizado em 23/09/23, na Aldeia Urbana Terena Inamaty Kaxe, localizada no Bosque Santa Mônica em Campo Grande/MS (Figura 52), e contou com a presença de lideranças, como a mediadora e articuladora política Silvana Terena e o cacique Josivaldo.



Figura 52: Grupo focal realizado na Aldeia urbana Terena Inamaty Kaxé em Campo Grande. Fonte: Arquivo pessoal.

O segundo grupo indígena foi realizado na zona rural na Escola Estadual I.E.M. Pascoal Leite Dias, na comunidade Limão Verde, situada no município de Aquidauana/MS (figura 53). A exibição e a discussão ocorreram dentro da sala de tecnologia, com alunos do terceiro ano do ensino médio.



Figura 53: Grupo focal realizado na escola rural do Limão Verde no município de Aquidauana/MS. Fonte: Arquivo pessoal.

Entre os dois grupos indígenas, percebeu-se no início uma timidez generalizada, apesar do grupo situado na aldeia urbana ser um pouco mais aberto. Os indígenas da comunidade aldeia Limão Verde mostraram-se, no começo, um tanto incomodados com a presença de uma pessoa estranha ao convívio deles. Então demandou-se um tempo até se acostumarem com essa

movimentação. Segundo dados fornecidos pela agência de notícias do governo de MS⁵⁶, a aldeia de Limão Verde fica a 20 km de Aquidauana e 141 km da capital, possui 5,4 mil hectares e comporta aproximadamente 1,7 mil indígenas da etnia Terena. Em uma paisagem deslumbrante, rodeada por morros e tendo acesso à eletricidade, saúde e educação, a aldeia é composta por casas pequenas, simples e muitas delas sem reboco; a comunidade vive basicamente com atividade de subsistência no cultivo de agricultura familiar de itens como frutas, mandioca e feijão. Apesar de haver transporte escolar público para a cidade, a maioria deles trabalha em fazendas nas cercanias, enquanto outros trabalham em Aquidauana pelo dia e retornam no final da tarde para a comunidade; percebe-se, no entanto, que esses terenas são contidos e de poucas palavras para com os forasteiros. O acesso ao local se deu através da diretora da escola Carmencilda Damasceno, que nos recebeu em Aquidauana, onde deixamos o nosso transporte e percorremos o trajeto até a comunidade pelo acesso do coletivo escolar (figura 54).

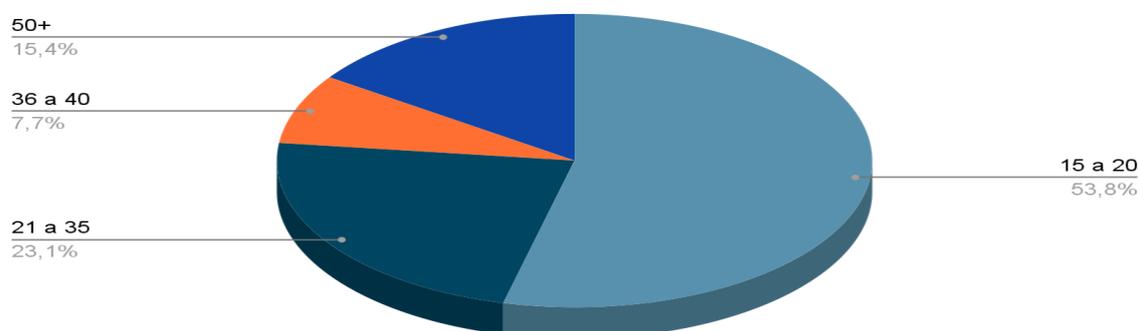
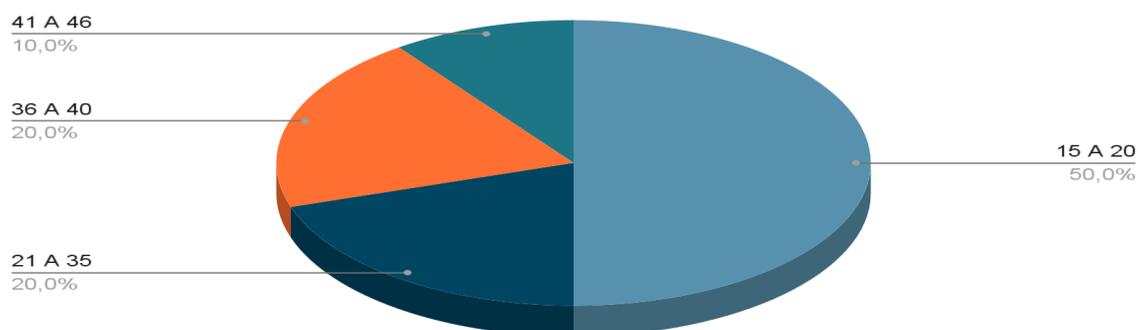


Figura 54: Registro do trajeto pelo ônibus escolar até a comunidade indígena Limão Verde. Fonte: acervo pessoal.

⁵⁶ Para saber mais: <https://agenciadenoticias.ms.gov.br/na-aldeia-limao-verde-cultura-terena-e-apresentada-para-comitativa-diplomatica-da-ue/#:~:text=A%20terra%20ind%C3%ADgena%20Aldeia%20Lim%C3%A3o%20Verde%20tem%20mais%20de%205,como%20frutas%2C%20feij%C3%A3o%20e%20mandioca.>

IDENTIFICAÇÃO	FAIXA ETÁRIA	REGIÃO
Mulher 01	21 a 35	Campo Grande/MS
Mulher 02	+50	Campo Grande/MS
Mulher 03	+50	Campo Grande/MS
Mulher 04	21 a 35	Campo Grande/MS
Mulher 05	15 a 20	Aquidauana/MS
Mulher 06	15 a 20	Aquidauana/MS
Mulher 07	36 a 40	Aquidauana/MS
Mulher 08	15 a 20	Aquidauana/MS
Mulher 09	15 a 20	Aquidauana/MS
Mulher 10	15 a 20	Aquidauana/MS
Mulher 11	15 a 20	Aquidauana/MS
Mulher 12	15 a 20	Aquidauana/MS
Homem 01	41 a 45	Campo Grande/MS
Homem 02	36 a 40	Campo Grande/MS
Homem 03	36 a 40	Campo Grande/MS
Homem 04	21 a 35	Campo Grande/MS
Homem 05	15 a 20	Aquidauana/MS
Homem 06	15 a 20	Aquidauana/MS
Homem 07	15 a 20	Aquidauana/MS
Homem 08	21 a 35	Aquidauana/MS
Homem 09	15 a 20	Aquidauana/MS
Homem 10	15 a 20	Aquidauana/MS

Tabela 03: relação dos participantes do grupo focal 05 e 06 dos indígenas.

Gráfico 03 - Perfil etário das Mulheres indígenas**Gráfico 04 - Perfil etário Homens indígenas**

4.1.3 OS ENTREVISTADOS: PERFIS SOCIODEMOGRÁFICOS E HÁBITOS DE CONSUMO

Para esta pesquisa, contou-se com um número total de 46 participantes com um perfil heterogêneo. A presença de um público diversificado de recepção permite uma compreensão abrangente e significativa das percepções e opiniões plurais em relação aos conteúdos expostos. Nesse contexto, leva-se em consideração a diversidade de participantes, com diferentes origens, experiências, contextos socioculturais, proporcionando uma visão ampla das interpretações e significados atribuídos ao material estudado.

Quanto às idades dos 46 participantes, no questionário preenchido indicaram-se 5 faixas etárias: 15 a 20, 21 a 35, 36 a 40, 41 a 45 e mais de 50. Havia entrevistados em cada uma dessas faixas etárias (Gráfico 05), embora a maior proporção tivesse entre 15 e 20 anos (22 participantes, 47,8% do grupo); 10 (dez) pessoas tinham de 21 a 35 anos (21,7% do total); de 36 a 45 (8 participantes, 17,4%); e 06 (seis) participantes tinham mais de 50 anos (13% do total do

grupo entrevistado). O número total entre homens e mulheres manteve-se próximo, contando com 24 (vinte e quatro) homens e 22 (vinte e duas) mulheres (Gráfico 06). Com relação à raça e etnia (Gráfico 07), 22 (vinte e quatro) eram indígenas, representando 50% dos participantes, 08 (oito) pessoas se autodeclararam brancas (13,6%), 12 (doze) pardas (27,3%), 03 (três) pretas (6,8%) e 01 (uma) amarela (2,3% dos entrevistados).

Gráfico 05 - Faixa etária total dos participantes

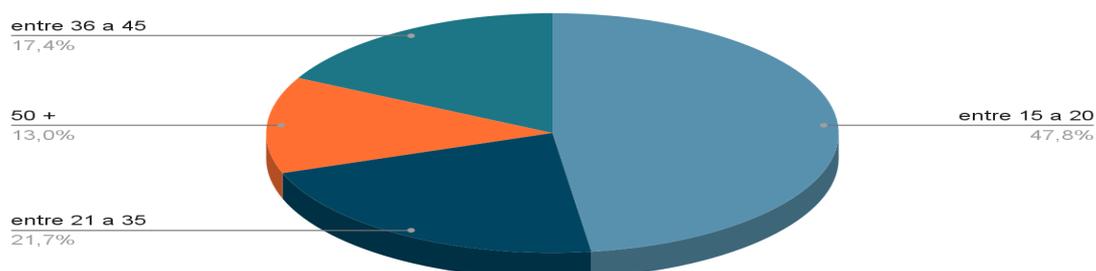


Gráfico 06 - Gênero total dos participantes

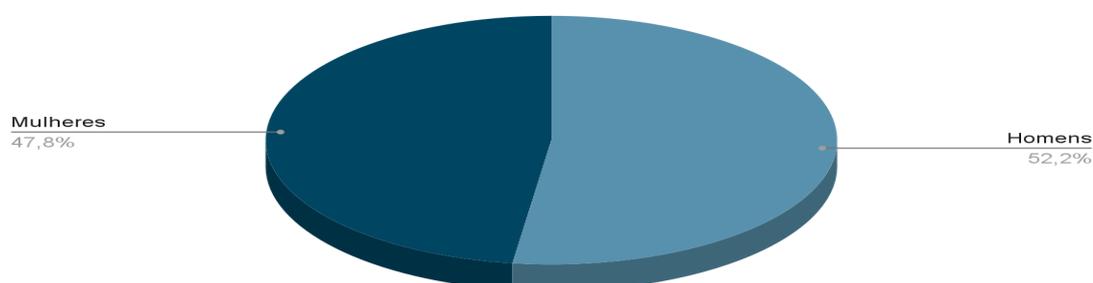
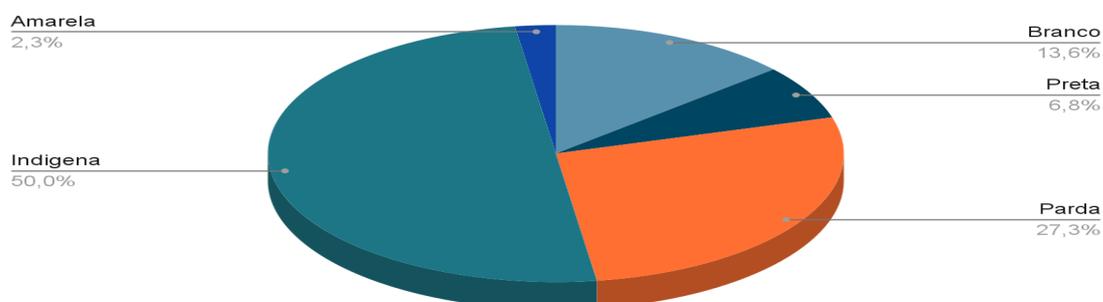


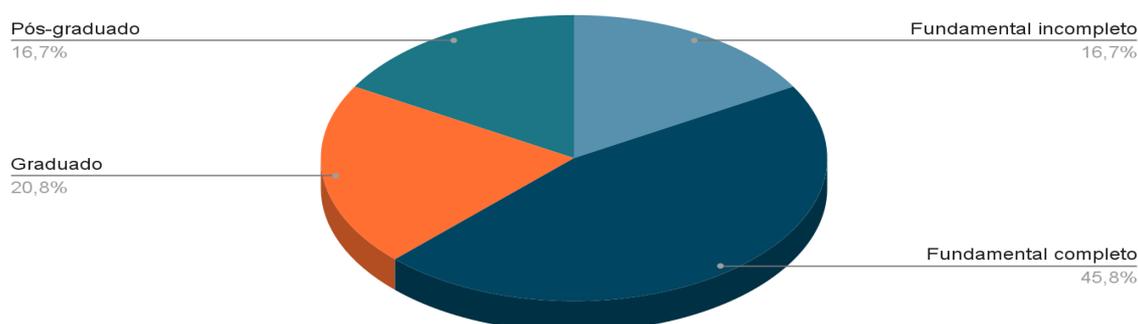
Gráfico 07 - Cor/Raça/Etnia total dos participantes



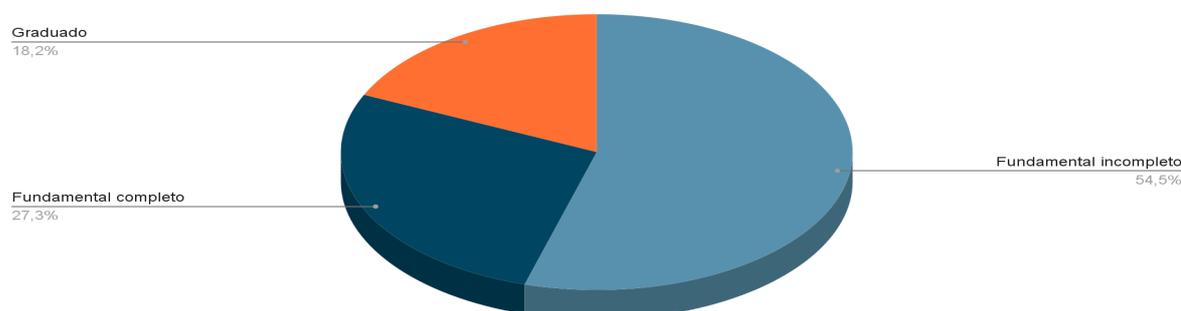
Quanto ao nível de instrução dos participantes não-indígenas (Gráfico 08a), este totalizou 24 (vinte e quatro) pessoas, observa-se uma diversidade nos níveis de escolaridade.

Apenas 04 (quatro) participantes (16,7%) tinham ensino fundamental incompleto, enquanto 11(onze) pessoas do grupo (45,8%) haviam concluído o ensino fundamental; 05 (cinco) participantes tinham graduação (20,8%), e 04 (quatro) participantes possuíam pós-graduação (16,7%).

Gráfico 08a - Escolaridade do grupo não-indígena

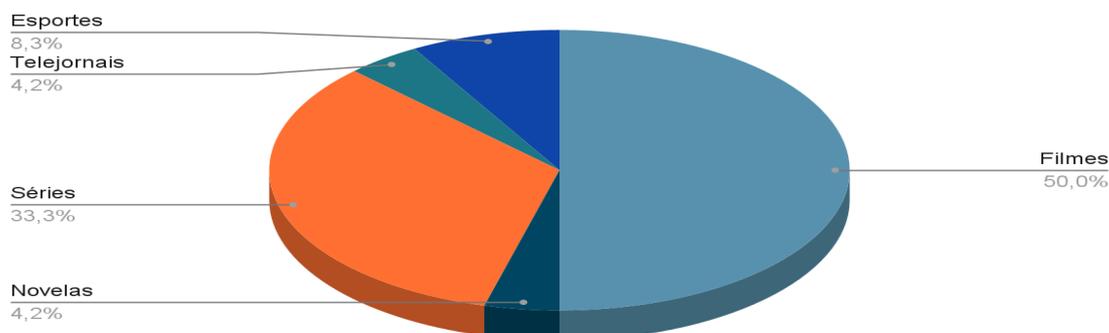


Dentre os participantes do grupo indígena (Gráfico 8b), composto por 22 (vinte e duas) pessoas, observam-se índices menores de escolaridade, se comparados ao do grupo não-indígena. Mais da metade dos participantes 12 (doze), (54,5%) do total, não tinha concluído o ensino fundamental, 06 (seis) pessoas tinham ensino fundamental completo (27,3%), 04 (quatro) pessoas tinham graduação (18,2%); não há registros de participantes com pós-graduação, indicando uma predominância de formações educacionais de nível básico e intermediário entre os membros do grupo indígena. O perfil dos participantes era heterogêneo, não se concentrou em nenhum aspecto sociodemográfico específico, o que permitiu um diálogo mais abrangente e a possibilidade de articulação de visões de mundo para além de categorias específicas além da etnia.

Gráfico 08b - Escolaridade do grupo indígena

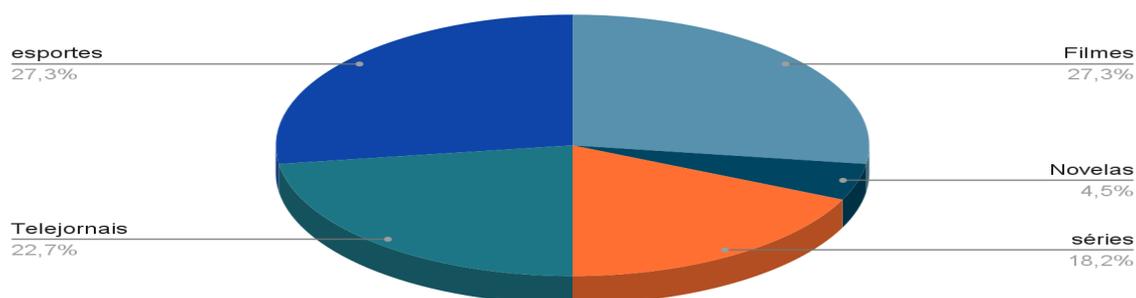
Quanto aos hábitos de consumo dos entrevistados, como preferências de gêneros e quais as plataformas acessadas, foi feito um mapeamento das práticas rotineiras de interação midiática dos participantes, com vistas a identificar as influências que moldam as percepções individuais, levando em conta o impacto das mídias em seus gostos. Reconhecer as especificidades de consumo midiático dos entrevistados fornece elementos sobre a recepção conteudística das mídias.

Em relação ao formato midiático que mais gostavam de assistir, o grupo não-indígena (Gráfico 9a) manifestou uma diversidade de preferências. Metade deles indicou preferir os filmes (12 pessoas, 50% do total), apenas 01 pessoa do grupo (4,2%) indicou assistir telenovelas ou telejornal; as séries foram indicadas por $\frac{1}{3}$ dos participantes (08 pessoas, 33,3%); e 02 (dois) participantes indicaram preferir os esportes (8,3%). Observa-se, nessa distribuição, o predomínio da preferência por filmes e séries, indicando a inclinação por conteúdos ficcionais e narrativos, unitários ou episódicos, e um interesse menor por formatos midiáticos predominantes na televisão aberta, como as novelas, os telejornais e os esportes.

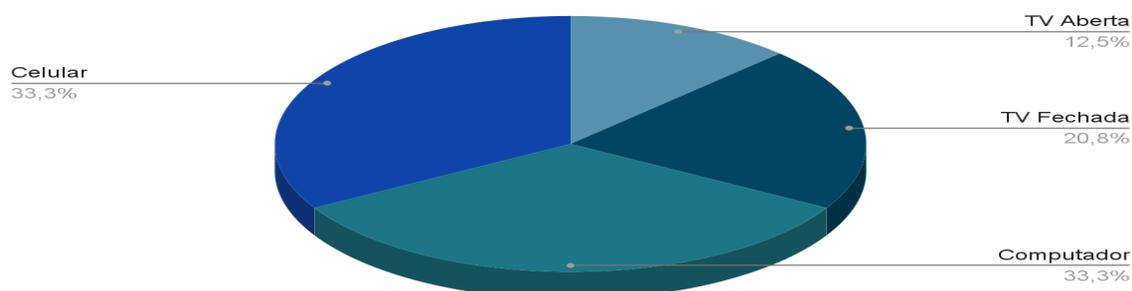
Gráfico 09a - Não-indígenas - O que você prefere assistir?

No grupo indígena, há uma variedade maior de preferências por formatos midiáticos que mais gostam de assistir (Gráfico 9b). Cerca de 27,3% do grupo, representando 06 (seis) pessoas, indicaram preferir filmes e esportes (27,3% do total para cada), o telejornal foi o terceiro tipo de programação preferido, sendo indicado por 05 pessoas (22,7%), seguido pelas séries, apontadas por 04 participantes (18,2%); por último, tal como no grupo não-indígena, as telenovelas foram indicadas apenas 01 vez (4,5%). Apesar da semelhança no caso das telenovelas, que esteve entre os formatos menos indicados nos dois grupos, entre os indígenas os formatos factuais, como o telejornal e os esportes, foram indicados por cerca de $\frac{1}{4}$ dos participantes como sendo os preferidos, e os filmes estiveram, nos dois grupos, entre os formatos mais consumidos (50% dos não-indígenas e 27,3% dos indígenas). De modo geral, entre os indígenas tiveram destaque, principalmente: os filmes, os esportes e o telejornal.

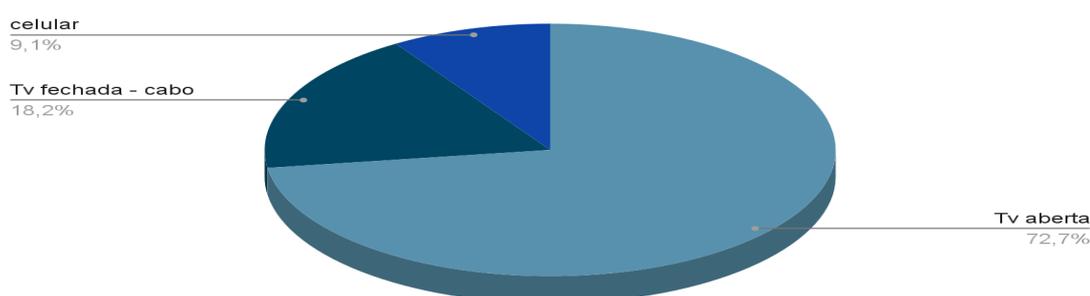
Gráfico 09b - indígenas - O que você prefere assistir?



Em relação ao suporte mais utilizado para assistir a conteúdos midiáticos entre os não-indígenas (Gráfico 10a), o computador e o celular foram os mais indicados, por 08 pessoas (33,3%) desse grupo, a televisão a cabo ficou em terceiro lugar, foi apontada por 05 participantes (20,8%) e, por último, ficou a televisão aberta, apontada por 03 respondentes (12,5%). Nesse grupo, nenhum dos participantes indicou o cinema como seu suporte midiático preferido para assistir conteúdos midiáticos, e observou-se uma preferência por dispositivos de uso individual e com conexão via internet, principalmente, em contrapartida de mídias mais tradicionais ou de uso compartilhado, como a televisão aberta ou a cabo.

Gráfico 10a - Não-indígenas - onde você assiste?

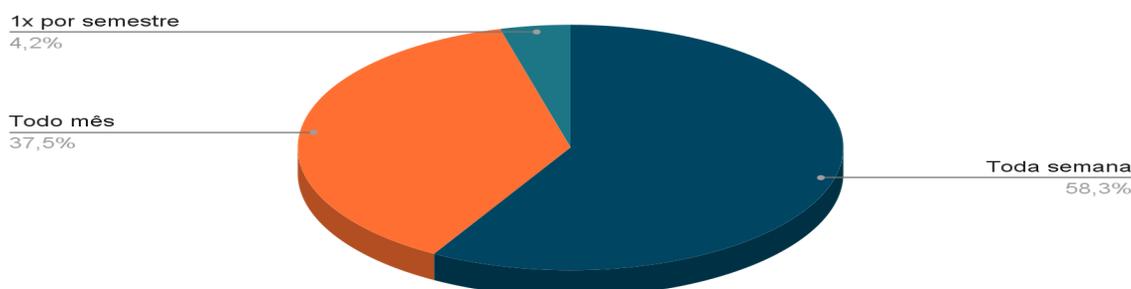
No grupo de indígenas, as preferências em relação ao suporte midiático para assistir conteúdo audiovisual foram fundamentalmente diversas (Gráfico 10b), pois aproximadamente $\frac{3}{4}$ dos participantes, 17 pessoas (72,7%), indicaram assistir principalmente pela televisão aberta. Em segundo lugar, 04 participantes indicaram utilizar principalmente a televisão a cabo (18,2%), o celular foi indicado como suporte preferido por apenas 02 participantes (9,1%) e nenhum deles mencionou o computador ou o cinema como seu suporte midiático favorito para consumo de conteúdos audiovisuais. Nota-se a predominância do acesso por televisão aberta do grupo indígena, enquanto as formas mais individuais e que dependem mais do sinal da internet, como o computador e o celular, foram menos indicadas como utilizadas para esse fim.

Gráfico 10b - indígenas - onde você assiste?

Sobre a frequência com a qual assistem conteúdos cinematográficos, os não-indígenas (Gráfico 11a) indicaram, principalmente, assistir a filmes uma vez por semana (14 indivíduos, 58,3% do total). Em segundo lugar, 09 pessoas (37,5%) indicaram assistir a filmes com uma frequência mensal, e apenas um participante (4,2%) assiste a filmes uma vez por semestre. Essa distribuição revela que a maioria dos não-indígenas têm o hábito de assistir a

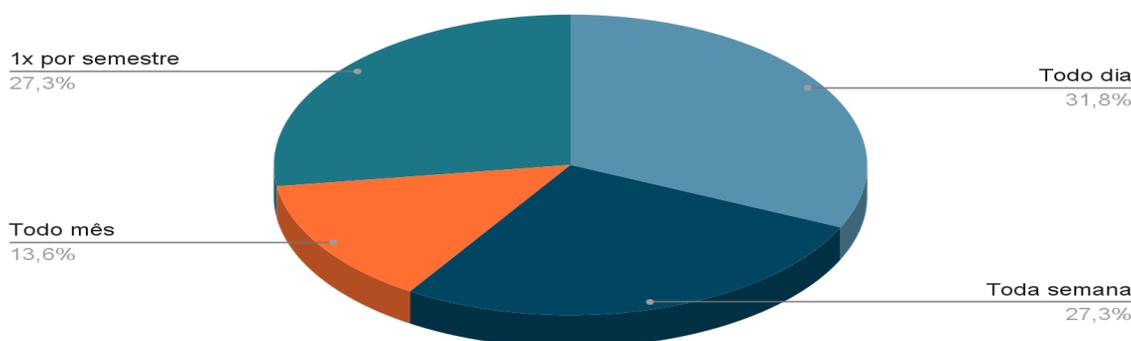
filmes regularmente, como o predomínio semanalmente ou mensalmente, a frequência mais espaçada, semestralmente, só foi indicada em um caso.

Gráfico 11a - Frequência de consumo do grupo de não-indígenas



Com relação à frequência de consumo dos indígenas (Gráfico 11b), aproximadamente $\frac{1}{3}$ dos respondentes (07 indivíduos, 31,8%) do total indicou assistir filmes diariamente, 06 participantes (27,3%) indicaram como frequência uma vez por semana ou uma vez por semestre, apenas 03 (três) deles (13,6% do total) indicaram a frequência mensal, sendo 03 (três) pessoas nessa categoria; e uma parcela equivalente a 27,3% do total, assiste a filmes apenas, totalizando 06 (seis) participantes. Em comparação com os receptores não-indígenas, é mais recorrente, neste caso, que assistam filmes diariamente e uma vez por semestre, que entre os não indígenas foi indicado somente por um participante. Entre os indígenas predominam os casos de maior (todo dia) e menor frequência (uma vez por semestre), enquanto entre os não-indígenas há o predomínio das frequências intermediárias, todo mês (37,5%) e toda semana (58,3%), contabilizando mais de 95% das indicações neste grupo.

Gráfico 11b - Frequência de consumo do grupo indígenas



A respeito do gênero fílmico que mais gostam, entre os não-indígenas (Gráfico 12a), têm destaque os documentários, indicados por 20,8% dos respondentes, o drama, a comédia e a ficção, indicados por 16,7% cada qual, enquanto os gêneros que disseram gostar menos foram o romance e o terror, indicados uma vez cada qual (4,2%) e aventura, citado por 02 participantes (8,3%). Entre os indígenas (Gráfico 12b), a ação foi o gênero fílmico mais indicado (36,4%) como o que mais gostam, seguido pela aventura (31,8%) e pela comédia (22,7%), e o documentário aparece nesse caso em quarto lugar (9,1%). É interessante notar que nenhum desses participantes expressou preferência por gêneros como ficção, romance, drama, suspense ou terror. As preferências desse grupo indicam a inclinação para filmes de aventura, ação e humor, enquanto não indicam preferência por narrativas ficcionais dramáticas, de terror ou de romance.

Gráfico 12a - Preferência de gênero Fílmico observado no grupo dos não-indígenas

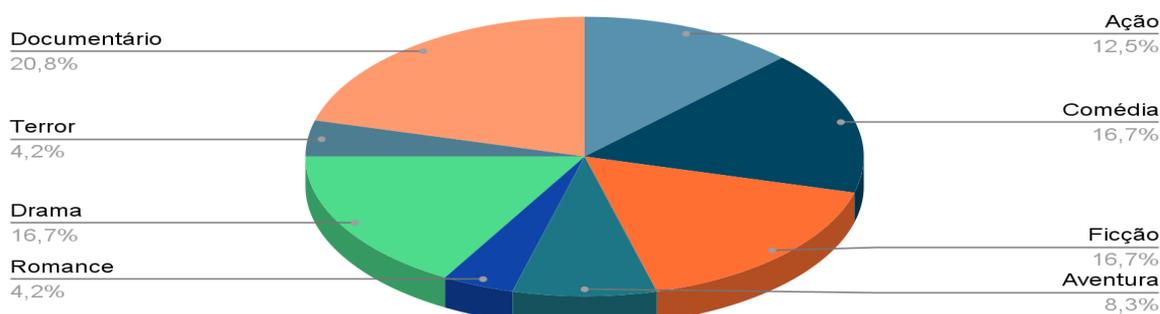
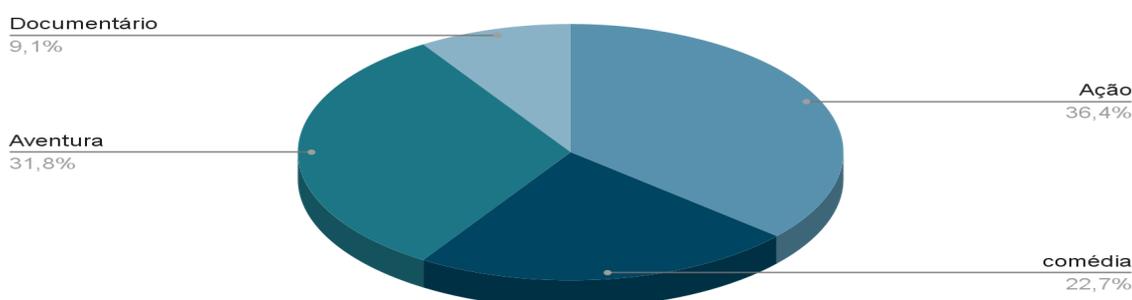


Gráfico 12b - Preferência de gênero Fílmico observado no grupo dos indígenas



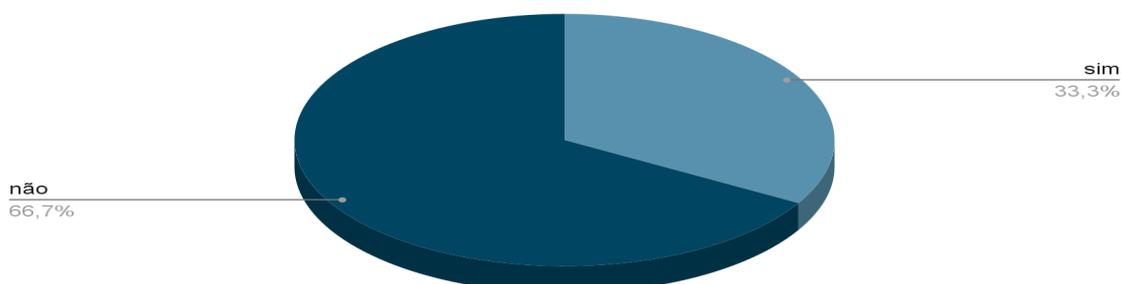
Sobre o contato com filmes com temática indígena, percebeu-se uma tendência oposta na percepção dos dois grupos, visto que 66,7% dos não-indígenas (Gráfico 13a)

apontaram não terem visto algum filme sobre indígenas, enquanto 77,3% dos indígenas (Gráfico 13b) indicaram já terem visto algum filme sobre indígenas. Por um lado, é possível atribuir a não lembrança dos não-indígenas à relativa escassez de produções cinematográficas que exploram de maneira significativa as histórias, as culturas e os desafios enfrentados pelos povos indígenas, ou ao fato de as narrativas indígenas muitas vezes não receberem o mesmo destaque nas telas que outras histórias, resultando em uma falta de visibilidade dessas histórias e de familiaridade do público com elas.

A representação de personagens indígenas em produções nacionais revela uma discrepância significativa entre a presença e a percepção. Embora diversos filmes e séries tenham incluído em suas narrativas temas relacionados aos povos indígenas, muitos espectadores não lembram de tais obras quando interpelados a respeito de filmes com essa temática. Essa “falta de lembrança” de um dos grupos pode ser atribuída a uma série de fatores, como a marginalização dessas narrativas na oferta geral das mídias, a falta de divulgação adequada dessas obras, que confira destaque a elas, ou a representação estereotipada ou superficial dessa comunidade, que não chama a atenção dos espectadores de forma efetiva. O fato é que, mesmo quando presentes, os personagens indígenas muitas vezes não são notados ou lembrados pelo público em geral, o que pode estar ligado a certa invisibilidade cultural e social que essas comunidades enfrentam cotidianamente.

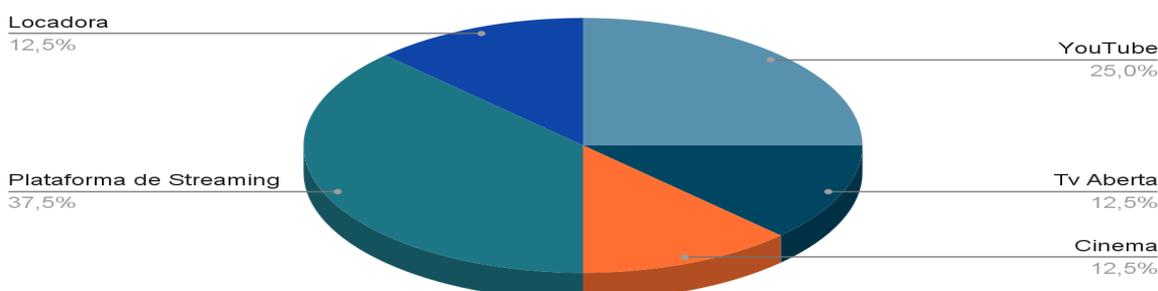
Dentro do grupo de não-indígenas (Gráfico 13a), cerca de 33,3% afirmaram lembrar-se de algum título de filme com temática indígena, e dentre os que mencionaram algum título, houve pouca variedade de filmes citados: 01 (um) participante mencionou o filme *Martírio*, 02 (dois) participantes citaram *Tainá*, e 01 (um) mencionou *Terra Vermelha*. Esses dados indicam que, embora uma parcela significativa do grupo não-indígena não se lembre de filmes com temática indígena, há algum interesse por tais produções, conforme indicam os títulos lembrados pelos participantes.

Gráfico 13a - Não-indígenas - Você já viu algum filmes sobre indígenas?



Entre os não-indígenas, 8 pessoas afirmaram já ter assistido a filmes com temática indígena, e as plataformas de consumo midiático mais mencionadas foram: plataformas de *streaming* (03 três participantes); *YouTube* (02 participantes); Tv aberta, cinema ou filme de locadora, indicado por 1 participante cada qual. Cabe destacar que nenhum dos participantes mencionou ter assistido a esses filmes com temática indígena com *download* via *torrent* ou na TV fechada (Gráfico 13.2a).

Gráfico 13.2a - Não-indígenas - Onde você encontrou filmes sobre indígenas?



Já no grupo dos indígenas (Gráfico 13b), apesar de muitos não lembrarem os títulos dos filmes, há um certo predomínio de familiaridade com filmes que retratam a temática indígena, pois 17 dos participantes (77,3%) indicaram ter assistido, enquanto 05 participantes (22,7%) não se lembraram de nenhum filme sobre indígenas. Entre os filmes mencionados, estão *Apocalypto*, (03 participantes); em seguida, *Tainá* foi mencionado por 06 participantes, seguido de *Terra Vermelha* e de *A Nação que não Esperou por Deus*, mencionados por 01 participante cada qual. Esses dados sugerem que, no grupo indígena, há a atenção no tema e interesse em

assistir filmes que abordam essa cultura e história, ainda que tenha sido tímida a variedade de títulos lembrados pelos participantes.

Gráfico 13b - Indígenas - Você já viu algum filme sobre indígenas?

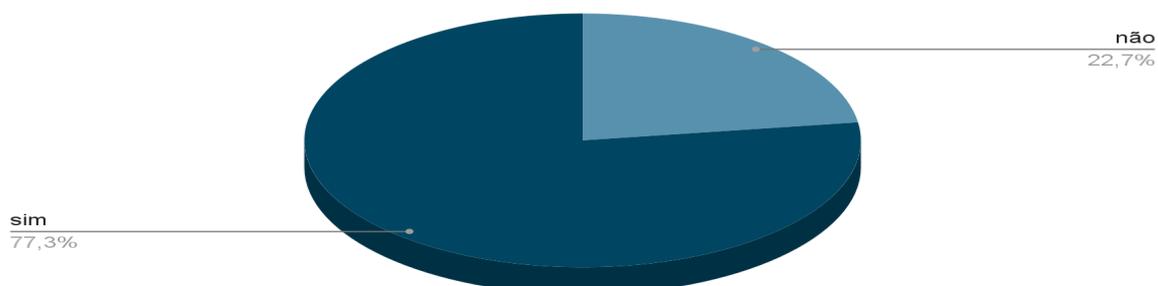
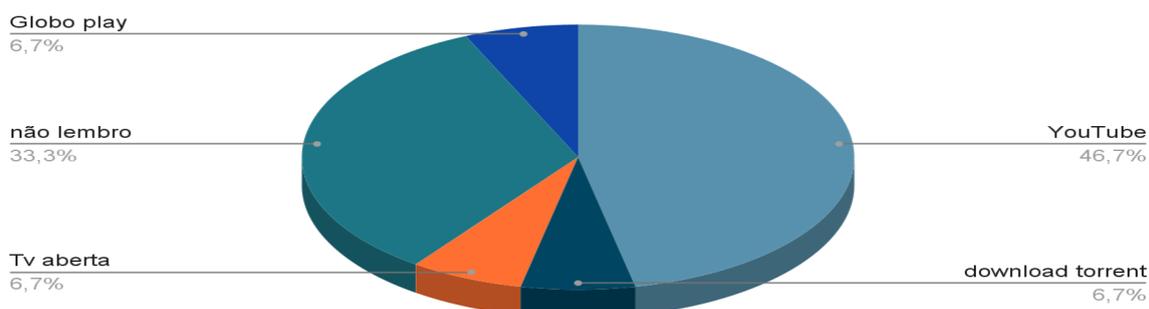


Gráfico 13.2b - Indígenas - Onde você encontrou filmes sobre indígenas?



No grupo dos indígenas, os que afirmaram já ter assistido a filmes com temática indígena foram 17 pessoas, e as plataformas de consumo midiático citadas foram diversas (Gráfico 13.2b). A mais citada foi o *YouTube* (08 participantes, 46,7%); em seguida, 05 pessoas (33,3%) não se lembram onde assistiram aos filmes com temática indígena; e o *download* via *Torrent*, a TV aberta e plataforma de streaming *Globo Play* foram citadas cada qual por 01 participante (6,7%). Notavelmente, nenhuma resposta foi registrada para TV fechada, cinema ou outras plataformas de streaming, sugerindo uma preferência predominante por fontes de acesso *online* e uma relativa falta de acesso a outras formas de consumo midiático por esse grupo.

E finalmente, encerrando essa primeira fase da pesquisa objetiva, entre os participantes não-indígenas, o contato com filmes autorais indígenas é bastante limitado (Gráfico 14a). Dos 24 participantes, apenas um 01 indivíduo (4,2% do grupo) afirmou ter tido contato com esse tipo de filme. Esse contato ocorreu por meio da plataforma do *YouTube*; nesse caso, o

participante que teve contato e lembrou-se do título *Nossos Espíritos Seguem Chorando*, indicando que essa obra deixou uma impressão significativa, mesmo em um contexto em que filmes autorais indígenas são pouco conhecidos ou explorados. Surpreendentemente, os outros 23 (vinte e três) participantes (95,8%) afirmaram desconhecer qualquer obra cinematográfica realizada por indígenas.

No grupo de participantes indígenas, o contato com filmes autorais feitos por indígenas também é muito limitado (Gráfico 14b), pois dos 22 participantes, apenas 4 (18,2%) tinha tido acesso a filmes (auto)representativos. Entre os títulos mencionados, destaca-se *Wai'á Rini, O Poder do Sonho*, de Divino Tsereahú; um vídeo de Airton Krenak (sem título), demonstrando pouco acesso a obras que refletem suas próprias experiências e perspectivas. É interessante notar que esses filmes foram assistidos através de uma variedade de plataformas, inclusive plataformas digitais e circuitos específicos, como o *YouTube*, a TV fechada, a exibição na escola e a participação em festivais de cinema indígena, citados cada item por um participante.

Com relação ao contato com filmes autorais indígenas, os dados sugerem uma discrepância notável entre os dois grupos. Enquanto apenas 01 dos participantes (4,2%) não-indígenas afirmou ter tido algum contato com esse tipo de filme, e a maioria desse grupo desconhecia completamente essas produções, 18,2% dos participantes indígenas já tiveram acesso a filmes (auto)representativos. Embora os números revelem, nos dois casos, um contato limitado com essas obras, os participantes indígenas tinham tido uma maior exposição a esses filmes, mesmo que essa exposição ainda seja minoritária dentro do grupo. Além disso, a diversidade de plataformas de acesso aos filmes autorais indígenas entre os participantes indígenas sugere uma busca mais ativa por essas produções, incluindo a participação em festivais de cinema indígena, contrastando com a falta de conhecimento no assunto predominante entre os participantes não-indígenas. Essa disparidade destaca a importância de ampliar a divulgação e o acesso a filmes autorais indígenas, tanto para promover a representatividade quanto para fomentar o diálogo intercultural.

Gráfico 14a - Não-indígenas - você conhece algum filme feito por indígenas?

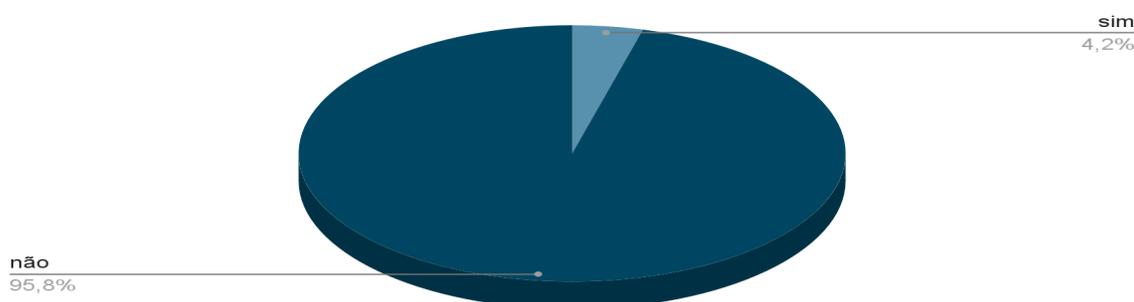
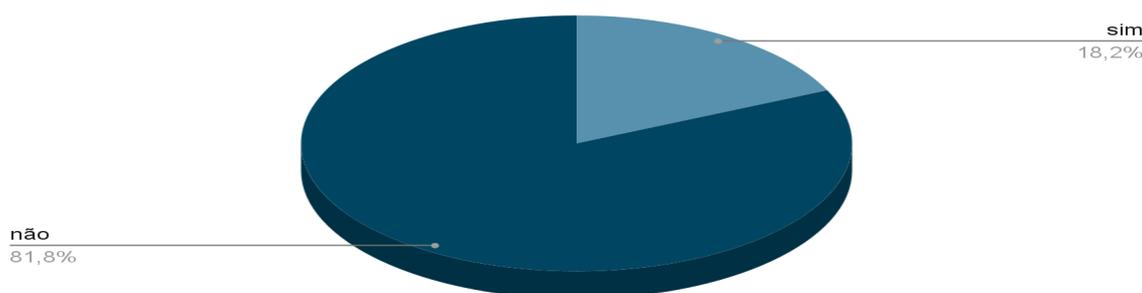


Gráfico 14b - Indígenas - Você conhece algum filme feito por indígenas?



4.1.4 SOBRE O PERFIL DE CONSUMO MIDIÁTICO DOS ENTREVISTADOS.

Além do contraste de raça\etnia - indígenas e não-indígenas -, o perfil sociodemográfico dos entrevistados nesta pesquisa contemplou uma variedade de idades e de gênero, e contou com 52,2% de homens e 47,8% de mulheres, com uma distribuição equilibrada da amostra. Em relação à idade, a faixa etária com o maior número de participantes foi entre 15 e 20 anos (47,8%), mas no estudo foram também contempladas as faixas entre 21 e 35 anos, 36 a 45 e mais de 50 anos, com 21,7%, 17,4% e 13% dos participantes, respectivamente, o que abrange as diferentes gerações e traz perspectivas diversas para a pesquisa. Em relação à raça/etnia, as autodeclarações como brancos, pardos, pretos e amarelos apontam a diversidade étnico-racial característica dessa região do país, possibilitando uma análise mais abrangente das influências culturais nos hábitos de consumo midiático. A variedade de idade, gênero e

raças/etnias contribuiu para enriquecer tanto a representatividade como a profundidade dos resultados da pesquisa.

Sobre os graus de escolaridade, os dados da pesquisa mostram uma discrepância nos níveis de instrução dos participantes não-indígenas e indígenas, o que fornece elementos para a compreender como essas comunidades interagem com os conteúdos que consomem. Nos participantes não-indígenas, observa-se uma dispersão mais equilibrada de níveis educacionais, uma minoria com ensino fundamental incompleto (16,7%) e 1/3 dos participantes com graduação ou pós-graduação. Esse perfil sugere uma variedade com maior acesso a diferentes tipos de conteúdos e uma complexidade interpretativa que pode variar significativamente de um indivíduo para outro, com base em seu nível educacional.

No grupo indígena, há uma concentração maior em níveis mais baixos de educação, com mais da metade dos participantes não tendo completado o ensino fundamental (54,5%), embora quase 20% dos entrevistados tivesse graduação, o que é indicativo de que, apesar das barreiras, há avanços no acesso de indígenas à educação de nível superior.

Sobre os hábitos de consumo midiático, o grupo não-indígena manifestou a preferência principalmente por filmes (50%) e séries (33,3%), ou seja, pela programação de ficção e narrativa, em suas formas curtas/filme ou seriadas/longas, as séries, o que sugere o interesse por conteúdos atemporais, e indicaram ter pouco interesse nos formatos midiáticos factuais ou mais comuns na televisão aberta, como as novelas, telejornais e esportes. Por outro lado, no grupo dos indígenas, observa-se uma diversidade de interesses, com uma atenção particular para os esportes (27,3%), os filmes (27,3%) e o telejornal (22,7%), isto é, por formatos típicos da televisão aberta e com predomínio de conteúdos de atualidade, que informam sobre os acontecimentos do mundo. Essa diferença pode indicar um consumo de audiovisual mais ou menos ligado ao consumo vinculado ao sinal da internet, ou com o uso de dispositivos como o celular e o computador, que se mostraram menos frequentes entre os participantes indígenas.

A variedade de escolhas de formatos midiáticos dentro de cada grupo destaca a complexidade e a multiplicidade de fatores que moldam as práticas de interação midiática e os gostos por entretenimento, contribuindo para uma compreensão mais ampla e contextualizada dos processos de consumo midiático na sociedade. Essa diversidade sugere que os indígenas talvez valorizem uma gama mais ampla de conteúdo informativo e de entretenimento, o que expressa as suas realidades e interesses comunitários, enquanto os não-indígenas tendem a se envolver com conteúdos que demonstraram uma inclinação maior para o entretenimento ou a interação em narrativas longas (como as séries) e mais complexas, sem o apelo de atualidade dos produtos factuais.

Com relação aos suportes mais utilizados para assistir a conteúdos midiáticos, no grupo não-indígena nota-se a preferência pelo uso de computadores e celulares, cujo acesso ao sinal se dá principalmente via conexão de internet. Enquanto isso, a televisão aberta e a televisão a cabo têm representações menores, com 12,5% e 20,8%, respectivamente. A ausência de alusão pelo cinema indica a preferência pelo consumo caseiro e pelos dispositivos de uso individual, como o celular, em contrapartida a suportes mais tradicionais, como o cinema e a televisão. Por outro lado, no grupo indígena, a televisão aberta é o suporte mais utilizado, representando quase $\frac{3}{4}$ da amostra, com a televisão a cabo em segundo lugar. Entretanto, nenhum entrevistado do grupo indígena indicou o uso do computador como forma de consumo de mídia, indicando possivelmente diferenças de acesso a esses bens de consumo (celular e computador) e restrições (de infraestrutura ou de poder aquisitivo) de acesso ao sinal da internet, que continuam sendo caros para o poder aquisitivo médio da região, e possivelmente também culturais e comportamentais de consumo. O celular é menos utilizado, comparativamente com os não-indígenas (33,3%), pelos participantes indígenas, pois menos de 10% deles indicaram esse uso. Essa distribuição de preferências reflete a predominância dos meios tradicionais de televisão no grupo indígena, em comparação com a preferência de mídias com conexão por internet utilizadas entre os não-indígenas, destacando a diversidade de hábitos.

Quanto às rotinas de consumo, entre os participantes do grupo não-indígena predominou a frequência semanal ou mensal de consumo de filmes, e menos de 5% deles assistiam filmes com frequência semestral. Essa distribuição sugere a tendência de consumir filmes de forma assídua, embora não diária. Por outro lado, a rotina de consumo de filmes entre os indígenas é mais intensa, pois mais da metade deles indicou assistir a filmes diariamente ou semanalmente, principalmente. Outro ponto diferente entre esses dois grupos foi que apenas 01 participante não-indígena indicou como frequência semestralmente, e entre os indígenas a frequência semestral foi indicada por quase 30% dos participantes. A diferença de frequência pode ser atribuída ao consumo mais individual, pelo celular ou pelo computador, no caso dos não-indígenas, e com conexão via internet, enquanto no caso dos indígenas o uso da televisão aberta ou fechada é indicativo, muitas vezes, de um consumo mais familiar ou em grupo, o que repercute, possivelmente, no tipo de programação consumida.

Sobre gêneros cinematográficos, o grupo de não-indígenas manifestou maior diversidade de preferências, entre os quais se destacaram o documentário, em primeiro lugar, seguido pela ficção, a comédia e o drama, principalmente, indicando uma predileção por gêneros populares ligados ao lazer e o entretenimento, combinado com o teor informativo e a abordagem

factual do documentário, que aparecem como o gênero mais apreciado nesse caso. As preferências pelo romance, a aventura e o terror foram os 3 menos indicados nesse caso.

No grupo indígena, por outro lado, a ação e a aventura são os tipos mais indicados, que são gêneros conhecidos por suas narrativas dinâmicas e envolventes, que muitas vezes exploram temas como coragem e superação de desafios, aspectos que podem estar associados aos valores e histórias tradicionais de muitas comunidades indígenas, que frequentemente incluem relatos de heroísmo, resistência e a luta pela preservação de seus territórios e culturas. Em terceiro lugar, a comédia foi indicada por cerca de $\frac{1}{4}$ dos participantes, seguido pelo documentário que foi apontado por menos de 10% deles; no entanto, outros gêneros, como o romance, o drama, o suspense ou o terror, não foram sequer mencionados por algum deles, indicando um baixo apelo entre esse público.

A respeito da questão sobre se algum entrevistado se lembrava de filmes com temática indígena, as respostas indicam uma possível falta de percepção dos personagens indígenas por esse público, pois cerca de $\frac{1}{3}$ do grupo de não-indígenas não se lembrava de nenhum filme com personagens indígenas, contra 22,7% do grupo apontando para uma lacuna significativa no contato do público com produções que abordam as histórias e culturas dos povos originários. Essa falta de familiaridade pode ser atribuída, em parte, à deficiência de produções cinematográficas que exploram esses temas ou à falta de destaque dessas histórias nas produções audiovisuais, resultando em uma visibilidade limitada para o público em geral. A discrepância entre a presença de personagens indígenas em produções nacionais e a percepção do público sobre essas representações indica um descompasso entre a inclusão dessas narrativas e a capacidade do público de reconhecê-las, mesmo quando temas indígenas sejam incorporados com protagonismo.

Ao comparar os percentuais de acesso a filmes com temática indígena, observou-se que no caso dos não-indígenas o acesso a esse conteúdo midiático se dava principalmente a partir das formas de conexão via internet, como as plataformas de *streaming* e o *Youtube*. Quanto ao grupo dos indígenas, $\frac{3}{4}$ deles afirmaram ter assistido a pelo menos um filme sobre indígenas, o que contrasta com a resposta afirmativa dada pelo grupo não-indígena, que foi de $\frac{1}{3}$. No entanto, apesar dos indígenas demonstrarem maior familiaridade com filmes que retratam a temática indígena, os títulos citados por eles foram limitados em variedade.

Por fim, uma análise comparativa dos dados sobre o contato com filmes autorais indígenas revela uma disparidade significativa, pois a maioria dos participantes não-indígenas afirmou desconhecer completamente essas produções, e mesmo entre os participantes indígenas, o acesso aos filmes autorais era efetivamente baixo, mesmo que maior comparativamente ao

outro grupo. Além disso, a diversidade de plataformas de acesso mencionadas pelos participantes indígenas, como o *YouTube*, TV fechada, exibições na escola e festivais de cinema indígena, indica um contato bem específico por essas produções, em contraste com a falta de conhecimento predominante entre os participantes não-indígenas. Essa discrepância ressalta a importância de ampliar a divulgação e o acesso a filmes autorais indígenas para promover a representatividade entre todos os públicos.

4.2 ANTES DA EXIBIÇÃO

Antes da exposição dos filmes houve uma primeira aproximação com o tema da entrevista, em que se levantou a questão da “imagem do indígena” em geral, da sua representação pela televisão e pelo cinema, e acerca do diálogo entre culturas diferentes. Na contemporaneidade, a visão sobre os povos indígenas pode ser observada de diversas maneiras e está sujeita a um conjunto de perspectivas que pode compreender trocas culturais e conhecimento, ou abarcar desinformação e preconceito. No desenvolvimento argumentativo das falas de cada participante da pesquisa, foi estabelecida uma divisão específica para garantir a representatividade e a diversidade de opiniões. Os Grupos 1 a 4 foram compostos por participantes não-indígenas, enquanto os Grupos 5 e 6 foram destinados exclusivamente a participantes indígenas. Essa separação visa fornecer uma análise detalhada e comparativa entre as vivências e perspectivas culturais distintas dos grupos estudados. Além disso, todas as informações coletadas serão tratadas com a máxima confidencialidade, garantindo o anonimato dos participantes. A seguir serão exibidos os resultados da pesquisa dentro da cronologia estipulada.

4.2.1 O CONCEITO DE INDÍGENA NA SOCIEDADE

Segundo o Estatuto do Índio (Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973)⁵⁷, os indígenas são considerados os membros das comunidades indígenas ou tribos que preservam suas tradições culturais, seus costumes, sua língua, seus hábitos e suas instituições sociais. Essa definição abrange os povos que habitam as terras tradicionalmente ocupadas por eles, mantendo uma relação histórica e cultural com seus territórios ancestrais. O Estatuto do Índio estabelece uma série de direitos e proteções específicas para as comunidades indígenas, visando preservar suas identidades culturais e garantir sua integridade física, social e econômica.

⁵⁷ Texto completo: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6001.htm

Com base nas respostas dadas pelos dois grupos participantes na primeira fase de perguntas abertas, será feito um mapeamento das percepções pessoais sobre a imagem do indígena presente no imaginário social sul-mato-grossense. Vale ressaltar que os participantes não-indígenas serão distribuídos entre os Grupos 1 a 4, enquanto os participantes indígenas serão alocados nos Grupos 5 e 6. Essa divisão permitirá uma análise comparativa entre as diferentes perspectivas culturais.

As discussões sobre os direitos dos povos indígenas no Brasil estão marcadas por um reconhecimento crescente da importância de suas demandas, embora enfrentem obstáculos significativos na busca por justiça e equidade. Em regiões predominantemente dirigidas pelo agronegócio, como Mato Grosso do Sul, por exemplo, sobretudo os mais conservadores, perduram a violência⁵⁸, a desinformação, a falta de diálogo e a prevalência de preconceitos históricos, tais discriminações, corroboram para acentuar barreiras que obstruem o pleno entendimento dos direitos desses povos.

Os donos dessas terras somos nós, né?! Então, muitas (inaudível) a gente é visto... Toda vez que a gente sai, e falam “olha um índio, olha um indígena” e eu falo, porque eu já saí muito, né? Sou filha, filha de ex-cacique, neta de cacique, *miss* aqui da aldeia! Então, tipo, a gente já tem essa experiência de sair e ver toda vez que eu saia pelas ruas vestida com traje indígena, eu escutava sempre assim "Olha, um indígena! Olha, uma índia! Olha!" Então, tipo, é como se isso fosse algo fora do normal, sendo que aqui é o nosso território, aqui é onde a gente... é nosso habitat natural, vamos falar assim, né! É um lugar que já não nos pertence há muito tempo, de muito tempo atrás, já, e é algo que deveria ser normal (Mulher 05 - Grupo 6).

Como já foi exposto no capítulo dois, houve uma mudança de postura no tratamento do termo "índio" para "indígena", que reflete uma transformação na forma como a sociedade brasileira reconhece e se relaciona com os povos originários. A expressão "indígena" reconhece - ou dá abertura para - a diversidade cultural e a identidade autodefinida dos povos originários, afastando-se das conotações coloniais e eurocêntricas frequentemente associadas ao termo "índio". Os povos indígenas não são todos iguais e cada um possui suas particularidades (FREIRE, 2008). “Todos os povos originários têm sua cultura, sua tradição, sua língua, sua crença” (Homem 02 - Grupo 5).

⁵⁸ Segundo o relatório da Violência Contra os povos indígenas no Brasil, publicado pelo Conselho Indigenista Missionário - Cimi: "Em 2018 foram registrados 135 casos de assassinato de indígenas, 25 a mais que os registrados em 2017. Cabe ressaltar que a própria Sesai reconhece que este dado é parcial, já que ainda pode receber a notificação de novos assassinatos. Desse modo, fica evidente que a situação real em relação ao assassinato de indígenas é ainda mais grave. Os dois estados que tiveram o maior número de assassinatos registrados foram Roraima (62) e Mato Grosso do Sul (38). Estes dados fornecidos pela Sesai sobre “óbitos resultados de agressões” não permitem análises mais aprofundadas, já que não há informações sobre a faixa etária e o povo das vítimas, e nem as circunstâncias destes assassinatos". Disponível em: <https://cimi.org.br/2019/09/a-maior-violencia-contra-os-povos-indigenas-e-a-apropriacao-e-destruicao-de-seus-territorios-aponta-relatorio-do-cimi/>

Um exemplo levantado pelos próprios indígenas na discussão diz respeito justamente à generalização, à percepção de que as representações não condizem com suas realidades: "fala sobre a língua Tupi como se fosse uma língua geral de todos os povos indígenas" (Homem 02 - Grupo 5). Segundo a liderança feminina Silvana Terena (Mulher 2), os povos indígenas sofrem com a falta de políticas específicas em suas comunidades:

Eu acredito que nós não somos reconhecidos como cidadãos incluídos nas políticas que nós necessitamos estando aqui hoje em Campo Grande. Então, as nossas comunidades, são hoje 23 comunidades reconhecidas, umas conhecidas, outras, aglomerações aqui no município de Campo Grande. Mas nós estamos vivendo mais de 26 anos aqui, começando pela ocupação da aldeia Marçal de Souza, completou 28 anos, mas ainda falta muito esse reconhecimento como cidadão campo-grandense de direitos e deveres que nós temos. Nós precisamos de uma política de educação diferenciada, de saúde diferenciada, de habitação, infraestrutura, o atendimento específico para os nossos idosos e para as nossas crianças. Então, eu acredito que não há muito, se a gente for colocar no papel, não há um respeito diferenciado com a nossa língua, a nossa população, o nosso povo no contexto urbano. (Mulher 02 - Grupo 05).

Os indígenas da região sul-mato-grossense, por estarem em zonas de conflitos⁵⁹, convivem com estigmas muitos fortes, "nós não somos reconhecidos como cidadãos" (Homem 01 - Grupo 5). Muitos dos não-indígenas sentem um certo desconforto com a ideia de pertencimento territorial dos povos indígenas, e desconhecem os direitos históricos, conforme foi levantado por um participante indígena: "Somos vistos como intrusos aqui" (Homem 2 - Grupo 5). A negação de suas cidadanias plenas, perpetua um sistema de desigualdade que prejudica as comunidades indígenas locais e a sociedade como um todo, privando-a do contato com um patrimônio cultural tão importante e diversificado.

Eu acredito que, no modo geral, hoje em dia ainda existe bastante preconceito, e que o indígena ainda é visto como imigrante, vamos dizer assim. Por exemplo, as pessoas que não conhecem a cultura, acham que o indígena ainda anda sem vestimenta. Isso do meu ponto de vista. Tem muita descriminalização. A gente tem que divulgar mais a nossa cultura para que as pessoas conheçam, porque tem muita gente que não conhece ainda a cultura indígena, entendeu? (Homem 2 - Grupo 5)

A estranheza de algumas pessoas não-indígenas ao verem um originário pelas ruas de Aquidauana muitas vezes revela o desconhecimento sobre a presença e a cultura indígena na própria cidade, segundo o relato pessoal da indígena Terena. Quando sai de sua aldeia e percorre as ruas da cidade de Aquidauana, ela sente que as pessoas a enxergam com um certo "espanto" (Mulher 02 - Grupo 5), quando precisam sair das aldeias para os locais urbanos, atitudes como

⁵⁹ Para saber mais: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/noticia/170817>

olhares desconfiados e a utilização de termos como "bugres"⁶⁰ (Mulher 2 - Grupo 05), fazem com que eles se sintam como chacotas em suas próprias terras: "o indígena é visto como um imigrante, não conhecem a cultura" (Homem 01 - Grupo 5).

Nessa primeira fase de perguntas abertas, surge uma questão inquietante por parte dos não-indígenas, a falta de convivência no espaço onde coabitam. O termo, "não temos contato com indígenas" (Mulher 01 - Grupo 1), é uma realidade cotidiana da maioria daqueles que estiveram presentes na pesquisa. Há uma segregação dos povos originários na sociedade sul-mato-grossense, não há indígenas ocupando cargos de liderança ou mesmo presentes nos espaços corriqueiros, são pessoas "invisibilizadas". "Eu acho que é um povo que é muito invisibilizado, então eu acho que a gente tem ideias e estereótipos das práticas como eles vivem e vão se perpetuando. E como não tem no nosso meio, a gente não convive e não tem tanto acesso" (Mulher 03 - Grupo 1).

Essa visão é agravada pelo fato de que "a própria população acaba não escutando o indígena como parte da própria população" (Homem 01 - Grupo 3), criando uma barreira de comunicação e, conseqüentemente, de convivência razoável: "o que a gente tem aqui nesse cenário de Dourados, que é a nossa vivência, onde você está andando todos os dias está vendo um indígena, mas eles são um elemento apagado na cidade" (Homem 11 - Grupo 4); ou, "entre o assentamento [que é dentro da cidade] e a cidade, são dois mundos" (Mulher 07 - Grupo 4). Sobre a segregação, uma questão levantada pelos indígenas foi a desigualdade e o preconceito social experienciados por eles, o sentimento de desvalorização vivenciado pelos povos indígenas em Mato Grosso do Sul de parte dos não-indígenas, revelados pelas desigualdades estruturais e pelos preconceitos arraigados existentes. Esse sentimento não é apenas uma questão individual, mas a expressão de séculos de opressão, exploração de terras e recursos, desrespeito cultural e exclusão de identidades.

Preconceito nas escolas, nos lugares que a gente vai, e a desigualdade... Há uma desigualdade... - Sim! (Cid) - E que tipo de desigualdade você acha que é, financeira... que tipo de desigualdade? Pode ser financeira também, né? A gente tem pouco valor também (Homem 5 - Grupo 6).

A gente sofre muito preconceito, né? A gente é excluído em várias coisas, em faculdades, essas coisas, várias coisas, a gente é excluído. E não é bom para a gente, porque a gente quer aprender, é isso (Mulher 8 - Grupo 6).

⁶⁰ De acordo com **Guisard 1999**: "Aos poucos, no Mundo Ocidental, o sentido da palavra bugre vai se transportando de um mundo religioso para um mundo profano, levando consigo a ideia do bugre como o devasso, o sodomita, o pederasta, o infiel em que não se pode confiar, que representa a porção mais baixa da sociedade europeia".

Nessa esteira que envolve as problemáticas de convívio e representatividade, surgem questões de ordem identitária, que se manifestaram na interrogação geral dos participantes não-indígenas: "eles [os indígenas] são tidos como indígenas ou como povo brasileiro?" (Homem 01 - Grupo 3). A questão traz o dilema do pertencimento enfrentado pelos próprios indígenas e pela população não-indígena, que muitas vezes são vistos como os "outros" em seu próprio território. São os habitantes originários das terras que hoje compõem o território nacional e têm uma história cultural e ancestral, que remonta a milênios antes da chegada dos colonizadores europeus.

Uma coisa que eu queria acrescentar, também, com uma fala que eu fiz antes, é: já que na grande maioria dos indígenas não são considerados cidadãos, eles não são incluídos no meio da população em si. Eu acho que isso é um aditivo para ter pouco filme, série e qualquer tipo de representação deles nos meios de televisão (Homem 14 - Grupo 4).

A Constituição Federal do Brasil, em seu Art. 231, registra e garante os direitos dos povos indígenas, assegurando-lhes o direito à sua cultura, território, línguas e formas de organização social. Além disso, diversas leis e tratados internacionais, ratificados pelo Brasil, protegem os direitos dos povos indígenas e reforçam a importância de suas identidades como uma das matrizes étnicas na formação da nação brasileira.

Esse conflito cultural acarreta distanciamentos e problemas de pertencimento e foi testemunhado por uma professora que compartilhou suas impressões e experiências. Ela relatou que em seu projeto na aldeia urbana Marçal de Souza, situada em um bairro da capital de MS, que na ocasião era formado por um grupo misto entre crianças não-indígenas e indígenas, existiam alguns alunos com traços fortes que viviam em aldeia urbana e que não queriam ser identificadas como indígenas. Nas palavras da professora:

Eu dei aula no projeto dentro da Marçal de Souza, uma aldeia urbana na escola. E eu já ouvi os indígenas, crianças indígenas, que não é uma escola exclusivamente indígena, porque atende ali também alunos do Tiradentes e os alunos que já estavam no Noroeste, na ocupação do Noroeste, tinham saído da aldeia, eram indígenas, mas não se identificavam como indígenas. E chegava na aula com um pouco de "eu não sou igual a vocês, eu não quero ser igual a vocês" (Mulher 01 - Grupo 03).

Nas palavras de Josivaldo, atual cacique da Aldeia Urbana Terena Inamaty Kaxe:

Eu vejo que, muitas das vezes, as nossas crianças sofrem essas consequências nas escolas ou até mesmo na cidade, essas coisas que nós pais, muitas das vezes, nós não entendemos. Mas as crianças têm vindo muito triste, porque, muitas das vezes, é uma coisa que às vezes é lamentável. Uma piadinha daqui do colega aqui ali, porque, nós tratar de indígena, a nossa figura, ela nunca vai mudar do jeito que nós é, e vai ser desse jeito, nossos cabelos, nosso jeito, nossa aparência também. Isso quer dizer que nós somos indígenas e nós resistiremos até o fim (Homem 01 - Grupo 5).

Conforme dito pelo entrevistado, são pessoas que já na infância se deparam com a tensão de conciliar suas raízes culturais com as expectativas e demandas da sociedade industrial envolvente. Nesse sentido, Darcy Ribeiro (1995) afirma que a crise que deixa um limbo existencial causado pelo branqueamento entre raças, nem tão branco para estar na sociedade e nem tão indígena para se estar na aldeia. A esse apontamento pode-se justapor com Gongora (2019), que afirma que ser indígena é parte visceral e intrínseca da essência de cada um.

Abrindo um adendo, com relação às barreiras culturais relacionadas como um dos principais desafios no contato entre as duas culturas, inclui-se aqui o depoimento do Terena Gilmar Galache, extraído de sua dissertação, em que confirma em seus relatos os desafios da adaptação no ambiente escolar fora da aldeia;

Passados dois anos internado na Fundação Bradesco, minha família mudou-se para Campo Grande para que eu pudesse continuar meus estudos, e devido a questão financeira, fomos morar na periferia da capital, em um bairro muito violento. Nesse período, o sentimento que conheci durante os anos no colégio interno se fez presente mais uma vez, o conflito de saber que havia algo diferente no meu jeito de ser, e que não se encaixava no meio que estava vivendo. Na capital, fui estudar em um colégio evangélico, no centro da cidade, tendo contato com pessoas que não aceitavam muito minha personalidade, e minhas diferenças, por não ser, vestir ou se comportar com o que eles tinham como padrão, logo, minha relação com os filhos e parentes de pastores da classe média campograndense se tornaria conflituosa e não receptiva, como eles promoviam ser (2017, p. 10).

A transição para a escola, ou para outros setores da sociedade, é desafiadora devido à falta de familiaridade com a língua de instrução, à ausência de currículo culturalmente relevante que reflita suas realidades e histórias, bem como à discriminação e estereótipos culturais presentes dentro do ambiente escolar. Além disso, questões relacionadas à distância geográfica das comunidades indígenas até as instituições educacionais, à falta de recursos adequados, além do choque cultural entre o estilo de vida tradicional e os valores modernos também contribuem para as dificuldades enfrentadas pelos indígenas na busca pela educação formal.

Outro fator constatado foi a falta de informação sobre a cultura nativa. Por mais que o estado de MS, segundo o IBGE 2023, ocupe agora o terceiro lugar no *ranking* nacional das regiões com maior população indígena, percebe-se que se sabe muito pouco sobre as demandas socioculturais dos povos originários dessa região, mesmo que, historicamente, sejam fundamentais para formação não só do local, mas como de toda região centro-oeste e da nação brasileira: "A própria população acaba não escutando o indígena como parte da própria população" (Homem 01 - Grupo 3), portanto, não são vistos como cidadãos. Apesar da riqueza e diversidade das culturas Guarani no Brasil, o conhecimento sobre elas é escasso, o que pode ser atribuído a uma série de fatores, incluindo a marginalização histórica das comunidades

indígenas, a falta de inclusão de suas perspectivas nos currículos educacionais, a falta de recursos destinados à pesquisa e à preservação das culturas indígenas e, como já foi dito anteriormente, a predominância histórica de estereótipos e preconceitos nas midiáticas tradicionais. Martín-Barbero (2013) afirma que as questões indígenas estão presas a um populismo romântico, ou seja, o "índio" só é aquele que vive no meio da floresta, e esse afastamento contribui para uma compreensão muito limitada da realidade vivida atualmente.

Através das discussões constatou-se que o indígena vive problemas de ordem estrutural, e se sente frequentemente "mal falado na sociedade" (Mulher 04 - Grupo 1). Os estereótipos e preconceitos são formados por profundas raízes coloniais entre o "bom selvagem e o antropofágico" (SANTILLI, 2000): "aqui em Dourados, veem eles como pessoas péssimas" (Homem 01 - Grupo 4). A "visão negativa do indígena" (Homem 01 - Grupo 1), O termo se refere à perpetuação de discursos negativos sobre os povos indígenas, muitas vezes representados como obstáculos ao desenvolvimento ou "inimigos do progresso". Esta visão estigmatizada é alimentada por certas narrativas políticas que minimizam ou ignoram as inúmeras contribuições históricas e culturais dos povos indígenas à sociedade. Um exemplo recente dessas características é representado pela controvérsia em torno do Projeto de Lei (PL) 490, que propõe o marco temporal como promoção para a demarcação de terras indígenas no Brasil. Apoiadores do projeto, incluindo 283 deputados que votaram a favor dele, sustentam argumentos que restringem os direitos territoriais indígenas, utilizando retóricas que muitas vezes ecoam essa visão negativa. A aprovação de tal legislação gera preocupação entre comunidades indígenas e defensores dos direitos humanos, que nela enxergam uma ameaça à proteção das terras indígenas e ao reconhecimento dos direitos e da autonomia desses povos. Essa afirmação diz respeito ao segundo equívoco, e na contramão das ditas "culturas atrasadas", do ponto de vista antropológico, essas organizações possuem um sistema social complexo, mesmo utilizando-se apenas da oralidade e do empírico. Santilli (2000) destaca a manipulação política em detrimento da cultura tradicional, "se os mais avançados manipulam a questão indígena, manipulam também a consciência das pessoas" (p.47).

Quando se escuta que "sabemos muito pouco da cultura indígena" (Mulher 02 - Grupo 1), revelam-se lacunas significativas de comunicação e diálogo entre as partes, apontando para a necessidade urgente de uma revisão de materiais didáticos nas instituições de educação, assim como um trabalho efetivo de conscientização em espaços coletivos. Conforme levantado nas discussões em muitas instituições de ensino, principalmente nas mais conservadoras, quando abordam o tema de alguma forma é por um viés simplista ou ideológico: "eu, enquanto professora de arte, tenho medo de abordar questões indígenas e cair no senso comum [...] a carência da

escola nesse assunto é exatamente a do professor não saber como abordar isso" (Mulher 03 - Grupo 1), isto é, o aprendizado muitas vezes se limita a conteúdos desatualizados e uniformizados por apostilas, reproduzindo uma perspectiva unilateral que não reflete em nada a diversidade e a riqueza das tradições indígenas. "A gente teve um caso recentemente aqui em Dourados, teve a publicação de materiais didáticos feito pela Rede Municipal de Educação, em que a capa estava impresso ali, a imagens de crianças brancas vestidas de indígenas" (Homem 2 - Grupo 4) (Figura 55).

Como mencionado, Dourados possui umas das maiores populações indígenas do estado e, também, amarga a maior taxa de suicídio indígena do país, denunciado pelo Ministério Público do MS⁶¹. Sabendo disso, depois de anos de discussões a respeito de violações de direitos dos povos tradicionais, além de outras questões, não se ter a preocupação em utilizar uma imagem que represente verdadeiramente o indígena local, para ser estampado na capa de um material tão importante e de ampla distribuição, só demonstra a omissão e a incapacidade do governo municipal em lidar com seus conflitos estruturais no presente.

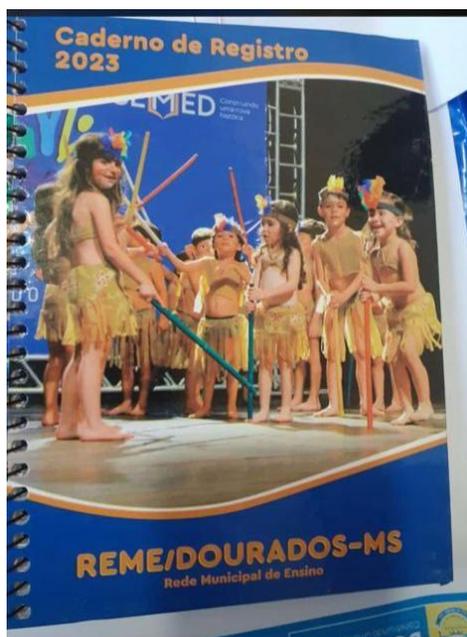


Figura 55 - Material didático impresso e distribuído em 2023 na REME/DOURADOS - MS: Fonte G1.

Em um panorama geral, o conceito sobre os povos indígenas é marcado por estereótipos e na visão de alguns entrevistados, esses povos são tratados como a "escória da sociedade" (Mulher 01 - Grupo 2), sendo marginalizados e empurrados para as regiões urbanas

⁶¹ Para saber mais: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/reserva-de-dourados-tem-maior-taxa-de-suicidios-do-pais-mas-governos-sao-omissos/534403153>

periféricas. Ninguém quer "índio" por perto. Esse olhar que os enquadra como "inferiores" (Homem 06 - Grupo 2), manifestando falta de empatia social e desprezo pelo lugar de fala dessas pessoas, desconsidera tanto a importância histórica como as contribuições nos avanços e influências do mundo contemporâneo (RIBEIRO, 1995). “O que me vem à cabeça, é o que todos, a maioria, pensa e fala que é um pouco preguiçoso e que grande parte diz *‘Ah, o índio é preguiçoso, tem sangue de índio, por isso que é preguiçoso. É o que me vem à cabeça’*” (Mulher 05 - Grupo 2).

Pelas falas dos entrevistados, persiste na memória coletiva de alguns entrevistados não-indígenas a imagem estigmatizada de indígenas relacionada à "preguiça". Essa associação preconceituosa não apenas desumaniza os indígenas, mas também perpetua injustiças sociais e contribui para a manutenção de desigualdades estruturais que impedem o pleno exercício de seus direitos e o desenvolvimento de suas comunidades.

A relação dos povos indígenas com o tempo é diferente da organização urbana industrial; de acordo com Pereira (2002), os Guarani tradicionalmente são sedentários, agricultores, cultivam a prática da caça e pesca como principal fonte de proteína e a coleta como atividade subsidiária. A cosmologia dos Guarani e Kaiowá é espiritual e está ligada à interconexão entre os seres humanos, à natureza e ao sobrenatural. Implantar a lógica urbana nas tradições indígenas é um processo delicado e desafiador, uma vez que envolve reconciliar modos de vida muito diferentes. A administração do tempo no contexto Guarani e kaiowá é distinta da sociedade colonizadora não-indígena. Cabe então perguntar se é possível encontrar maneiras de integrar elementos da lógica urbana e não-indígena sem comprometer as tradições indígenas. Uma das principais preocupações é a potencial perda ou diluição das tradições culturais indígenas autênticas. A lógica urbana muitas vezes valoriza a eficiência, o consumo e a inovação tecnológica, fatores que podem entrar em conflito com as práticas tradicionais que são baseadas em espiritualidade, comunidade e harmonização com a natureza. Por outro lado, a ocidentalização do olhar indígena, comentado no capítulo anterior — ou seja, a adoção de perspectivas e valores culturais ocidentais — pode levar à criação de conteúdos que privilegiam narrativas externas e estereotipadas, em vez de refletir as realidades e prioridades das comunidades indígenas de maneira autêntica.

Ao mesmo tempo, é vital considerar que a cultura não é estática e pode se beneficiar de intercâmbios criativos e inovadores que respeitem a integridade cultural dos povos indígenas. Isso implica em buscar um equilíbrio onde a integração de tecnologias modernas e lógicas urbanas seja feita de maneira que fortaleça e amplie a capacidade dos povos indígenas em contar suas próprias histórias, sem sucumbir à pressão de narrativas dominantes que possam

comprometer suas identidades culturais. Envolver as próprias comunidades indígenas em diálogos sobre o que desejam preservar e adotar é essencial para garantir que a produção de conteúdo audiovisual seja uma ferramenta de empoderamento e não de aculturação.

Em outro momento da discussão, uma professora relata a dificuldade em se tratar de forma apropriada o tema indígena em sua aula com os adolescentes do ensino médio, e vê com preocupação a displicência dos alunos:

E aí eu lembrei esses dias que eu estava numa outra turma de terceiro ano de Médio trabalhando a arte daqui, e eu fiz a pergunta: como que é a arte aqui pra vocês?, [resposta do aluno] “Dos índios?” Aí eu falei só vou fazer uma correção no termo, e expliquei que o indígena é o aluno. Aí eu escutei, um aluno falou baixinho assim: “Quanto mimimi!” Aí eu, ‘Ah!’, eu peguei e falei: “gente, vamos trazer pra discussão aqui da aula”, aí ele ficou quieto e uma aluna falou: “ai, prô, ele disse ‘Mas quanto mimimi pra essa questão’”. E aí a gente começou a discutir por que eles não entendem a arte, cultura daqui como uma arte dos povos indígenas, e isso é como se fosse separado, ou como se fosse uma parte ruim, uma arte menos desenvolvida (Mulher 1 - Grupo 3).

Outra referência mencionada foi a de "ambulantes" (Homem 03 - Grupo 2), pois muitos indígenas estão instalados nas calçadas na região central da capital, às margens das rodovias ou servindo como atração turística no Mercado Municipal⁶², que na realidade são indivíduos híbridos (CANCLINI, 2008) que se adaptaram à vida urbana e estão sobrevivendo do comércio de pequenos produtos, negociando suas produções advindas da agricultura familiar, oferecendo seus artesanatos e tecelagem que representam a plasticidade iconográfica de suas etnias. Embora alguns povos indígenas se envolvam com atividades comerciais, é importante reconhecer que suas tradições vão muito além de *souvenirs* turísticos. Assim, a falta de compreensão e de contato cultural entre os povos indígenas e a sociedade não-indígena contribui para a perpetuação desses estereótipos:

Uma coisa que eu me recordo, que eu não sei exatamente mais quem falou... mas tem muito a questão de você julgar o outro como sujo. Você passa ali na feira indígena, principalmente de ônibus. Quando você passa, você ouve nos comentários, não compro aqui porque é sujo, porque é cultural isso (Homem 9 - Grupo 3).

As práticas tradicionais, como o uso de pinturas corporais, a construção de moradias tradicionais e o contato próximo com a natureza podem ser entendidas como indicadores de "sujeira" ou "primitivismo" pelos padrões urbanos da sociedade dominante. Ademais, a marginalização social e econômica enfrentada pelos povos indígenas em Mato Grosso do Sul,

⁶² Ponto turístico de Campo Grande/MS, compreendendo em um grande galpão com produtos típicos da região e tendo ao redor, populações indígenas que comercializam seus produtos. saber mais: <https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/mercadao-ganha-festa-pelos-65-anos-de-criacao-com-bolo-e-parabens>

muitas vezes alocados em áreas remotas e desassistidas pelo poder público, pode levar a condições de vida precárias, incluindo falta de acesso a serviços básicos como água potável e saneamento, o que também pode contribuir para a percepção de "sujeira".

Os dados analisados oferecem uma visão da tensão e disputa sobre a ideia e o lugar do indígena na sociedade brasileira e sul-mato-grossense, onde as interações entre grupos indígenas e não-indígenas são frequentemente percebidas a partir de múltiplas camadas de conflito. Embora a legislação brasileira, como citado sobre o Estatuto do Índio, formalize a definição de indígenas de modo a reconhecer e resguardar suas tradições e territórios, as narrativas pessoais mencionadas ao longo da pesquisa revelam uma lacuna crítica entre os ideais da lei e a realidade vivida pelos povos originários. Questões como invisibilidade, reconhecimento de direitos, discriminação e luta por políticas específicas são recorrentes, e mostram um quadro de enfrentamento contínuo contra a opressão e o esquecimento sistêmico.

Nesse sentido, o relato da mulher indígena, sobre a estranheza e o exotismo dos seus traços indígenas em espaços urbanos, ilustra vividamente a alienação experimentada pelos indígenas ainda na atualidade, até mesmo em territórios com expressiva presença de indígenas, como é o caso de Mato Grosso do Sul. Além de apontar para a estranheza cultural, ressalta a exclusão desses povos dentro de seu próprio país e expõe a complexidade do problema entre as culturas. Além disso, a crítica à inadequação educacional e à falta de representatividade em materiais didáticos são indicadores que há um caminho específico a ser percorrido para uma inclusão legítima desses povos na tessitura social e cultural local.

4.2.1.1 - O "ÍNDIO" NAS TELAS DA TELEVISÃO

Como mencionado no capítulo dois, historicamente, a mídia brasileira contribuiu para a disseminação de imagens muito genéricas, por vezes retratando os indígenas com pouca ou quase nada de representatividade. De maneira geral, os envolvidos nesta pesquisa possuem poucas lembranças de filmes que retratam de alguma forma os povos tradicionais. Houve dificuldade dos participantes em recordar filmes com temáticas específicas, isso aponta para um desafio significativo enquanto visibilidade e reconhecimento da importância de produções com essa temática. Contudo, a falta de referência pode ser reflexo de uma baixa oferta ou promoção de filmes em meios de comunicação convencionais, de restrições na distribuição ou mesmo de desinteresse dos canais e plataformas sobre as narrativas que representam a realidade e a diversidade cultural desses povos.

Boa parte dos participantes não-indígenas em toda a pesquisa citou filmes e minisséries isoladas, como: *Terra Vermelha* (2008), de Marcos Bechis, que traz um elenco com personagens Guarani; a telenovela *Alma Gêmea* (2005, Rede Globo), de Walcyr Carrasco, que traz a atriz Priscila Fantin interpretando a indígena Serena (Figura 56). Pelos indígenas foi citado o longa-metragem *Tainá* (2000), de Tania Lamarca; *Apocalypto* (2007), de Mel Gibson; *Cidade Invisível* (2021), de Carlos Saldanha, com um enredo que gira em torno ao folclore nacional. Este último foi muito criticado pela falta de representatividade indígena na primeira temporada do seriado, o que foi resgatado na temporada seguinte, sendo incorporado ao elenco personagens indígenas e com papéis mais expressivos, como o de Maria Caninana, interpretada por Zahy Guajajara, que participa da trama principal, uma mulher misteriosa que se transforma em uma cobra poderosa (Figura 57).



Figura 56: Personagem de Priscila Fantin interpretando Serena na novela *Alma Gêmea*. Fonte: Google.



Figura 57: Maria Caninana, personagem interpretada por Zahy Guajajara na segunda temporada da série *Cidade Invisível* (2023). Fonte: Google.

Uma questão importante a ressaltar é a tendência de produções comerciais nacionais a escalar atores de outras etnias para interpretar personagens indígenas, o que é uma questão controversa e tem sido criticada atualmente. Essa representação favorece uma percepção confusa dos povos indígenas, fazendo propagar padrões culturais e estéticos que não condizem com a realidade. A justificativa dada pelos realizadores é a escassez de atores profissionais indígenas, disponíveis nos circuitos industriais de produções audiovisuais brasileiras, que por sinal, pode ser resultado da falta de oportunidades e inclusão no setor, além de entraves históricos e estruturais. Outra minissérie que escalou atores brancos para personagens indígenas foi *A Muralha* (2000, Rede Globo), em que Stênio Garcia fez o papel de Caraíba, líder da tribo e protetor dos guerreiros, enquanto Maria Maya interpretou a personagem Moatira (Figura 58).

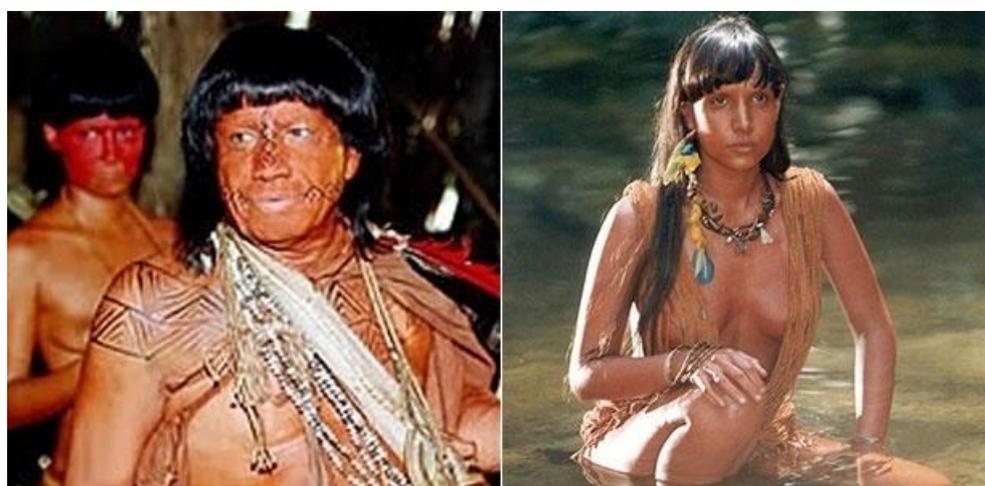


Figura 58 - Stênio Garcia e Maria Maya em *A Muralha* (2000) Fonte: Google.

Além de reforçar arquétipos ligados à colonização, a escolha de atores não-indígenas para interpretar personagens indígenas impede o ingresso e o desenvolvimento de talentos indígenas na indústria cinematográfica comercial. Essa prática ignora a diversidade étnica do país, suprimindo a autenticidade cultural dos próprios indígenas. Além disso, favorece a marginalização e agrava ainda mais a invisibilidade dos povos tradicionais, reforçando a ideia de que a representação adequada não é necessária, por ser facilmente substituível. Uma das poucas assertivas que a televisão aberta teve nessas seleções de atores foi a escalação de Eunice Baía, protagonista de *Tainá, uma aventura na Amazônia* (2000, 2004), para o papel da indígena Ayani em *Amazônia* (2007, Globo) (Figura 59); a atriz paraense tem ascendente indígena da etnia Baré e possui os traços da matriz indígena brasileira.



Figura 59 - Eunice Baía como Ayani em *Amazônia* (2007). Fonte: uol.

Na discussão entre o grupo de não-indígenas surgiu o argumento de que "os colonizadores ditaram a história" (Homem 1 - Grupo 2). Há muitas camadas que envolvem essa afirmação, e sugerem uma reflexão crítica sobre o papel do Estado na construção da narrativa histórica sobre a colonização do Brasil, especialmente no que diz respeito à representação dos povos indígenas. O "ditar a história" diz muito da atuação do poder vigente para manter uma imagem do indígena de acordo com interesses econômicos e de maneira descontextualizada. Até os anos 1990, a televisão aberta brasileira trouxe uma visão binária do indígena entre o "tribal/canibal" e "inocente/bobo", e transitou nas programações por um viés cômico, um entretenimento raso que ilustrava como pano de fundo uma sociedade violenta, que não entende os padrões civilizados, e do inocente, que também não entende a malícia urbana (Figura 60).

Como os colonizadores, eles ditaram uma história, tanto que hoje a gente fala português em um país desse tamanho. Então, naturalmente foi ditado a cultura foi de uma forma que eles estabeleceram dentro das escritas. Como eles são letrados, eles são e os outros são selvagens. E isso foi com tempo se propagando e se perpetuando. Até hoje continuam sendo selvagens, até a nomenclatura mesmo delas, os índios, que na verdade não é assim (Homem 1 - Grupo 2).

Eu acho que ao mesmo tempo eu acho mais ação as produções é mais tribal, canibal (sobre os filmes *western*). Tem uma questão mais indígena dentro daquele estereótipo de que come gente. E quando a gente vem para o Brasil, eu percebo que também tem uma coisa como se fosse o mito da inocência, uma ingenuidade (Homem 9 - Grupo 3).

Do filme, da TV, olha como o cinema e a televisão, eles, eles sempre, sempre tentaram retratar o indígena dentro dele. Isso também saiu como uma pessoa muito exótica, comum, como uma figura exótica como um outro, não como nós mesmos (Mulher 2 - Grupo 1).



Figura 60 - Personagem de Renato Aragão representando um "índio" norte-americano no programa *As Aventuras do Didi* (2017). Fonte: Globo Play.

A crítica apresentada pelos indígenas sobre a representação deles na televisão reflete sobre a mídia e sua influência na percepção pública das diversas etnias indígenas. Sua fala destaca um problema recorrente nos meios de comunicação: a generalização e simplificação das culturas indígenas, frequentemente tratadas de maneira consistente, e aponta para a diversidade interna dos povos originários, especificamente no Mato Grosso do Sul, onde coexistem oito etnias distintas, cada uma com sua língua, tradições e costumes.

Bom, na TV eles retratam o termo "Índios", né? E hoje a gente vem estudando bastante sobre os povos originários e todos os povos originários têm a sua cultura, sua tradição, sua língua, sua crença. Quando se trata de passar um filme, eu vejo muito em livro didático ainda, eles falam sobre a língua tupi, eles generalizam como se fosse uma língua geral dos povos indígenas, dos povos originários. E não é assim! Mato Grosso

do Sul é composto por oito etnias, todas elas diferentes: Kinikinau fala uma língua, Terena uma língua, Kadiwéu outra língua, e nunca vai chegar a uma conclusão do que a TV diz, do que a TV retrata sobre os povos indígenas. Todos eles são diferentes, o modo de se vestir é diferente: o modo de se vestir Terena é diferente, o modo de se vestir Kinikinau é diferente, o modo do povo Kadiwéu é diferente. Então, nunca a TV vai chegar e representar, vai pegar um indígena e falar “todos esses aqui vai representar”, nunca! É complicado, nesse termo, falar: Um indígena vai representar todas as etnias? Talvez, por modo político sim, mas no modo cultural, ela não representa, porque tem seus costumes e tudo o que eu falei anteriormente. A TV ainda precisa readaptar/reorganizar tudo isso para que entendam que o modo indígena, o costume indígena é diferente. Esse é o meu ponto de vista (Homem 2 - Grupo 5).

Então eu acho que seria uma representatividade ainda maior. Indígena representando o indígena. Tem, tem, sim, indígenas representando o indígena, né, eu comecei a assistir o Cidade de Invisível exatamente por isso, porque tem indígena representando indígena, né? Então é uma mostra de que o indígena está ocupando mais o espaço que a gente já deveria ter ocupado há muito tempo, mas por conta do preconceito dos povos brancos, né? vamos dizer assim, não [ocupa] (Mulher 01 - Grupo 6).

Outro fator que cabe ser destacado é a influência norte-americana na produção cultural, que se manifesta, neste caso, nos modelos de caracterização dos “indígenas”. Conforme se observa na Figura 59, em um programa exibido em horário nobre na televisão aberta em rede nacional, o personagem interpretado por Renato Aragão está mais para um “apache” do que para um indígena brasileiro. Há uma “negação muito forte” (Mulher 10 - grupo 4) do indígena “local”, nas estampas de camisetas e tatuagens que circulam no comércio regional, muitas vezes fazem referência a povos estrangeiros, conforme se observa na Figura 61.

Eu queria só acrescentar que a **negação da figura indígena**, ela é tão escancarada que a gente pode perceber nas tatuagens. Quando vai tatuar um indígena, essas tatuagens, que normalmente o homem hétero faz: que é o rosto de um indígena com a cabeça de lobo. É uma indígena totalmente americanizada! Não tem nada a ver com o indígena daqui, uma indígena de olhos claros, nariz europeu empinado, cabelo liso e bem padrão norte americano. Então, assim, é uma negação muito forte, porque se a pessoa realmente quisesse a imagem, representação de uma indígena, ela representaria realmente indígena, tal como ele é (Mulher 10 - Grupo 4, *negrito nosso*).

Aí pegou a tatuagem lá todo, todo mundo, todo hétero tem aquela tatuagem da mulher padrão usando um cocar. Vocês já viram [a] mulher? Olho claro, cabelo liso, nariz totalmente europeu, um lábio um pouquinho mais grosso usando um cocar. Priscila Fantin caiu nisso (Mulher 3 - Grupo 1).

Tratar essa ideia de Estados Unidos e esquecer dos índios [que] tem aqui no Brasil, não retratando a realidade, não trazendo realmente aquilo que é a vida deles. Então eu acho que isso fica um pouco não trazendo a realidade realmente que eram os índios, fora do real (Homem 10 - Grupo 03).

A influência da cultura pop global também desempenha um papel significativo nesse quesito, com celebridades, músicos e artistas frequentemente adotando elementos da cultura indígena norte-americana em sua estética e estilo, muitas vezes sem um entendimento ou respeito pela sua significância cultural local. Essa propagação da imagem dos indígenas norte-americanos

como um produto no Brasil ofusca as diversas culturas e realidades dos povos indígenas brasileiros.

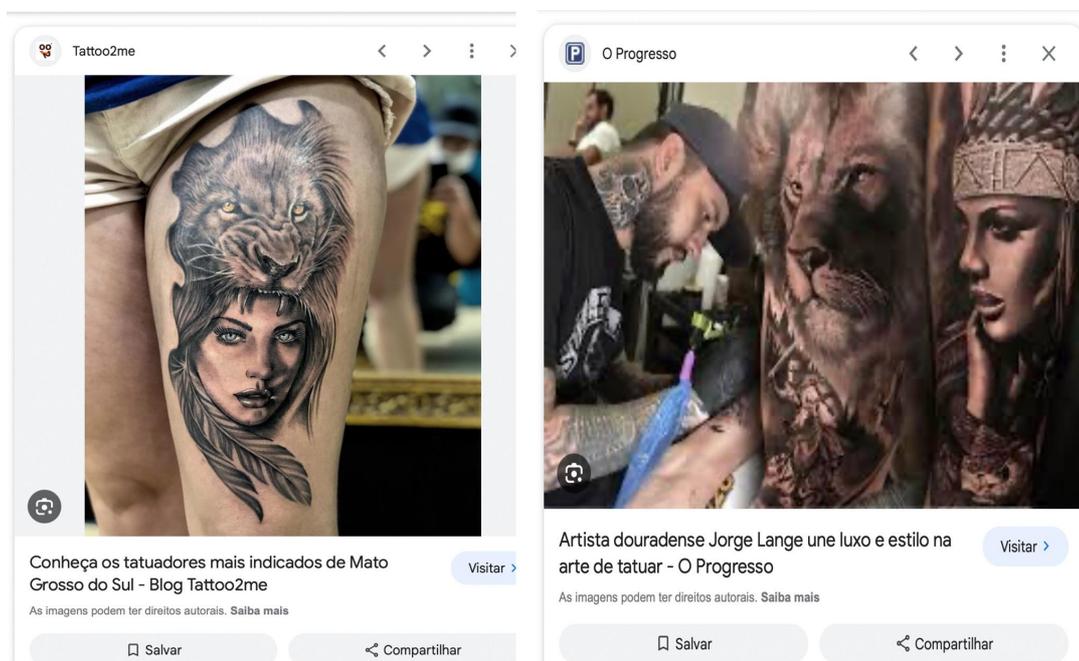


Figura 61 - Referências da influência estética estrangeira de tatuagens em Mato Grosso do Sul. Fonte: Google.

Durante a discussão em um grupo dos não-indígenas, criticou-se a maneira como a televisão contribui para a construção das imagens dos indígenas como seres inferiores ou por propagar cenas conflituosas. Os participantes argumentaram que, frequentemente, as produções televisivas recorrem a estereótipos reducionistas que perpetuam uma visão de inferioridade cultural e social dos povos indígenas. Essas representações tendem a focar unicamente aspectos primitivistas ou exóticos, desconsiderando a complexidade das práticas culturais indígenas e seus significativos esforços e conquistas na luta por direitos e reconhecimento. A discussão enfatizou como esses “retratos” midiáticos distorcem a verdadeira essência das culturas indígenas.

E a gente continua fazendo a mesma coisa. Colonizadora. Eu acho que a televisão, ela retratou muito eles com esse ser inferior, esse ser preguiçoso, ser violento, esse ser com essa diferença de culturas, a religião é realmente invalidada, mas realmente insignificante (Mulher 6 - Grupo 2).

Eu nunca [ouvi], a princípio, alguém falando bem dos índios. Todas as imagens que eu tenho, assim, quando me veem, é lembrada de invasão de terras. Sempre que me vem à mente, assim, quando eles invadem terras dos agros e sempre tem aqueles conflitos com muito sangue. E sempre que me vem a imagem de quando eu penso isso, eles sempre foram tratados como, como ser tratados como selvagens (Homem 6 - Grupo 2).

Atualmente, existe um esforço crescente para revisitar e (re)contar a história do Brasil a partir de perspectivas mais próximas da realidade, ou de perspectivas múltiplas, o que inclui a (auto)representação das vozes indígenas nas produções audiovisuais. Um dos pressupostos dessa iniciativa envolve a descolonização das narrativas históricas (VATTIMO 1992), reconhecendo o impacto negativo da ocidentalização extrativista e escravista sobre os povos originários. Um dos fatores apontados pela pesquisa é o desconhecimento da sociedade não-indígena dos povos indígenas no contexto atual, o que contribui significativamente para a perpetuação de preconceitos, além de propiciar um entendimento superficial e muitas vezes distorcido sobre essas comunidades.

Primeiro, que é uma coisa comum que a gente vê quando a gente fala “Ah, eu sou índia, eu sou indígena”, é eles imaginar “Nossa, vocês moram em ocas? Vocês usam roupas? Vocês têm celular?” Então, tipo, eles veem a gente como se a gente não tivesse casa, não tivesse roupa, não tivesse... não tivesse meios de comunicação, né? (Mulher 5 - Grupo 6).

Apesar dos desenvolvimentos nas tecnologias de informação, e da multiplicação de imagens decorrente desse desenvolvimento, muitos não-indígenas, todavia possuem uma visão arcaica dos povos originários, imaginando-os apenas dentro de contextos tradicionais e isolados. Essa falta de conhecimento ignora a complexidade das experiências indígenas contemporâneas, que inclui tanto a preservação de costumes ancestrais quanto a integração com a modernidade, com o uso de tecnologias digitais e a participação em espaços políticos e acadêmicos.

A representação dos povos indígenas nas produções audiovisuais brasileiras tem sido um tema de discussão, envolvendo opiniões diversas entre indígenas e não-indígenas. Historicamente, a mídia brasileira contribuiu para a disseminação de imagens genéricas e pouco representativas dos indígenas, o que resultou em uma percepção reducionista e simplificada sobre essas comunidades. Enquanto os participantes não-indígenas possuem pouca lembrança de filmes específicos que retratam os povos tradicionais, mencionando produções isoladas que frequentemente escalaram atores não-indígenas para interpretar personagens indígenas, os participantes indígenas destacaram a falta de representatividade mais autêntica e a necessidade de uma abordagem mais plural.

A prática comumente utilizada de escalar atores de outras etnias para papéis de indígenas pela indústria cultural brasileira é criticada, por fortalecer estereótipos, limitando a diversidade e a representatividade no cenário audiovisual brasileiro. Enquanto alguns participantes não-indígenas criticaram a tendência histórica de o Estado "ditar a história" a partir de interesses econômicos e descontextualizados, os indígenas enfatizam a importância de uma

representação mais abarcadora da diversidade dos povos originários, desafiando a visão simplista e estereotipada perpetuada pela mídia.

Outro fator introduzido pelo grupo de participantes não-indígena é a influência da cultura *pop* global, especialmente a norte-americana, na representação da figura do indígena entre os brasileiros; isso foi destacado como uma forma de negação e divulgação errônea de suas identidades, reforçando a falta de compreensão sobre suas culturas locais. Enquanto os não-indígenas criticam a construção de imagens negativas e estereotipadas dos indígenas pela televisão, os indígenas ressaltam a importância de uma maior representatividade e inclusão de personagens e que se reconheça a individualidade e a complexidade de cada etnia. A discussão nos grupos evidencia um movimento em direção à descolonização das narrativas históricas e à valorização da (auto)representação dos povos indígenas nas produções audiovisuais.

4.2.1.2 - REFLEXÕES E INTERAÇÕES: SABERES COMPARTILHADOS SOBRE DIÁLOGOS INTERCULTURAIS

Diálogos entre culturas referem-se a interações, trocas e comunicações construídas entre diferentes grupos culturais, que podem conduzir à criação de identidades compartilhadas, em que as pessoas se identificam não apenas com suas culturas de origem, mas também com elementos que transcendem as fronteiras culturais. Vale ressaltar que, de acordo com Hall (2016), trabalhar o conceito de cultura é um dos desafios mais complexos das ciências humanas e sociais. O grande crescimento urbano, concomitantemente com o desenvolvimento dos fluxos comunicacionais, fomentou a interatividade (em diversos graus), e foram dissolvendo-se os limites geográficos, intensificando a intensidade das trocas e modificando os vínculos, criando assim indivíduos híbridos. De acordo com Canclini,

Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural. O que significa para as culturas latino-americanas que países que no começo do século tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades concentram agora 60 ou 70% nas aglomerações urbanas? Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação (CANCLINI, 2008, p.285).

O foco aqui são as questões referentes ao diálogo intercultural observado a partir das respostas dos entrevistados. O intuito é investigar o nível de entendimento e familiaridade das pessoas entrevistadas com esse conceito, buscando identificar lacunas de conhecimento ou preconceitos que prejudicam a interlocução entre os participantes; assim, entende-se que esse

aspecto é importante para a busca pela compreensão e amplitude da interculturalidade entre os participantes da pesquisa. Inicialmente, a partir da pergunta “o que vocês entendem por diálogos entre culturas?”, os participantes expressaram uma visão majoritariamente crítica sobre essa questão, percebendo essa interação desigual e, em muitos casos, inexistente. Eles destacaram que, embora haja um reconhecimento teórico da importância desse diálogo, na prática, as trocas culturais efetivas são diferentes ou até confusas em suas relações de poder. No contexto indígena, especialmente no contexto urbano, essas interações frequentemente se configuram mais como uma luta pela ocupação e manutenção de espaços do que como um intercâmbio equitativo de valores e tradições.

A cultura está muito misturada, ninguém sabe mais que é da onde, da união do quê. Aí existe a minha escolha, o que eu acho que é bom na cultura, que serve para mim, e o que é bom na cultura que não serve (Mulher 4 - Grupo 1).

Existe diálogo entre culturas atualmente nesse mundo polarizado, né?, em que ninguém pode opinar, sabe? Eu acho que assim é bem mais filosófico, né? Eu acho que tudo que é existência, ele precisa de fusão. São fusões que fazem a vida, são as fusões que fazem as coisas da mesma forma. Uma ideia que eu passo, que recebo de vocês, dá uma fusão, é da um novo conhecimento, tudo na fusão (Homem 6 - Grupo 2).

Você conhecer a cultura uns dos outros, entender [e] respeitar a cultura, o diálogo que possa ali, todas as culturas venham a ter ali ajuda, que às vezes os indígenas, nessa questão de se olhar na televisão, na sociedade, eles tinham um olhar muito demoníaco ou olhar o que os indígenas viverem aqui; a crença deles já pré-julgar por aquilo, o caminhar deles, pelo jeito que eles são. Então acho que o diálogo cultural é super importante nesse..., e necessário para que a sociedade evolui (Homem 8 - Grupo 3).

Se a gente não tem a escuta, dificilmente vai conseguir estabelecer o diálogo ou construir um olhar diferente, né? Porque daí a gente não consegue pensar na gente, pensa só em mim; a gente fala, não é só um eu, tenho que trabalhar isso. Tem um eu e o outro em nós. Então eu acho que com o diálogo a gente faz a escuta, você vivenciar, é você no mesmo que eu falo pensando, mas mesmo que você não concorde, não entende (Mulher 01 - Grupo 3).

Nessa perspectiva de fusão no cenário globalizado, no qual os limites entre as culturas estão cada vez mais permeáveis, as identidades culturais não são mais pensadas como entidades puras e estáticas, mas sim como construções dinâmicas e líquidas. "Tem uma moça, que é uma indígena, e ela faz conteúdo para internet e aí ela fala: *‘tem gente que fica perguntando, ué, mas aí na aldeia tem celular?’*" (Mulher 2 - Grupo 1). Atualmente, há várias plataformas com conteúdos sendo gerados por indígenas, que, geralmente, utilizam suas próprias aldeias como cenário, como é o caso do influencer Waiãpi, Kauri @Daldeia, já mencionado no primeiro capítulo. Sobre essa interatividade, concorda-se com Canclini (2008), que afirma que os processos de hibridação não implicam apenas a mistura de elementos culturais pré-existentes, mas também a criação de algo novo a partir dessas interações. Essa dinâmica não se limita a uma

única direção ou grupo cultural; é um processo bidirecional que envolve trocas constantes entre culturas dominantes e subalternas, locais e globais. O autor ainda destaca que a hibridação não significa a homogeneização completa das culturas, mas sim a coexistência de elementos diversos, muitas vezes colocados em estado de tensão. Ele examina como as práticas culturais híbridas desafiam as noções tradicionais de autenticidade e originalidade, questionando a ideia de culturas puras.

Para Silvana Terena (Mulher 01- Grupo 5), a visão política sobre as trocas entre as culturas está ligada mais à "ocupação de espaços" do que ao diálogo.

Então, bom, eu vou falar na minha visão política, tá? Eu acredito que não existem trocas não. Politicamente há um diálogo, não tem trocas. E muita das vezes nós aqui, principalmente nós no contexto urbano, como nós falamos bastante sobre estar dialogando, essa troca de cultura, ela pra nós, muita das vezes ela não existe, porque é uma ocupação de espaço. Então a gente briga e luta pela ocupação de espaço. Então, quando a gente fala, é o respeito pela cultura do branco e do índio, cada um tem o seu, né? Cada um tem a sua luta, cada um tem o seu ideal, o que você quer conquistar. Então, muitas vezes a gente não tem a troca, muito menos diálogo, né? Então essa é minha visão política (Mulher 01 - Grupo 5).

A indígena expressa uma visão crítica sobre a dinâmica das interações culturais e políticas entre indígenas e não-indígenas, particularmente no contexto urbano. Silvana coloca em evidência a natureza assimétrica dessas interações, onde, segundo sua percepção, o diálogo intercultural muitas vezes é inexistente ou superficial. Em vez de uma verdadeira troca cultural, o cenário descrito é de uma luta constante pela ocupação e pela manutenção de espaços e direitos, revelando que a convivência não é equitativa e que os indígenas encontram resistência em serem respeitados e reconhecidos em pé de igualdade. A referida "ocupação de espaço" indica uma luta contínua dos indígenas para afirmarem sua presença e seus direitos em ambientes predominantemente não-indígenas, indicando que enfrentam marginalização e falta de oportunidades. Isso contrasta com a visão idealizada de uma troca cultural mútua e harmoniosa, revelando as frustrações e os desafios diários que os indígenas urbanos enfrentam para preservar e promover suas culturas. O reconhecimento da "não-troca" e da falta de "diálogo" sublinha uma certa desilusão com as dinâmicas desajustadas de interculturalidade, que muitas vezes não se concretizam em práticas inclusivas.

Falou-se, também, sobre a assimilação cultural por parte dos indígenas. No grupo indígena levantou-se a questão das eleições realizadas nas aldeias. Atualmente, observa-se uma mudança significativa nos métodos de eleições nas aldeias urbanas, onde o tradicional sistema de transmissão hereditária do título de cacique de pai para filho vem sendo substituído por voto direto dos membros da comunidade. “É porque hoje tem algumas aldeias urbanas que os caciques

são por eleição, porque eles são eleitos pelos membros da comunidade, e isso é uma coisa de branco, isso foi criado pelo branco, sabe? Tradicionalmente era passado de pai para filho” (Mulher 1 - Grupo 6).

Outro fator mencionado pelos grupos não-indígenas foi a distinção de poder estruturado e velado por parte da sociedade. O conceito de equidade entre culturas refere-se à promoção de condições justas e igualitárias para todas as culturas, independentemente da sua origem ou contexto. Isso implica considerar e valorizar as diferentes perspectivas, conhecimentos e práticas culturais, garantindo que todos tenham acesso aos mesmos recursos, oportunidades e direitos. Outra questão levantada pelo grupo de não-indígenas foi a condição de superioridade das pessoas que vão para as aldeias:

Eu não acho assim, eu sempre converso algumas coisas com meu irmão - meu irmão é agente indigenista da FUNAI, meu irmão mais novo, a gente sempre troca uma ideias sobre isso -, e ele sempre bate num ponto e eu acabo tendo que concordar com ele: quase nunca você tem um contato para ter uma troca de cultura. A maioria das pessoas que vão na aldeia, elas vão achando que estão indo ajudar. Elas vão numa condição de superioridade. Eu sou superior aqui, eu sou mais, eu tenho mais acesso às coisas... Até que ela pode não pensar isso, mas o jeito de agir é esse (Homem 11 - Grupo 4).

Existe na presunção nossa de achar que a nossa cultura [não-indígena] tem que ser a deles também (Mulher 3 - Grupo 1).

Essa sensação de superioridade por parte de alguns, em relação aos povos indígenas tem raízes históricas e sociais profundas. Esse entendimento pode se manifestar de diversas maneiras e é motivado por uma combinação de fatores culturais, econômicos, políticos e psicossociais. Vale frisar que essa generalização não se aplica a todas as pessoas não-indígenas, pois as atitudes podem variar amplamente entre indivíduos e sociedades. Um participante dos grupos indígenas, que é da tribo dos Kinikinau e foi acadêmico de biologia pela UCDB, e hoje é graduado, relata seu desafio em superar barreiras culturais e se impor no sistema:

E na sociedade, eles preferem, assim, o não-indígena falar pela gente, sempre eles querem usar isso. Mas ultimamente a gente vem trabalhando bastante para a gente impor isso e mostrar que o indígena é capaz. Em todas as reuniões, conferência, a gente está indo e mostrando “eu sou indígena e somos capazes”. E se a gente não se impor também, mostrar o nosso rosto indígena e ir para frente em busca das políticas públicas, eles sempre vão achar a gente incapaz. A estratégia é: você se impor, ir para frente, mostrar que você é capaz, lutar de igual para igual, e eles vão ver que não existe superioridade de indígena e não indígena. Existe ainda algum preconceito? Existe! Mas estamos tentando tirar esse pensamento do não-indígena, porque somos capazes, somos indígenas, primeiros habitantes do nosso território - já estávamos aqui. Então, não tem nada o que eles alegarem que o indígena não é capaz. É diferente, hoje temos indígenas formados, temos tudo quanto é tipo de formação, doutores, entre outros, professores atuando aqui na capital mesmo, como educadores. Então, isso é importante. Isso mostra a sua igualdade, que, torno a repetir mais uma vez, não existe superioridade entre não-indígena, e sim existe igualdade (Homem 2 - Grupo 5).

Ao seguir uma carreira acadêmica em uma área dominada por não-indígenas, esse entrevistado desafiou estereótipos e expectativas, e reivindicou seu espaço e contribuição para o conhecimento científico. A trajetória desse indígena envolve não apenas o enfrentamento de obstáculos acadêmicos, como também o equilíbrio entre suas raízes culturais e do ambiente universitário. Sua jornada reflete a busca por crescimento pessoal e profissional, como também pelo poder transformador da educação para fortalecer as comunidades indígenas e sua inclusão no campo da ciência.

Outro fator ressaltado foi sobre a visão dos não-indígenas sobre as acomodações das aldeias urbanas, existe um dilema quando o indígena é inserido nessas condições:

A gente não se adapta a eles, eles têm que se adaptar à cidade, ao urbano, talvez isso não sei se é uma troca positiva. (Homem 11 - Grupo 4).

Por isso que eu acho que é algo muito complicado de fazer usando um exemplo da gente de fora da sociedade (indígena). Então, da sociedade indígena, as pessoas às vezes acham um absurdo coisas que eles fazem, não é isso por que você está fora daquele contexto, nunca vai entender como funciona isso que eu acho que é algo importante, mas muito difícil de se fazer por algo que não podemos fazer. Precisa ser responsável (Homem 10 - Grupo 03).

Essas comunidades enfrentam desafios complexos, com a transição dos ambientes rurais para os urbanos, onde enfrentam questões relacionadas à cultura, à identidade, ao emprego, à habitação, ao acesso a serviços básicos, e essa transferência para o ambiente urbano quase sempre resulta em imposições arbitrárias, tensionando para uma assimilação cultural. As comunidades Guarani e Kaiowá, nos centros urbanos, lutam para preservar suas línguas, tradições e práticas culturais em meio a um ambiente dominado pela cultura do agronegócio. Um fator de assimilação que pode ser observado nas discussões são as escolhas de lideranças nas aldeias. Atualmente, muitas aldeias estão implementando o sistema eleitoral interno, assim a escolha do cacique e de seu vice é realizada por meio de votação entre os membros daquele coletivo, o escrutínio no sistema indígena é algo relativamente novo e difere do modo tradicional que leva em consideração a hereditariedade ou a ascendência patrilinear nas escolhas de seus líderes.

Outra questão levantada foi a influência do Tupi⁶³ na formação do português brasileiro, como aspecto que teve um impacto profundo na formação da língua portuguesa falada no Brasil. Dentre vários pontos pode-se destacar as toponímias, muitos nomes de lugares em

⁶³ saber mais: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/influencia-do-tupi/>

Mato Grosso do Sul, como: Caarapó, Laguna Carapã, Corumbá, Aquidauana, Serra da Bodoquena, Rio Taquari, entre outros, o que manifesta a influência nas nomenclaturas geográficas que têm raízes indígenas locais.

Os terenas mencionaram a dificuldade de alguns, sobretudo os mais velhos, com a língua portuguesa, que em muitos casos necessitam de um tradutor para estabelecer uma interlocução com os membros mais velhos da comunidade.

[...] nossos parentes, lá na aldeia, tem essa dificuldade de dialogar com o não índio, e tem bastante gente, principalmente nossos senhores, que nem ele falou, que não fala o português, tem que ficar traduzindo. Minha bisavó mesmo, não falava quase o português, não falava muito bem, tinha que traduzir. Agora, nós jovens, já temos a mente aberta, já saiu, já sabe dialogar um pouco, tecnicamente falando, com outras pessoas de outras culturas (Homem 01 - Grupo 5).

Bom, a língua portuguesa, hoje ela tomou conta de nossos... é a língua materna do país, do Brasil, e muitas vezes ela - assim, no meu ponto de vista - como um povo kinikinau, a gente deixou a nossa língua mãe ser a segunda e usamos muito o português e esse diálogo com as pessoas não indígena é bem, bem fácil (Homem 02 - Grupo 5).

Entretanto, notou-se que entre os mais jovens da aldeia Limão Verde, apenas alguns poucos que participaram da pesquisa sabiam ou só entendiam a língua originária terena. A perda do idioma indígena pode resultar na erosão da identidade cultural, na desconexão com a história e as tradições ancestrais, além de dificultar a transmissão de conhecimentos tradicionais entre gerações. Isso pode levar a um sentimento de alienação e marginalização entre os jovens indígenas, contribuindo para problemas sociais e psicológicos. Em vista disso, existe alguns esforços para preencher esse espaço linguístico entre gerações, como o projeto precursor do professor Arcenio Francisco Dias, que produziu uma gramática da língua terena traduzida para a língua portuguesa (Figura 62). O projeto *Voltando a Falar Nosso Idioma - Koyuhópoti vemó`u* é fruto de pesquisa sobre educação escolar indígena - o livro traz consigo um vasto vocabulário terena, regras gramaticais, verbos e, ao final, um pequeno glossário da língua terena traduzida para o português.

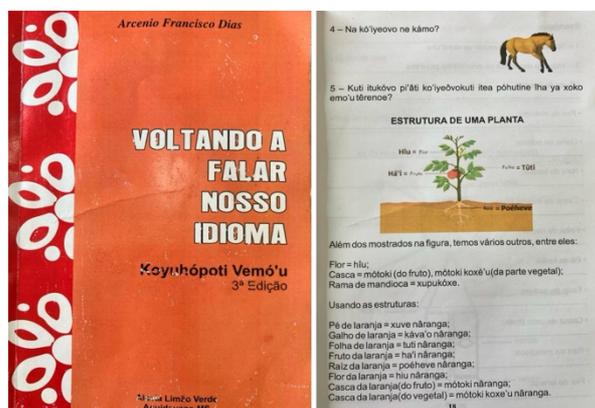


Figura 62: Imagem do livro *Voltando a falar nosso idioma*, do professor Arcenio Francisco Dias.

Segundo uma jovem Terena da Aldeia Limão Verde, neta e filha de cacique, sobre o seu entendimento próprio do significado de intercâmbio cultural: “Quando duas pessoas diferentes, assim, elas trocam informações, a gente fica abstraindo, absorvendo alguma coisa dessa outra pessoa, você passa seus conhecimentos para outra pessoa, isso é jogo de cultura, sabe?” (Mulher 01 - Grupo 6).

Essa troca cultural pode ocorrer em dois sentidos, com a sociedade dominante e com outras etnias indígenas⁶⁴. O intercâmbio cultural entre indígenas desempenha um papel fundamental na interação e transmissão de diversas culturas nativas ao redor do Brasil. Atualmente, esses encontros ocorrem em eventos interétnicos organizados por entidades, como: *Encontros de Estudantes Indígenas*, pela UEMS, o *Dia dos Povos Indígenas*, comemorado todo 19 de abril, a *Mostra Índio Brasil*, que contempla o audiovisual autoral, entre outros projetos. Dessa forma, por meio do compartilhamento de práticas, tradições, conhecimentos e experiências, as comunidades tradicionais fortalecem seus laços de solidariedade e cooperação entre as diferentes etnias.

O intercâmbio cultural entre as sociedades indígenas com as não-indígenas é um fenômeno complexo e que tem ocorrido ao longo de séculos (mesmo que de maneira desigual). Essa troca cultural, na perspectiva da geografia de poder⁶⁵, considera como as desigualdades de poder podem refletir na organização espacial das sociedades, resultando em disparidades de desenvolvimento, acesso a recursos e qualidade de vida entre diferentes grupos e áreas geográficas. De acordo com Raffestin, "controlar as redes é controlar os homens e é impor-lhes uma nova ordem que substituirá a antiga"(1993, p. 213). Nesse sentido, essas redes são concebidas como sistemas dinâmicos de interação espacial, onde os nós (locais) e as conexões entre eles são fundamentais para compreender a organização e a dinâmica do espaço geográfico. Contudo, o poder não é exercido apenas em níveis globais ou nacionais, mas também é influenciado e moldado por características geográficas específicas, como localização, recursos naturais, infraestrutura e fronteiras, ou seja, como certos lugares ou regiões exercem influência sobre outros, seja por meio de dominação econômica, controle político ou projeção de valores culturais.

No debate sobre diálogos entre culturas, percebeu-se uma diferença significativa nas percepções entre indígenas e não-indígenas. Os não-indígenas frequentemente entendem os

⁶⁴ saber mais: https://pib.socioambiental.org/pt/Redes_ind%C3%ADgenas_de_rela%C3%A7%C3%B5es

⁶⁵ saber mais: RAFFESTIN, Claude. Por uma geografia do Poder (1993) - disponível em: [https://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/bernardo/BIBLIOGRAFIA%20DISCIPLINAS%20POS-GRADUACAO/CLAUDE%20REFFESTIN/RAFFESTIN,%20Claude%20-%20Por%20uma%20Geografia%20do%20Poder\(3\).pdf](https://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/bernardo/BIBLIOGRAFIA%20DISCIPLINAS%20POS-GRADUACAO/CLAUDE%20REFFESTIN/RAFFESTIN,%20Claude%20-%20Por%20uma%20Geografia%20do%20Poder(3).pdf)

diálogos interculturais através de uma lente idealista, indicando que as interações entre envolvimento de fusões e trocas, que levam a novos conhecimentos e a criação de identidades culturais híbridas. Por exemplo, alguns participantes não-indígenas veem a hibridação cultural como um processo natural e benéfico, implicando uma mistura de elementos que resultam na formação de indivíduos mais heterogêneos culturalmente. Eles acreditam que a urbanização e a globalização fomentam uma interatividade que dissolve fronteiras culturais, criando novas formas de identidade.

Em contraste, os participantes indígenas tendem a ser mais críticos quanto à realidade dessas interações. Para eles, os diálogos interculturais são frequentemente percebidos mais como uma luta pela ocupação de espaços do que como trocas genuínas de valores e tradições. Silvana Terena, por exemplo, expressa que, no contexto urbano, o diálogo intercultural muitas vezes não se concretiza em trocas equitativas, mas sim em uma disputa constante por reconhecimento e direitos. Seu discurso revela uma visão política realista, onde a convivência entre povos é marcada por desigualdades e resistências. Além disso, no grupo dos indígenas, foi apontado que a troca cultural tende a ser unidirecional, com uma forte imposição da cultura dominante sobre a indígena. Além disso, há uma percepção de uma visão de superioridade dos não-indígenas, conforme observada em alguns participantes, o que contribui para essa assimetria, agravando a marginalização dos povos indígenas. Portanto, enquanto os não-indígenas podem ver os diálogos interculturais como oportunidades de fusão e hibridização cultural, os indígenas frequentemente veem essas interações como imposição e assimetria.

4.3 O DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO DOS CURTAS-METRAGENS

Inicialmente, dentro do conjunto de perguntas formuladas, houve um empenho para extrair as impressões individuais de cada participante sobre os dois filmes, e captar como os temas e composição dos filmes autorais operam na audiência, isto é, **observar a experiência com o audiovisual no contato dos receptores com o material exibido**. Dessa forma, essa etapa da pesquisa fornece subsídios teóricos para responder a questão: **o cinema Guarani e Kaiowá oferece informações sobre esses seus povos e amplia as possibilidades de percepção do público?** Vale ressaltar que, durante a compilação e análise dos dados da pesquisa, as falas de cada participante foram assinaladas com o número correspondente ao grupo ao qual pertenceram. Especificamente, os comentários dos participantes não-indígenas foram registrados com números dos grupos de 1 a 4, enquanto as declarações dos participantes indígenas foram marcadas com os números dos grupos 5 e 6.

Entre os não-indígenas, uma das primeiras percepções elencadas foi o choque cultural, uma vez que quase ninguém entre eles conhecia ou tivera acesso a obras audiovisuais produzidas por indígenas, e, menos ainda, quando se falou da relação dos jovens Kaiowá com a cultura do *hip-hop*. Já nos grupos dos indígenas, os participantes destacaram a importância de ver suas histórias e culturas representadas de forma congruente, de indígena para indígena, o que gerou um sentimento de orgulho e reconhecimento de uma causa coletiva. Quando questionados sobre as primeiras impressões dos dois curtas-metragens, todos os participantes revelaram uma gama de reações que variaram, do impacto inicial causado pela novidade dos temas envolvidos à admiração pela compreensão de narrativas realizadas por uma minoria específica.

O primeiro filme dos *MCs*, eles conseguiram, ali, achar uma forma de denunciar, através do rap, a vivência deles, o cotidiano deles. Já o segundo, ele retrata bem a imagem de que o indígena é ligado à terra. Então, para eles, os Guarani Kaiowá, o território é a espiritualidade deles mesmo. É forte! Muito forte! Questão de território, eles vão mesmo. E pra mim, pela minha etnia, ainda a gente fala, costuma falar, que sem terra não há vida. E nós, Kinikinau, estamos [há] 100 anos buscando território, e aí, pra eles, não, quando eles falam que vão ficar até a morte, eles vão mesmo! É por isso que eu digo, reforço mais uma vez, que para eles a Terra é a alma deles. Sem a Terra eles não vivem mesmo, não sobrevivem. E nós estamos ali, espelhando neles, tentando achar essa coragem, essa espiritualidade deles, mesmo, com a força da terra mesmo, para reconquistar os territórios. E a imagem retrata na verdade essa essa luta cotidiana no geral, quando fala de conquista de terra, desde a terra da ancestralidade, comentam, né?, para a gente buscar novamente na terra tradicional. (Homem 2 - Grupo 5)

Eu achei o primeiro [*Brô Mcs*] muito amador, me gerou um incômodo, o jeito, a fala, uma hora você tem três pessoas, aí um cara falando e ele andando de um lado para outro, isso me gerou incômodo, e no outro achei mais profissional" (Mulher 01 - Grupo 1)

Então, o primeiro filme dos "Brows" foi o início da carreira deles, mas assim eles acharam na música uma forma de falar da vivência deles, dos Guarani e Kaiowá na aldeia Jaguaperu, para dar visibilidade, para mostrar para o mundo que existe um povo que ainda estão desassistido. Então, levando a voz do povo Guarani através da música do Rap. E eu gostei. Eu já assisti faz tempo já também. Eu achei bacana, até porque eles são jovens e pensaram naquele momento que eles podiam contribuir com a comunidade deles, com o povo deles, através da música. (Mulher 01 - Grupo 5)

Um choque de realidade. (Homem 10 - Grupo 3)

O primeiro filme que não é cultural da gente, é dos americano, e começou a influenciar todo o país e foi influenciando mais, até pelo global *Chicago bulls*. O rap acabou influenciando eles, isso vai acabar muito mais sendo influenciado pelo pessoal de fora, interessante eu fiquei observando. E é a respeito do segundo filme, a questão dos coronel, que antigamente, na realidade, na minha visão, o índio nunca foi tratado como gente, mas como bicho. O coronel tem a terra dele, que só é um bicho ali na casa, vamos botar todo mundo para fora. Ou seja, desde o começo não tiveram chance, os índios, nunca na minha visão, embora eu saiba que tem uns "mala", que só quer dinheiro, "que tem uns na amazônia", eu conheço os do Ceará que eu andei lá, mas os daqui pelas a imagens que eu vejo, realmente precisam mesmo. (Homem 06 - Grupo 2)

E eu achei bem legal o jeito que... É mais uma análise sobre as coisas em que eles preferiram centrar a câmera e eles botaram principalmente em coisas, por exemplo, no segundo eles focaram, por exemplo, naquele momento em que o homem ele estava indo pescar e daí no momento em que ele estava voltando e as legendas falando e a voz

também falando sobre como a pescaria é a base alimentar nos peixes é uma coisa muito importante. E ele voltando pra aldeia que tinha sido dizimada, tinha sido... todo mundo tinha sido levado e mostrando como que, quando chegava um peixe, era falando mesmo ali na legenda, falando como que era o motivo de felicidade. É basicamente isso. Gostei muito dessas partes. (Mulher 10 - Grupo 4)

O que me incomodou foi os índios cantando *Rap*, não é verdade? Mas eu achei tipo, nossa! Fiquei assustada, falei meu Deus, como sou assim? Não, como assim? (Mulher 2 - Grupo 1)

As falas dos participantes indígenas estão enraizadas em suas experiências culturais e simbólicas. Percebeu-se que eles apreciam a capacidade dos filmes de capturar e comunicar a realidade de suas vidas e a luta pelo território. O *rap* é visto como uma ferramenta de denúncia e expressão cultural, e há uma compreensão da importância da terra para a sobrevivência e a espiritualidade daquele povo. Por outro lado, as falas dos participantes não-indígenas tendem a focar mais nas questões estéticas e técnicas dos filmes, além de observações sobre influências externas e percepções históricas. As críticas técnicas e estéticas refletem um enfoque mais distante das questões culturais, sugerindo uma interpretação menos cultural e mais focada na produção cinematográfica e qualidade visual.

Apesar de serem produzidos no mesmo projeto, *Brô Mcs* possui uma construção mais simples e foi elaborada sobre uma narrativa linear tradicional, porém, com um tema mais inquieto e com aspectos inclinados para se refletir a respeito dos processos que envolvem a interação cultural; e *Jaguapiré*, o filme trouxe uma construção de roteiro mais complexa, incorporando cenas de reconstituição, narração em *voz over* e depoimentos.

Eu acho que é muito legal você ver um ponto de vista deles, mesmo que retrata realmente a realidade. Primeiro, eu acho que eu tinha comentado que é um mecanismo de fala e surgiu justamente também uma periferia pra falar os problemas pra sociedade em geral. Então, muito legal, quando eles sentiram isso com as dores dele. E o segundo é, na verdade dá até um choque de realidade. Você vê crueldade, é desumano mesmo você tirar alguém da sua propriedade. Eh, a gente aqui na cidade nunca imaginaria também vai chegar um na sua casa fazer isso aqui, você vai ter que ir embora, sai daqui e aí você não tem direitos, joga dentro do caminhão, jogar dentro do caminhão como se você fosse um animal, exatamente como se fosse um boi que estava no pasto. (Homem 9 - Grupo 3)

O primeiro curta-metragem eu achei que eu fiquei incomodada porque assim, faltou a eles. Como você disse que foi gravado por pessoas, poderia ser usado, então eu acho que não tinha tanto, assim, tanta coisa técnica ali. Bem, sabe, tanto o enquadramento, o áudio. Eu acho que isso me deixou um pouco incomodada. Agora o outro segundo eu até ia te perguntar se não é o mesmo, a mesma galera, porque tem coisa melhor, tem a qualidade da câmera, o posicionamento, o roteiro, as paisagens. (Mulher 4 - Grupo 1)

Então, assim, o que... o que a gente vê retratado ali é uma miséria. Mas essa miséria, ela é e não é uma questão somente da miséria que a gente vê no visual, ela é uma, ela representa esse entre jovens que estão querendo dizer, há algo que vem emergindo daquele submundo. E do outro lado, uma coisa já uma geração que passou, que só lamenta. Então, assim, os dois dizem, os dois mostra a realidade. Só que uma mostra que ainda precisa de alguma geração e mesmo uma geração que está buscando mais

essa cena de perda de e de abandono, enquanto o outro a gente vê um só lamento. A evolução é nítida porque a gente evolui. Eles também evoluem no sentido de qual são os seus direitos, onde está incluído dentro da sociedade, quem é você e onde você pode alcançar o que você pode ter. (Homem 6 - Grupo 2)

Enquanto conteúdo, as construções filmicas de *Bro Mcs* e *Jaguapiré, o filme* oferecem duas perspectivas contrastantes, mas igualmente importantes no que diz respeito aos aspectos narratológicos de cada filme, que foi manifesto em forma de opiniões como: "descaso", "abandono", "miséria", "sobrevivendo", etc. O filme *Brô Mcs* surge com uma produção voltada para o que Dziga Vertov chamou de "cinema direto"⁶⁶, entre entrevistas abertas e imagens produzidas dentro da aldeia. O filme descortina um ambiente de uma realidade sem filtros, tal como ela se apresenta: uma cabana com um telhado baixo, todo irregular e forrado com telhas tipo romanas, as paredes são remendadas com pedaços de paletes de madeira, cacos de telhas de amianto quebradas escorando um dos lados da casa, aparelhos eletrodomésticos velhos espalhados dentro e fora da cabana, em frente existe um tanque isolado assentado no chão de terra com uma torneira em cima e um varal de arame farpado ao lado. Essas imagens explícitas, além de representarem a aldeia Jaguapiru em Dourados/MS, podem representar muitas outras comunidades indígenas de áreas urbanas, e que enfrentam limitações de recursos, mas que ainda assim, encontram maneiras criativas de se expressarem.

A estética visual e sonora do filme *Brô Mcs*, embora singela, transmite a energia e a vitalidade dos dois jovens Guarani e Kaiowá que, como afirma Canclini (2008), buscam reelaborar e encaixar suas identidades em estruturas culturais, esses aspectos híbridos são observados tanto nos discursos abertos dos personagens, manifestado em forma de entrevista, como nas articulações gestuais e no figurino particulares do estilo *hip-hop*. Por outro lado, *Jaguapiré, o filme* se ancora em um enredo voltado para um discurso de resgate da ancestralidade e da memória coletiva. A elaboração sofisticada do roteiro que se utiliza do que Ramos (2008, p. 42) chama, na tradição documentária, de "encenação-locação"; a produção gravita entre a reconstituição cuidadosa e detalhada do episódio enfrentado, nos depoimentos das mulheres anciãs Guarani e na utilização da língua tradicional na maior parte dos diálogos, disponível na legenda em português.

O conteúdo plástico dos filmes Guarani e Kaiowá, de maneira mais geral, apresenta uma estética bastante naturalista e reflete a conexão dos Guarani com o ambiente ao seu redor. No filme *Brô Mcs*, as interpretações variam, destacando diferentes aspectos da inserção cultural

⁶⁶Segundo Ramos (2008): O conceito surge com a revolução tecnológica no final dos anos cinquenta e refere-se, na teoria e prática, a um gênero de documentário que se empenha em captar, sem fins didáticos ou de ilustração histórica, a realidade *tal e qual ela é*, isto é, que procura "reproduzir" aquilo que na realidade acontece.

e social dos indígenas através do *rap*. Os entrevistados não-indígenas destacaram que os protagonistas do filme mostram uma forte influência estrangeira, adotando roupas e estilos americanos, como bonés importados e a linguagem do basquete, destacando uma tentativa de introduzir essas influências na sua própria cultura através de músicas que refletem seu cotidiano. Outro fator que observaram foi a miscigenação cultural no filme, mencionando como diferentes momentos do rap nacional e até elementos religiosos se misturam, revelando a contracultura e a integração desses indígenas na sociedade pós-moderna. Também, muitos veem o filme como uma plataforma para os protagonistas exporem questões sociais e problemáticas dentro da aldeia, utilizando-se do *rap* para denunciar injustiças, como a de crianças que vendem mandioca na cidade, transformando essas vivências em arte e resistência cultural.

No primeiro vídeo tem o indígena que está com bastante influência de fora, né? As roupas, e tal, super americanizada. O boné hip hop, o jeito do basquete americano. E aí eles tentam introduzir essa cultura com a deles, as músicas que eles falam sobre o cotidiano deles. (Mulher 2 - Grupo 1)

Você claramente enxerga influência de momentos diferentes do rap nacional e essas coisas. Em um certo momento, ele também usa a expressão “graças a Deus”, você também já percebe religião no meio agindo, seja... Enfim, esse primeiro clipe fala mais sobre isso, sobre essa miscigenação que mostra a contracultura, como ele está inserido, de como ele está entrando na sociedade, que não é, não é indígena, né? (Homem 9 - Grupo 3)

Eu acho que um, o primeiro que eu senti, assim, é que eles pegam a problemática que tem dentro da aldeia e leva para o *hip-hop*. Eles contam então tudo o que eles passam ali, que ele não acha justo uma criança ficar na cidade, vendendo mandioca, então ele leva isso pro *Hip-Hop* (Mulher 3 - Grupo 1).

Entre cenas do personagem acordando, intercalado com um *black* (tela preta sem informação visual), ao som de *Che rohenói, eju orendive* (Nós te chamamos pra revolucionar)⁶⁷, os participantes perceberam, nessa construção, muitos elementos cênicos de forma caótica - desde o despertar em um colchão no chão, cercado por caixas de papelão, roupas e eletrodomésticos obsoletos. Portanto, observou-se que os personagens se veem imersos em uma realidade de contrastes e desafios.

Então, assim, o que... o que a gente vê retratado ali é uma miséria. Mas essa miséria, ela é, não é uma questão somente da miséria que a gente vê no visual, ela representa esse, entre jovens que estão querendo dizer, há algo que vem emergindo daquele submundo. (Homem 1 - Grupo 2);

Pela simplicidade, né, pela humildade. Sempre **nós** indígenas, sempre nós carregamos isso na nossa luta, na nossa vivência. Então muita, muita questão que foi abordado aí, é muito realista. (Homem 1 - Grupo 5, *destaque nosso*)

⁶⁷ Tradução retirada da legenda do filme.

[...] porque eu gosto muito de cinema experimental e vídeo experimental e tal. E o primeiro me lembrou muito esse processo. Eu tenho pelo menos como planos que são trabalhados, aqueles *closes* no pé, que te convidam a entrar na cosmologia. Às vezes você não pega esses detalhes, né? Então eu acho que é isso que muda quando são indígenas produzindo, como você olha. (Mulher 1 - Grupo 3).

O que me chamou a atenção, justamente porque me deu incômodo, assim, foi a forma como eles vivem hoje. É claro que estou falando a minha forma de existência, a forma como eu escolhi viver, que é o que trabalhar, que é o conforto. Mas eu fiquei pensando na necessidade que eles devem passar na aldeia no..., principalmente no primeiro vídeo, né? (Mulher 2 - Grupo 1)

Sim, pega eles acordando, aí depois vai pro lugar de como é a casa, depois ele saindo, mostrando o externo, e depois aquele momento da reza, né? Então, porque eu senti isso no primeiro, mais essa rotina; no segundo, mais pra um acontecimento histórico, né? Mas também mostrando aquela questão deles sair e voltar, toda a questão da rotina mesmo. Eu acho que o primeiro foi bem mais ou menos, ficou mais focado no dia a dia e o outro que aprendeu no cenário mais marcadamente até estar próximo do rio. A pesca é uma principal atividade para conseguir alimento, então deu pra entender muito bem o onde eles estão inseridos. (Homem 1 - Grupo 3)

Nas imagens introdutórias, os personagens enfrentam não apenas a adversidade de uma aparente pobreza material, mas, sobretudo, apontam para uma luta diária pela sobrevivência e o horizonte de incertezas. Essas representações, mesmo que encenadas, do ponto de vista cultural comunicam suas aspirações, e a leitura captada foi a de que, mesmo diante das dificuldades, existe ali uma determinação por enfrentar o dia a dia com ousadia e coragem, uma composição estética que fala sobre a resiliência e a força de espírito frente às adversidades na vida dos Kaiowá. Além de um cotidiano individual, a cena descreve, também, questões mais amplas relacionadas à desigualdade social, a ausência do poder público, as condições inadequadas de moradia e, principalmente, o desafio para entender o papel da sociedade dominante nas conexões interculturais com os povos originários.

"No primeiro vídeo tem o indígena com bastante coisa de fora, super americanizada" (Mulher 01 - Grupo 1). O diálogo cultural entre o grupo musical *Brô MCs* e a cultura do *hip-hop*, representa uma intersecção vibrante no comportamento entre as tradições linguísticas e musicais dos Guarani e Kaiowá com o movimento de cultura global. Ao adotar e reinterpretar os elementos da cultura pop em suas práticas musicais, eles não só estão incorporando influências externas, mas também estão reafirmando e reimaginando suas próprias identidades indígenas de maneira contemporânea (KELLNER, 2001).

Muitos dos entrevistados não estavam acostumados a ver indígenas envolvidos na cultura do *rap* e se surpreenderam ao encontrar um grupo como *Brô MCs* desafiando as normas e apresentando um ponto de vista diferente: "o que me incomodou foi o 'índio' cantando *rap*" (Homem 01 - Grupo 1). Além disso, o estranhamento pode ser alimentado pela falta de

compreensão sobre a diversidade das identidades indígenas, sobretudo na atualidade, bem como sobre a amplitude de suas experiências e interesses. No entanto, esse estranhamento também pode ser uma oportunidade para desafiar essas percepções limitadas e ampliar a compreensão sobre a diversidade cultural e a capacidade dos Guarani e Kaiowá em se envolverem em diferentes formas de expressões artísticas. Ao se abrirem para novas vozes e práticas culturais, o público não-indígena tem a oportunidade de ter contato com uma riqueza criativa do projeto *Brô MCs*, favorecendo uma melhor apreciação e reconsideração sobre sua diversidade cultural.

Do ponto de vista dos indígenas, o curta-metragem *Jaguapiré, o filme* foi o que mais lhes causou envolvimento, e os participantes expressaram uma identificação profunda com o proposto por esse filme. A menção da realidade "muito verídico", indica que o filme retrata de maneira autêntica e fiel, para eles, as experiências vividas pelos povos Kaiowá. A representação da realidade do povo Kaiowá no filme desencadeou respostas emocionais fortes nos espectadores, indicando o apelo emocional gerado pelo filme nesse público, que via ali um reflexo de suas vivências.

[...] ele retrata bem a imagem de que o indígena é ligado à terra. (Homem 2 - Grupo 5)

O segundo documentário, eu entendi que fala sobre a resistência, persistência dos indígenas, a força de vontade de ir e lutar. A **nossa** força de persistir, resistir, para isso não acontecer mais, dos fazendeiros irem e fazerem isso, como eles acham que têm o direito de fazer. (Homem 2 - Grupo 6, *destaque nosso*)

O fato deles mostrarem a realidade. Não teve nenhum "efeito", mostrou a realidade como ela é de fato. A fala, o jeito como eles convivem, onde **eles** vivem (Mulher 2 - Grupo 6, *destaque nosso*)

Eu me identifiquei muito no segundo filme, que às vezes a realidade **nossa** lá, da base, é muito, muito verídico, parece muito verdade. Então essa... ainda mais quando se trata dos povos Kaiowá, que muitas das vezes isso eles têm levado na realidade. Então eu gostei bastante do segundo filme, que mexeu bastante comigo (Homem 1 - Grupo 5, *destaque nosso*).

Para o povo Guarani e Kaiowá, a ligação com suas terras ancestrais é profundamente enraizada em sua identidade cultural, "nossa cultura vem de dentro para fora" (Homem 1 - Grupo 5, *destaque nosso*). Essas terras não são apenas espaços físicos, mas também locais de grande importância espiritual, onde as comunidades indígenas mantêm uma relação sagrada com a terra de seus antepassados (GRUBITS; DARRAULT-HARRIS, 2003). O *Tekohá* representa um local de subsistência e moradia e, também, de rituais sagrados, práticas culturais e tradições transmitidas ao longo de gerações. Para os Guarani e Kaiowá, a privação ou ameaça de seus territórios representa uma profunda perda da identidade e da autonomia cultural.

A mensagem dos dois é que trazem a cultura. Eu acho que eles estão tentando mostrar que eles são importantes **para eles**, sejam eles o tradicionalismo ou não, na busca de outras culturas e colocando a **deles** também" (Mulher 2 - Grupo 1).

E eu percebi isso no roteiro **deles**, que é um roteiro que, como é que misturas de narrativas, que tem que explicar que isso aconteceu, entre passado e o agora. Então, essa é a questão da cosmologia deles, né? De entender o tempo de uma outra forma (Mulher 1 - Grupo 3).

Por outro lado, *Jaguapiré, o filme* aborda questões profundas relacionadas à opressão e ao deslocamento forçado enfrentados pela aldeia Jaguapiré em Dourados/MS, e que se familiariza com as memórias de muitos povos indígenas no Brasil. Ao retratar a história dos Guarani e Kaiowá em sua luta pela terra e pela sobrevivência, o filme foi apontado pelos participantes pela resiliência dessas comunidades indígenas diante de desafios sistemáticos frente às injustiças sociais. Nessa perspectiva de denúncia, o cinema desempenha um papel inegável como um espaço de fala, especialmente para grupos marginalizados ou sub-representados, como os povos Kaiowá, esse filme nos revela "a falta de respeito pela vida" (Homem 8 - Grupo 3), a mensagem gerou empatia no público, causando um sentimento de repulsa das situações apresentadas pelo curta-metragem.

A falta de respeito pela vida, o que é que gera dentro do ser humano, dentro deles, tudo isso que eles suportaram, que eles vivem isso. Então, olhando isso tudo, eu fiquei imaginando como está o interior deles, como é que a gente pode nem imagina como está o interior deles. Tanto que a taxa de suicídio é grande, o alcoolismo. (Homem 8 - Grupo 3)

[...] ele fala muito mais sobre resistência, sobre como eles foram expulsos, sobre como eles tentaram retomar várias vezes. E é muito, algo muito mais tradicional, fazendo o inverso do primeiro documentário. E fico pensando um pouco no trauma que os índios, os indígenas, os mais velhos e ancestrais passaram e viveram o trauma de ser expulso, de serem ali jogados como foram, os traumas que eles passaram, o que eles vivem, isso então? (Homem 5 - Grupo 3).

Durante as discussões do grupo 04, em Dourados, houve um momento em que uma participante se expressou contrariada sobre o tema do curta-metragem *Jaguapiré, o filme*, uma opinião marcada por sentimentos pessoais e um ponto de vista que reflete sua experiência direta com questões envolvendo terras indígenas e confrontos com fazendeiros em sua região. Ela ressaltou a dificuldade enfrentada pelos pecuaristas na relação de diálogo com os indígenas, mencionando conflitos históricos e a falta de apoio do Estado em relação aos fazendeiros. Ela lembrou um acontecimento trágico envolvendo a morte de um amigo da família em um confronto por terras, destacando as consequências dolorosas desse tipo de conflito. Também mencionou a "super" proteção legal por parte do Estado para com os povos indígenas, contrastando, segundo ela, com as "injustiças" sobre a classe pecuarista vivenciadas no passado.

Apesar de reconhecer a necessidade de mudanças e apoio aos povos indígenas, a participante ressaltou suas observações com base nas vivências familiares e locais, trazendo à tona a complexidade e a intensidade dos desafios culturais enfrentados por essas comunidades, levando-a a refletir de forma emocional e crítica sobre a situação envolvendo terras indígenas.

Eu já vou vir com uma opinião extremamente... vou até dizer preconceituosa, e com um quê de pessoal, porque hoje em dia não tem mais... Tipo assim, pode ser que aconteça, só que não existe mais o apoio do Estado do fazendeiro tira o indígena, pelo menos na área em que a minha família tem fazenda. Tanto que é muito pelo contrário, o fazendeiro encosta em qualquer coisa da cultura indígena pra denegrir, até errado eu dizer isso, peço perdão, é um termo errado, perdão, mas são muitas e muitas, porque o fazendeiro não tem direito de encostar na terra. E é uma situação um pouco complicada, porque em Antônio João, na serra de Antônio João, era uma grande fazenda de muitos, muitos hectares, e teve o contrário, teve um confronto em que os indígenas estavam atrás da terra deles, da terra deles, e era um negócio que estava na Justiça e eles decidiram tornar isso agressivo. Eu falo "eles decidiram" porque foi uma situação em que um amigo de família foi morto. Invadiram a fazenda, o patrão não ia deixar a terra e eles tacaram fogo na casa com ele e a esposa dentro. Eu era muito pequena para recordar, mas a gente teve, "a gente" eu digo os fazendeiros da região, que coletar o corpo na aldeia, porque foi uma situação em que o Estado não era pra botar o pé, que eles falavam que o Estado só podia botar o pé quando algo fosse feito. Então foi uma situação extremamente complicada e eu não... Isso aí é até um pouco lúdico pra quem ouviu tanto e para uma família que sofreu tanto porque... (outro participante diz: É encenado...)

É encenado, né? Mas isso realmente foi há muito tempo, porque agora tem tanta lei que protege o lado de lá, colocando extremamente... colocando como se fosse uma opinião extremamente bilateral, assim colocando como se fosse nós contra eles. Não é o que eu penso. Eu apoio a mudança, mas colocando com a vivência familiar que se teve, é algo do de 2010. E talvez, se fosse hoje em dia poderia ter, não sei se tem algum projeto, eu estou falando completamente... mas talvez tenham histórias sobre até como foi essa injustiça de terem... de ter a lei dessa terra, que às vezes é a terra deles e o Estado simplesmente não fez nada. E isso é um pouquinho... bateu um pouco no coração. (Mulher 10 - Grupo 4).

Ainda dentro do grupo 4, que foi realizado no município de Dourados, houve um outro participante que destacou a problemática da representação dos povos indígenas pelas mãos dos não-indígenas, apontando para estereótipos e para a falta de visibilidade real dessas comunidades. Ele ressaltou, ainda, a importância de se entregar a câmera nas mãos dos próprios indígenas para que eles possam narrar suas próprias histórias e realidades, enfatizando a profunda ligação que os indígenas têm com a terra, e como suas concepções e relações com o espaço são distintas das do não-indígena. Ele descreveu a terra como um ponto central de embate, onde os conflitos entre indígenas e não-indígenas resultam em feridas que marcam a região, e, ainda, evidenciou a dura realidade da disputa por terras, mencionando que a legislação favorece o não-indígena pela proteção à propriedade privada, enquanto a noção de propriedade dos indígenas conflita com essa perspectiva, resultando em um choque de concepções que ainda não foi pacificado legalmente. Ele aponta para a persistência e lamenta a situação atual, onde esses

conflitos e desigualdades persistem, sem uma solução clara. Essa reflexão ressalta a complexidade dos conflitos territoriais e as dificuldades de conciliar visões de mundo tão divergentes.

A gente falou, antes de ver os curtas, a gente falou como que a gente via a representação do indígena feito pelos brancos, né? E aí a gente falou bastante sobre uma não visualização. Os indígenas aparecem pouco, quando aparece, aparecem bastante estereotipados. E é aí quando a gente entrega a câmera na mão do indígena e ele vai mostrar a realidade dele. E a realidade dele é muito ligada com com a terra e essa terra, ela tem uma outra concepção da terra que o branco ocupa. O *Tekoha* deles é um outro pensamento de delimitação, é um outro pensamento de o que é que você faz com essa terra, e esse embate do indígena e do não indígena, e ele já deixou, aqui, muitas e muitas feridas nesta região. Aqui é um campo de batalha por terra. É um campo de batalha, e batalha não se troca com flores. Essas histórias, essas histórias de levar índio para lá, e de briga por cerca pra cá, cerca pra lá, ela está na Constituição, inclusive do nosso Estado, entendeu? Então a gente conhece... Eu conheço várias histórias, por exemplo, de conflitos entre fazendeiros e entre indígenas, e sempre é um terror. O que acontece com o não indígena é que ele está amparado pela legislação que protege a propriedade privada, e o indígena, ele, essa noção de propriedade privada, ela é totalmente alheia, totalmente diferente do que é a constituição da aldeia. Então, esse choque até hoje a gente ainda não conseguiu pacificar na lei, a gente não conseguiu pacificar quem chegou primeiro, quem tem o título, quem que enterrou o corpo lá primeiro, entendeu? Então, infelizmente, ainda hoje a gente tem essa, essa triste realidade (Homem 11 - Grupo 4).

Em suma, os participantes indígenas destacaram a importância de ver suas histórias e culturas representadas de maneira particular. Para eles, as produções cinematográficas de *Brô MCs* e *Jaguapiré*, o filme geraram um sentimento de orgulho coletivo. Consideraram fundamental e importante que indígenas representem indígenas, contribuindo para uma crescente representatividade e fortalecendo a voz das comunidades. Para os indígenas, o filme *Brô MCs* foi muito apreciado por sua capacidade de utilizar o *rap* como uma ferramenta de denúncia e expressão cultural, uma vez que é notório que esse estilo musical permitiu que os jovens Kaiowá divulgassem suas vivências e dificuldades de forma inovadora dentro da lógica nativa. A música tornou-se, assim, um meio importante para dar visibilidade aos desafios enfrentados por suas comunidades, ao mesmo tempo que sublinha a importância do fortalecimento cultural como essencial para a sobrevivência e espiritualidade.

Já o curta-metragem *Jaguapiré*, o filme foi particularmente mais envolvente para os participantes indígenas, levando a uma identificação profunda. A criatividade e autenticidade da narrativa proporcionou uma representação fiel das experiências vividas pelos povos Kaiowá, despertando respostas emocionais fortes. A ênfase na ligação com a terra e na resistência diante das injustiças sociais foi amplamente reconhecida e valorizada, refletindo a luta histórica e contínua por território e sobrevivência.

Em contraste, os não-indígenas focaram mais em aspectos técnicos e estéticos, além de se sentirem impactados pelo choque cultural ao serem expostos a obras produzidas exclusivamente por indígenas. Muitos entrevistados não tinham familiaridade com a relação dos jovens Guarani e Kaiowá com a cultura do *hip-hop*, o que gerou diversas reações, desde a curiosidade até o incômodo. A recepção do filme *Brô MCs* entre os não-indígenas variou significativamente. Alguns expressaram incômodo com a qualidade técnica do filme, achando-o amador, enquanto outros ficaram surpresos com os indígenas ocupando outros espaços culturais. Esse choque cultural mostrou como elementos externos, como o *hip-hop* norte americano, foram integrados pelos jovens indígenas em suas próprias práticas culturais. Para outros, a produção foi uma janela aberta para questões sociais importantes, como as dificuldades econômicas enfrentadas pelas crianças indígenas.

A obra *Jaguapiré, o filme* também causou um grande impacto entre os não-indígenas, proporcionando uma visão revoltante das injustiças e opressões sofridas por essas comunidades indígenas. A representação da resistência e da luta pelos direitos territoriais foi vista como uma apresentação dura da realidade, gerando reflexões sobre os traumas históricos e atuais enfrentados. A discrepância nas concepções de propriedade e o embate contínuo entre indígenas e não-indígenas foram notados como pilares centrais dos conflitos. As avaliações dos filmes pelos indígenas estão intensamente enraizadas em suas experiências culturais. Eles valorizaram a autenticidade e a relevância das representações, apreciando a oportunidade de ver suas lutas e realidades projetadas na tela. Por outro lado, os não-indígenas, embora impactados pelo conteúdo, focaram mais na qualidade cinematográfica, que pode ser uma maneira de se esquivar de dizer o que pensavam, que pode ser visto como um indicativo de que exista a pressão por emitir um parecer fora do consentido socialmente, enquanto alguns exibiram um distanciamento em relação à profundidade cultural e espiritual das narrativas, ao passo em que outros se envolveram um pouco mais nas questões culturais.

De maneira geral, os filmes conseguiram, cada um a seu modo, oferecer importantes informações e pontos de vistas sobre a vida e luta dos povos Guarani e Kaiowá. Enquanto os indígenas se sentiram representados e reforçaram sua identidade cultural, os não-indígenas passaram por uma experiência do choque cultural, que, embora muitas vezes desconfortável, abriu portas para uma maior compreensão e apreciação de um recorte específico da diversidade cultural e dos desafios enfrentados pelas comunidades indígenas no Mato Grosso do Sul.

4.4 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO

A análise dos dados revelou resultados significativos em relação aos hábitos midiáticos, preferências cinematográficas e o contato com temáticas dos povos originários entre grupos não-indígenas e indígenas. Focando no contraste das raças/etnias, o perfil sociodemográfico dos entrevistados contemplou uma variedade de idade e gênero. A pesquisa contou com 52,2% de homens e 47,8% de mulheres, e a faixa etária predominante foi de 15 a 20 anos (47,8%), mas também incluiu faixas de 21 a 35 anos (21,7%), 36 a 45 anos (17,4%) e mais de 50 anos (13%). Em termos de raça/etnia, a diversidade autodeclarada como indígena, brancos, pardos, pretos e amarelos permitiu uma análise abrangente das influências culturais nos hábitos de consumo midiático.

Em relação ao grau de escolaridade, houve uma certa discrepância entre os níveis de instrução dos participantes não-indígenas e indígenas. Entre os não-indígenas, os níveis educacionais foram mais elevados, com uma minoria possuindo ensino fundamental incompleto (16,7%) e um terço com graduação ou pós-graduação (33,3%). Isso indica um maior acesso a diferentes tipos de conteúdos e uma complexidade interpretativa variável baseada no nível educacional. No grupo indígena, houve uma concentração em níveis mais baixos de educação, com mais da metade não tendo concluído o ensino fundamental (54,5%), embora quase 20% tivessem graduação, indicando avanços no acesso à educação superior.

Os hábitos de consumo midiático mostraram preferências divergentes. O grupo não-indígena preferiu principalmente filmes (50%) e séries (33,3%), revelando um interesse por conteúdos de ficção e narrativos, enquanto os formatos mais comuns na televisão aberta, como novelas, telejornais e esportes, eram menos apreciados. Em contraste, o grupo indígena exibiu uma diversidade de interesses, com destaque para esportes (27,3%), filmes (27,3%) e telejornais (22,7%), sugerindo um consumo mais ligado à televisão aberta e conteúdos informativos e de atualidades. Quanto aos suportes mais utilizados para assistir a conteúdos midiáticos, os não-indígenas mostraram preferências pelos computadores e celulares, com acesso via conexão de internet. A televisão aberta e a cabo foram menos indicadas por eles. Entre os indígenas, a televisão aberta foi o suporte predominante, com a televisão a cabo em segundo lugar, e nenhum participante indicou utilizar o computador para essa finalidade. Isso pode indicar diferenças de acesso a dispositivos tecnológicos e restrições de infraestrutura nas regiões onde eles habitam ou mesmo poder aquisitivo.

A rotina de consumo de filmes também difere entre os grupos. Entre os não-indígenas, a maioria assiste a filmes semanalmente ou mensalmente, com menos de 5%

assistindo semestralmente. Entre os indígenas, mais da metade assiste a filmes diariamente ou semanalmente, e quase 30% assistem semestralmente, sugerindo um consumo mais intenso e coletivo, possivelmente familiar. Sobre os gêneros cinematográficos, os não-indígenas manifestaram preferências diversificadas, destacando-se documentários, ficção, comédia e drama. Já entre os indígenas, a ação e a aventura foram os gêneros mais populares, seguidos pela comédia e pelo documentário, refletindo uma preferência por narrativas dinâmicas e envolventes, podendo ser associadas aos valores e histórias tradicionais das comunidades indígenas.

A indagação sobre a lembrança de filmes com temática indígena revelou uma lacuna significativa. Cerca de 33% dos não-indígenas não se lembravam desses filmes, enquanto apenas 22,7% dos indígenas demonstraram a mesma lacuna. Isso indica uma deficiente percepção e visibilidade das narrativas com ou sobre indígenas nas produções cinematográficas. No entanto, entre os não-indígenas que se lembravam de filmes de temáticas indígenas, as plataformas de consumo midiático mais citadas foram serviços de *streaming* e *YouTube*. Entre os indígenas, a maioria mencionou ter assistido a filmes sobre indígenas principalmente via *YouTube* e não se lembrava das plataformas com detalhes, o que sugere que não consomem atualmente televisão por catálogo, o que difere do padrão de consumo dos não-indígenas.

A avaliação do contato com filmes autorais indígenas mostrou uma disparidade ainda maior. Apenas 4,2% dos não-indígenas tiveram contato com esses filmes, contra 18,2% dos indígenas. Os não-indígenas geralmente não conheciam essas produções, enquanto os indígenas demonstraram maior exposição, usando uma variedade de plataformas e ocasiões, incluindo *YouTube*, TV fechada, escolas e festivais de cinema indígena. Essa diferença sublinha a necessidade de maior divulgação e acesso a filmes autorais indígenas para promover a representatividade e fomentar o diálogo intercultural.

Essas conclusões destacam a complexidade e multiplicidade de fatores que moldam os hábitos midiáticos e preferências entre os grupos, sublinhando a importância da diversidade e da representatividade nas produções audiovisuais. A análise sugere que os indígenas têm um interesse mais amplo por conteúdos informativos e de entretenimento que refletem suas realidades e interesses comunitários, enquanto os não-indígenas mostram uma inclinação maior por entretenimento narrativo seriado via *streaming*, sinalizando diferenças culturais, de acesso e comportamentais de consumo de mídia.

Outro ponto importante levantado na análise é sobre a representação dos povos indígenas na mídia brasileira e os impactos dessa representação na percepção pública. Histórica e culturalmente, a mídia brasileira falhou em querer fornecer uma representação moderna e diversificada dos povos tradicionais, transmitindo imagens generalistas, muitas vezes distantes

da realidade e da complexidade das culturas indígenas. Os participantes da pesquisa encontraram uma dificuldade em gravar filmes e produções audiovisuais que abordassem de forma significativa a diversidade étnica e cultural dos povos indígenas do Brasil. Essa falta de referências aponta para um desafio substancial em termos de visibilidade e reconhecimento da importância de produções que retratam esses povos.

Uma questão crítica destacada pelos participantes foi sobre a prática comum na indústria audiovisual brasileira em escalar atores não-indígenas para interpretar personagens indígenas, resultando em uma representação distorcida e depreciativa das identidades culturais dos povos originários. Essa prática, além de fortalecer estereótipos relacionados à colonização, impede o desenvolvimento de talentos indígenas na indústria do audiovisual comercial, marginalizando ainda mais essas comunidades e dificultando a promoção de uma representação autêntica e inclusiva. Outro aspecto levantado foi sobre a influência norte-americana como referência cultural que também é vista como fator relevante, construindo modelos de caracterização dos indígenas que muitas vezes se afastam da realidade brasileira. A negação da figura indígena local e a assimilação de estereótipos estrangeiros sedimentaram uma percepção distorcida e que exclui os povos indígenas locais, contribuindo para a manutenção de padrões estrangeiros estabelecidos.

No que se refere ao intercâmbio entre culturas, a partir das respostas dos entrevistados, foi possível observar uma percepção crítica sobre o tema. Embora exista um reconhecimento teórico da importância do diálogo entre tais condutas, na prática essa interação é vista como desigual e muitas vezes inexistente, especialmente no contexto indígena, onde as interações são percebidas mais como uma luta por espaços do que como interações bilaterais. Os participantes expressaram a importância da fusão e do intercâmbio cultural como elementos-chave para o enriquecimento mútuo e para uma convivência mais harmoniosa. Ao discutir o diálogo intercultural, eles destacaram a necessidade de conhecer, respeitar e compreender as diferentes culturas, buscando superar preconceitos e promover uma convivência mais inclusiva. A escuta ativa e a abertura para entender perspectivas diversas foram apontadas como essenciais para estabelecer um diálogo eficaz e construir relações de entendimento mútuo.

A globalização e a urbanização intensificaram a hibridação cultural, misturando e redefinindo as fronteiras culturais, tornando as identidades culturais fluidas e dinâmicas. A coexistência de elementos culturais diversos em um mundo interconectado desafia as noções tradicionais e cria novas formas de expressão e intercâmbio cultural. A presença crescente de conteúdos produzidos por indígenas em plataformas digitais e a abordagem de suas culturas de forma contemporânea refletem essa dinâmica de hibridação e interatividade entre culturas. No

entanto, ainda persistem desafios em transformar essa coexistência cultural. A perspectiva crítica sobre a ocupação de espaços ao invés do diálogo cultural, apontada por Silvana Terena, ilustra a complexidade das interações interculturais, diminuindo as relações entre culturas que muitas vezes são marcadas por disputas e desigualdades de poder.

A análise dos dados revelou um contraste significativo nas percepções e interpretações dos curtas-metragens produzidos pelos povos Guarani e Kaiowá entre os participantes não-indígenas e indígenas. Entre os não-indígenas, a falta de familiaridade com obras audiovisuais produzidas pelos povos nativos e a relação dos jovens Kaiowá com a cultura *hip-hop* geraram um estranhamento inicial. As reflexões desse grupo incitaram críticas mais técnicas e estéticas sobre os filmes, desvinculadas, em grande parte, das questões culturais. Por outro lado, os participantes indígenas expressaram uma conexão mais profunda e simbólica com os curtas-metragens, valorizando a (auto)representação de suas histórias e culturas. Eles apreciaram a capacidade de os filmes transmitirem a realidade de suas vidas, ressaltaram a importância da terra para a sobrevivência ancestral e da força do *rap* como ferramenta de denúncia e expressão cultural. A compreensão da luta pelo território, a espiritualidade e a valorização da memória coletiva foram aspectos destacados nas narrativas dos indígenas, ressaltando a relevância do cinema na construção de narrativas próprias.

Uma análise comparativa sobre a percepção do público, entre os filmes *Brô Mcs e Jaguapiré, o filme*, revelou duas perspectivas contrastantes, mas complementares, sobre a interculturalidade e os desafios enfrentados pelas comunidades indígenas. Enquanto *Brô Mcs* adotou uma abordagem mais direta e observacional, representando de forma crua e evidente a realidade de suas comunidades, *Jaguapiré, o filme* recorreu a uma narrativa mais elaborada e reflexiva sobre a ancestralidade e a memória coletiva. Essas diferentes abordagens refletiram a diversidade de experiências e vivências presentes nas comunidades Guarani e Kaiowá, evidenciando as diversas formas de expressão e resistência. A miscigenação cultural, a denúncia de injustiças sociais e a resistência, através da arte e da música, foram apontadas como elementos-chave nos filmes, demonstrando a capacidade dos indígenas de transformarem suas vivências e desafios em expressões artísticas e de conscientização. A análise dos dados ressalta a importância do cinema como ferramenta de celebração e diálogo intercultural, capaz de promover a compreensão mais ajustada da realidade atual.

CONCLUSÃO

A pesquisa em questão focou nos povos Guarani e Kaiowá, residentes no estado de Mato Grosso do Sul, com o objetivo de investigar como a (auto)representação no audiovisual dessas comunidades contribui para ampliar a imagem dos povos indígenas locais, possibilitando uma quebra de estereótipos e preconceitos. O estudo buscou compreender o conhecimento social presente na cinematografia indígena, analisando suas formas de representação e seus impactos na audiência. Os objetivos específicos incluíram examinar as particularidades da produção cinematográfica Guarani e Kaiowá, explanados no Capítulo 3 e seus desdobramentos com a inclusão da linguagem do audiovisual nas aldeias.

Com a intenção de promover a reflexão sobre a representação indígena, a pesquisa também avaliou como a autoria indígena contribui para desconstruir estereótipos, oferecendo uma perspectiva genuína e representativa das identidades e realidades desses povos. Além disso, analisou-se a experiência audiovisual de audiência ao apresentar os curtas-metragens que fazem parte do corpus desta pesquisa, buscando identificar como os vídeos autorais promovem debates sobre as questões indígenas, demonstrando a relação emocional e cognitiva do público com esses produtos. A hipótese central do estudo é que o cinema Guarani e Kaiowá fornece informações significativas sobre suas comunidades, expandindo as percepções do público e permitindo uma compreensão mais profunda das culturas locais, tanto para indígenas quanto para os não-indígenas. A pesquisa também buscou responder se o contato com a (auto)representação no cinema indígena contribuiu para uma visão mais humanizada, promovendo um diálogo intercultural mais enriquecedor e empático. Este trabalho visa, por meio das respostas e percepções do público, ampliar a compreensão sobre as relações entre a representação dos povos indígenas e a sociedade em geral, visando impulsionar mudanças e novas perspectivas sobre os povos Guarani e Kaiowá, fomentando uma apreciação mais informada e abrangente das suas culturas e realidades.

Antes de adentrarmos nas análises e resultados sobre conteúdo e audiência dispostos nos últimos capítulos, é preciso refazer uma síntese do percurso estrutural das bases que deram origem a esta pesquisa e foram expostas no Capítulo 1. No exame dos tópicos desenvolvidos ao longo da tese, percebeu-se a importância de compreender o cinema indígena como um meio vital de (auto)representação e resistência cultural no contexto da pós-modernidade. O primeiro capítulo desempenhou um papel fundamental ao estabelecer as teorias que orientaram todo o estudo. Intitulado *Pós-modernidade e Construções Simbólicas sobre o "Outro"*, esse capítulo inicia-se discutindo a relação intrínseca entre a mídia e os diferentes aspectos da sociedade

contemporânea (KELLNER, 2001; HALL, 2003, CASTELLS, 2005). Esse exame inicial foi importante, pois colocou o leitor em um contexto que compreendesse a influência da mídia nos comportamentos e práticas culturais. Seguindo essa linha de raciocínio, desenvolveram-se alguns pressupostos sobre a pós-modernidade pelos conceitos de multiplicação de vozes de Vattimo (1995), um pensamento central para entender as mudanças dinâmicas na cultura e na comunicação moderna, sempre permeando especificamente a cultura indígena. Nesse sentido, os conceitos dos estudos culturais na pós-modernidade, com sua fragmentação e pluralidade, ofereceu um pano de fundo significativo para explorar como as narrativas e representações são construídas e recebidas na sociedade atual.

Outro conceito importante nessa fase foi a de *hibridação cultural*, proposto por Néstor Canclini (2008), que vem à tona como uma ferramenta significativa para entender as transformações socioculturais na atualidade. Portanto, trabalhou-se com o que Canclini explana sobre a ideia de práticas culturais, em que outrora eram exercidas de maneira isolada, e, agora se recombina para criar novas estruturas e práticas, reflexo de um mundo interconectado e fluido. Assim, constatou-se que, do ponto de vista indígena, essas interações não são apenas manifestações de práticas individuais, elas progressivamente se moldam em (1) estruturas interétnicas, onde essas novas estruturas envolvem a integração e a cooperação entre diferentes grupos étnicos, criando formas de interação que não se limitam a uma única etnia; (2) transclassistas, em que as interações e estruturas resultantes superam as barreiras e divisões de classe social, oferecendo uma recombinação sociocultural que inclui pessoas de diferentes níveis econômicos e sociais; e, por fim, as (3) transnacionais, identificando que as práticas e estruturas cruzam fronteiras nacionais, refletindo os efeitos da globalização e a interconectividade moderna, onde influências culturais e sociais se disseminam por diversos países e regiões, incluindo aldeias urbanas.

No contexto da pós-modernidade, essas recombinações que são mediadas pelas tecnologias da informação e comunicação, possuem atribuições importantes na transformação das identidades e das práticas socioculturais. No tópico sobre os meios de comunicação e suas mediações (1.3), discutiu-se como as mensagens midiáticas são condicionadas por diversas mediações que influenciam a interpretação e a recepção do público (MARTÍN-BARBERO, 2013). Esse ponto foi importante para compreender a complexidade da comunicação e a maneira como os significados são negociados entre os produtores de mídia (lógica de produção que envolve todos os âmbitos incluindo os produtores alternativos das redes digitais) e os consumidores (recepção). Dando continuidade, os estudos de recepção são introduzidos como uma nova ordem analítica nos campos da comunicação em que foi traçado um paralelo entre os

conceitos de Martín-Barbero e Canclini (Tabela 01). Aqui, faz-se uma apresentação do método e da importância de se examinar como diferentes públicos interagem com os conteúdos midiáticos, revelando a natureza ativa dos receptores na construção de significado. Essa abordagem foi particularmente relevante para a análise das produções audiovisuais dos Guarani e Kaiowás, que formam o núcleo desta tese.

Também foram discutidos os pontos mais relevantes do conceito de Mídias Nativas e a noção de representação, contextualizando a importância das próprias comunidades indígenas em narrar suas histórias e realidades. O conceito de representação, conforme proposto por Stuart Hall (2016), enfatiza a construção cultural e social dos significados através da representação, permitindo que os próprios sujeitos narrados articulem suas histórias. Nos curtas-metragens, *Jaguapiré, o filme* e *Brô MC's*, essa (auto)representação ficou evidente à medida que essas comunidades indígenas Kaiowá assumiram o protagonismo narrativo e visual de suas experiências. Em *Jaguapiré, o filme*, a reconstituição encenada pelos próprios indígenas e acompanhada por depoimentos de membros da comunidade confere legitimidade e profundidade emocional ao relato da violação de seus direitos, externando sua resiliência e luta pela sobrevivência cultural. Já *Brô MC's* apresenta-se com jovens indígenas se apropriando da cultura do *rap*, utilizando-se da música como veículo de expressão cultural, ao mesmo tempo em que ilustram sua inserção na pós-modernidade. Ambos os filmes exemplificam o poder da (auto)representação em transformar e subverter narrativas hegemônicas, uma vez que oferece uma visão interna que reflete a complexidade e a diversidade das vivências indígenas contemporâneas.

A apropriação do cinema pelo povo Guarani e Kaiowá, particularmente exemplificada pelo curta-metragem *Brô MC's*, destaca a capacidade dessas comunidades de absorver e reorganizar a linguagem cinematográfica em benefício próprio. De acordo com Kellner (2001), essa apropriação permitiu que os valores de resistência, participação, democracia e liberdade fossem adotados como normas positivas, usadas para criticar formas de opressão e dominação. Nesse sentido, o cinema tornou-se um espaço de resistência cultural para esses povos Kaiowás, garantindo que eles imprimam suas perspectivas e olhares no conteúdo de seus filmes; e concorda-se com Di Felice (2012), quando enfatiza que o processo de digitalização cria "redes interativas e plataformas dinâmicas", que permitem a troca de informações e uma interação contínua. Isso possibilitou que as comunidades indígenas se insiram em novas dinâmicas de produção e consumo de mídia, tornando-se protagonistas de suas narrativas.

Notadamente, a inserção do indígena no sistema produtivo, conforme descrito por Martín-Barbero (2013), em que configura um "novo mapa" estrutural, colocou a cultura do *hip-*

hop indígena integrada à estrutura de produção do capitalismo⁶⁸. Isso evidencia a presença dos povos nativos na sociedade contemporânea e seu papel na construção de uma identidade forte, autoafirmativa e em diálogo com a realidade, que segundo Hall (2013), segue em uma constante negociação. Em *Brô MC's*, os jovens *rappers* da Aldeia Jaguapiru exemplificam essa interação, dialogando com um mundo contemporâneo e expressando os problemas e anseios de seu povo através de suas músicas cantadas na língua original guarani. Em vista disso, *Brô MC's* pretende romper estereótipos ao apresentar jovens indígenas utilizando indumentárias contemporâneas e globais enquanto cantam em sua língua tradicional. Esse filme é um exemplo evidente de hibridação cultural, em que se utiliza a linguagem cinematográfica para (auto)representar uma narrativa centrada na música com temáticas sobre as urgências indígenas. E é nesse sentido de propagação que a linguagem do cinema funciona como um amplificador de vozes (VATTIMO, 1992), promovendo mudanças de perspectiva, tanto entre os próprios indígenas quanto entre a opinião pública em geral. Ao destacar a capacidade de recriar narrativas por meio da linguagem cinematográfica e da música, o filme evidenciou a importância de se reconhecer e valorizar a diversidade cultural, além de promover uma reflexão sobre as relações de poder, busca por igualdade e liberdade de expressão em um contexto contemporâneo.

O tema central do curta-metragem é o trabalho musical autoral dos Guarani e Kaiowá dentro do estilo *hip-hop*. Originado como um movimento de contracultura, o *rap* serviu como um veículo importante de expressão política para os americanos negros nos guetos (STAM, 2008). Nesse mesmo caminho, os jovens indígenas da Aldeia Jaguapiru, em contato com essa cultura musical, que é produto da indústria global, identificam-se com a sua proposta original, adaptando as letras e a língua para refletir sua realidade local. As rimas das músicas não apenas servem como frases de estímulo para a juventude indígena, mas também se ajustam às mazelas cotidianas enfrentadas por esses jovens.

Brô MC's é um exemplo de como a (auto)representação pode ser usada para promover a diversidade cultural. Com a apropriação da linguagem cinematográfica e do *hip-hop*, esses jovens Kaiowás mostraram que podem dialogar com o mundo moderno enquanto permanecem firmes às suas raízes culturais. Esse processo de hibridação cultural permite que eles expressem suas experiências e lutas de uma maneira autêntica, promovendo uma maior compreensão e respeito pela diversidade cultural na sociedade contemporânea. Eventualmente,

⁶⁸ Atualmente existe vários indígenas produzindo *rap* em suas comunidades, como Katú -Bororos, Brisa Flow - Mapuche, OZ - Guarani, entre outros, para saber mais: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/arte-fora-dos-centros/2020/05/31/10-artistas-brasileiros-para-conhecer-o-rap-indigena.htm>

isso contribui para uma narrativa mais equitativa, onde as vozes indígenas encontram um espaço próprio.

O conceito de representação ganha um aprofundamento particular no curta-metragem *Jaguapiré, o Filme*, que, diferentemente de *Brô MCs*, aborda um episódio trágico na história dos Guarani e Kaiowá, portanto, a história retratada torna-se emblemática por diversas razões. Primeiramente, reconstrói a invasão, destruição e expulsão de seus lares. Esse episódio não apenas resultou na perda de suas casas e terras, mas também desestruturou todo o sistema sociocultural daqueles povos nativos, o que ajuda a explicar as consequências graves atuais, como: decomposição social, problemas de saúde pública, altos índices de suicídio e miséria. A (auto)representação permitiu que os próprios Kaiowás recontassem suas histórias a partir de suas perspectivas, corrigindo o vácuo histórico que muitas vezes oculta ou distorce suas experiências e lutas. Ao narrar sua própria história, os Guarani e Kaiowá oferecem uma visão mais esclarecida desse evento, rompendo com a narrativa única imposta pela hegemonia do colonizador.

Concorda-se com Canclini (2008) sobre os conceitos de autenticidade que são relativizados, especialmente no contexto indígena. A produção dos filmes em si já revela uma apropriação das tecnologias cinematográficas por parte dos povos nativos, demonstrando que os territórios culturais Guarani e Kaiowá não são sistemas isolados. As relações interculturais manifestadas no filme ilustram o processo de hibridação cultural, onde elementos de diferentes culturas se misturam e se reconfiguram. Em *Jaguapiré, o Filme*, essa hibridação é vista na forma como os Guarani e Kaiowá integram elementos de suas tradições e convicções ancestrais na narrativa cinematográfica.

Embora *Brô MCs e Jaguapiré, o filme* abordem temáticas diferentes, ambos os filmes demonstram a troca cultural e a coexistência de fronteiras culturais. *Jaguapiré, o Filme* é uma obra (auto)representativa que revela as mazelas enfrentadas pelos Guarani e Kaiowá, mas também destaca sua abertura ao diálogo e sua firmeza em preservar suas memórias ancestrais. Esse filme representa uma resistência cultural que utiliza da linguagem cinematográfica não apenas para documentar, mas para reconfigurar e fortalecer as identidades Kaiowás no presente e para as futuras gerações. Outro fator de destaque é a estética da metalinguagem utilizada no início do filme, que estabelece de imediato uma camada reflexiva e autorreferente, na qual os realizadores detalham o processo de concepção e construção do filme.

No que tange às características da linguagem do audiovisual, os resultados extraídos da pesquisa apontam para uma série de aspectos positivos relacionados à cinematografia Guarani e Kaiowá. Nota-se que em todos os 10 curtas-metragens do projeto Ava Marandu foram aplicadas técnicas de linguagem conscientemente. A análise da construção dos trabalhos audiovisuais

mostraram a importância dos elementos básicos, desde a utilização dos signos do cinema até a montagem narrativa, embasados nos conceitos teóricos de Casetti e De Chio (2001). A pesquisa revelou como esses filmes autorais indígenas buscaram desafiar estereótipos, oferecer representações autênticas e transmitir mensagens profundas sobre suas comunidades. Além disso, a cinematografia Guarani e Kaiowá se destacou por sua abordagem única e autêntica, que valoriza a riqueza e complexidade de suas culturas ancestrais. Ao reconstituir a história do passado e do presente, visto em *Jaguapiré, o filme*, promoveu a autoestima, a conexão com as raízes e a luta por justiça e reconhecimento histórico. Já a interação com a indústria cultural, como vista em *Brô Mcs*, exemplificou a capacidade dessas comunidades de se adaptarem e se reinventarem, mantendo suas raízes culturais enquanto se engajam no presente.

As conclusões extraídas da pesquisa sugerem que a construção fílmica em *Jaguapiré, o filme* foi descrita por uma estética documental que se destaca pela dramatização, narrativa intimista e reflexiva. O tratamento não-linear no filme, aliado à escolha de cenários e iluminação natural, criou uma atmosfera visceral que ressalta a urgência e a gravidade das questões abordadas. A incorporação de elementos industriais externos ao contexto nativo, como chinelos de borracha e outros objetos contemporâneos, juntamente com elementos tradicionais indígenas, como cocares e instrumentos de reza, resulta numa fusão intercultural que reflete sobre a interação entre diferentes culturas. Por outro lado, a construção narrativa em *Brô Mcs* adota uma estética do cinema direto, com muitas filmagens feitas à mão que conferem dinamismo e imersão à abordagem cinematográfica. Essa técnica de filmagem aproxima o espectador das comunidades Kaiowá, proporcionando uma visão autêntica e próxima de suas vidas e culturas. A presença de elementos como a dança, a linguagem do *hip-hop* e a combinação de influências indígenas com traços contemporâneos, evidenciam a complexidade cultural nos personagens, estimulando uma discussão mais ampla sobre as relações sociais.

Esses elementos visuais e narrativos descrevem uma abordagem rica em detalhes e significados, convidando a uma análise específica da complexidade cultural presente nos filmes. A interação intercultural e a representação híbrida dos personagens ampliam a compreensão e a apreciação das diferentes facetas das comunidades indígenas, mostrando que o cinema é uma ferramenta importante para retratar e conectar culturas.

Agora, sintetiza-se as informações mais relevantes sobre os estudos de recepção contidos no Capítulo 4, e discute-se suas implicações teóricas e práticas, buscando oferecer contribuições significativas para o campo dos estudos culturais. A análise dos dados sociodemográficos dos 46 participantes revelou a heterogeneidade do grupo, o que permitiu concluir que a diversidade é uma característica central da amostra. Portanto, uma pressuposição

é que essa diversidade ofereça uma compreensão abrangente e significativa das percepções e opiniões em relação aos conteúdos estudados. A combinação de diferentes origens, experiências e contextos socioculturais dos participantes criou uma base de indicadores para avaliar múltiplas interpretações e significados atribuídos ao material, garantindo que os resultados sejam representativos de uma ampla gama de pontos de vista.

Ao analisar os dados apresentados na primeira fase de perguntas abertas antes da exibição, foi possível concluir que as discussões sobre os direitos dos povos indígenas no Brasil indicam um reconhecimento crescente da importância de suas demandas. No entanto, esses povos ainda enfrentam obstáculos significativos na busca por equidade, especialmente em regiões específicas do agronegócio, como Mato Grosso do Sul. Os relatos dos participantes indígenas revelam uma experiência cotidiana marcada por preconceito e estigmatização. A percepção pública de que um indígena é algo fora do normal, mesmo nos próprios territórios indígenas, sublinha a persistência de discriminações que marginalizam esses povos. Mesmo com a mudança de postura no tratamento do termo "índio" para "indígena", que indica um esforço em considerar a diversidade cultural e a identidade autodefinida dos povos originários, ainda há um longo caminho a percorrer. Os participantes indígenas destacaram a necessidade de políticas públicas específicas que atendam às demandas de suas comunidades em aldeias urbanas, especialmente nas áreas de educação, saúde, habitação e infraestrutura. Apesar de estarem presentes em áreas urbanas há bastante tempo, como em Campo Grande e Dourados, os povos indígenas sentem que ainda não estão plenamente reconhecíveis.

A pesquisa revela um panorama preocupante de segregação e invisibilidade dos povos indígenas na sociedade sul-mato-grossense. Uma questão recorrente entre os não-indígenas foi a falta de convivência com indígenas nos espaços cotidianos. Essa constatação indica uma segregação significativa que esses povos enfrentam, sendo manifestadamente visíveis em situações comuns do dia a dia, o que os torna imperceptíveis. A sensação de que os indígenas são um povo invisibilizado é resultado de uma falta de acesso e convívio que reforça barreiras sociais. Um exemplo claro dessa invisibilidade é a experiência cotidiana em Dourados/MS, onde, apesar da presença visível de indígenas, eles são percebidos como "elementos apagados na cidade" (Homem 11 - Grupo 4). Essa segregação é agravada pela percepção de que os indígenas não são escutados ou considerados parte integrante da população.

A desigualdade e os preconceitos sociais emergem como questões centrais nos relatos dos indígenas. Eles vivenciam um sentimento de desvalorização e exclusão, agravado por séculos de opressão e exploração de suas terras e recursos, além de um desrespeito cultural contínuo. Essas experiências são particularmente evidentes nas falas sobre preconceito nas

escolas e universidades, onde os indígenas se sentem excluídos e desvalorizados. A questão identitária também surge como um desafio significativo. Este tensionamento entre identidade indígena e integração na sociedade brasileira gera conflitos internos e externos, exacerbando a marginalização desses povos.

Os dados da pesquisa revelam interpretações importantes sobre a maneira como a mídia brasileira tem historicamente retratado os povos indígenas e as consequências dessa representação. Primeiramente, a mídia brasileira foi responsável por divulgar imagens genéricas e estereotipadas dos indígenas, o que contribuiu para a falta de reconhecimento e visibilidade dessas populações. Isso refletiu nas poucas lembranças que os envolvidos na pesquisa têm de filmes que abordassem temáticas indígenas de maneira significativa. A dificuldade dos participantes em gravar filmes com temáticas específicas aponta para um problema maior: a baixa oferta ou promoção de produções sobre povos indígenas em meios de comunicação convencionais. Essa lacuna pode ser atribuída a vários fatores, incluindo restrições na distribuição dessas obras e um possível desinteresse dos canais e plataformas de mídia na promoção de narrativas sobre os povos nativos.

Uma questão central destacada na pesquisa foi a tendência das produções comerciais brasileiras de escalar atores de outras etnias para interpretar personagens indígenas. Essa prática é controversa e criticada por muitos, pois promove uma percepção errônea e confusa dos povos originários, perpetuando padrões culturais e estéticos que não refletem a realidade. A justificativa dos realizadores - a escassez de atores profissionais indígenas - aponta para um problema estrutural mais profundo de falta de oportunidades e inclusão no setor audiovisual para a população indígena.

Adicionalmente, a discussão entre os participantes não-indígenas sobre a afirmação de que "os colonizadores ditaram a história" ressalta as muitas camadas de interpretação sobre o papel do Estado na construção da narrativa histórica. Essa visão crítica sugere que os poderes vigentes mantêm uma imagem dos indígenas que atende a interesses específicos e descontextualizam a realidade desses povos. Historicamente, até os anos 1990, a televisão aberta no Brasil retratava os indígenas de maneira caricata e binária, oscilando entre a visão do "tribal/canibal" e a do "inocente/bobo". Essa visão reducionista e simplista perpetuava estereótipos negativos e servia mais como entretenimento superficial do que como uma plataforma para o entendimento e reconhecimento da complexidade cultural. Portanto, uma análise mais apurada dos dados revela uma série de questões problemáticas sobre a representatividade indígena na mídia brasileira. A luta por uma representação mais moderna enfrenta desafios que vão desde questões estruturais e históricas até a falta de inclusão e

oportunidades no setor audiovisual. Essa análise além de destacar as falhas existentes, também aponta para a necessidade de uma reflexão profunda e de ações concretas para promover uma mudança positiva na forma como as narrativas indígenas atingem o grande público.

Com relação ao conceito sobre "diálogos entre culturas", foi possível extrair interpretações relevantes sobre a dinâmica intercultural observada nos participantes. Inicialmente, foi abordada a importância dos diálogos entre grupos culturais na formação de identidades compartilhadas, onde as pessoas não se identificam apenas com sua cultura de origem, mas também com elementos que ultrapassam as fronteiras culturais. Essa concepção complexa da cultura, segundo Hall (2016), representa um desafio nas ciências humanas e sociais, dada a sua diversidade e dinamismo.

A partir das discussões em grupo, diversas interpretações puderam ser destacadas sobre as interações interculturais entre indígenas e não-indígenas, especialmente no contexto urbano, sobre as dinâmicas de poder, assimilação cultural, distinção e preconceitos. A visão apresentada por Silvana Terena, por exemplo, ressalta a percepção de que na prática não ocorre uma troca efetiva entre culturas, mas sim uma luta pela ocupação de espaços e direitos. Ela lamentou a falta de diálogo verdadeiro e igualitário, destacando a assimetria nas interações interculturais, em que a convivência entre indígenas e não-indígenas é marcada por obstáculos estruturais.

Outro fator foi a assimilação cultural, o debate em torno da eleição de caciques e da transição do sistema hereditário para o voto direto nas aldeias urbanas aponta para transformações significativas nas estruturas de poder e nas práticas políticas indígenas, influenciadas pela modernização e mudanças sociais. A discussão sobre a suposta superioridade de não-indígenas e a assimilação cultural evidencia desafios persistentes nas interações interculturais, marcadas por preconceitos e desigualdades. A sensação de superioridade de alguns não-indígenas em relação aos indígenas revela uma dinâmica de poder histórica e socialmente enraizada, que dificulta a construção de relações mais equilibradas nas relações socioculturais.

Os resultados obtidos a partir da análise do contato dos participantes com os filmes autorais do cinema Guarani e Kaiowá indicam percepções e discussões diversas, tanto entre os não-indígenas quanto entre os indígenas. Entre os não-indígenas, o choque cultural emergiu como uma das primeiras percepções, evidenciando a falta de familiaridade e acesso prévio às produções audiovisuais realizadas por indígenas. Esse impacto foi acentuado principalmente ao abordar a relação dos jovens Kaiowá com a cultura do *hip-hop*, destacando a novidade e a originalidade dessas conexões culturais. Por outro lado, nos grupos indígenas, a apreciação da

representação autêntica de suas histórias e culturas gerou um sentimento de orgulho e identificação com a causa coletiva.

Os relatos dos participantes indígenas revelaram uma forte conexão com as questões territoriais, espirituais e culturais abordadas nos filmes, mesmo que de maneira tímida, o *rap* foi visto como uma ferramenta de manifestação e denúncia, além de enfatizar a significância da terra para a sobrevivência e a identidade do povo Guarani e Kaiowá. Por outro lado, as análises dos não-indígenas se concentraram em aspectos técnicos e estéticos das produções; também foi discutido sobre o impacto cultural e social das obras. No filme *Brô MCs*, a abordagem do "cinema direto" se destacou, proporcionando uma reflexão na realidade cotidiana dos jovens Guarani e Kaiowá, sem filtros ou maquiagens. Segundo a visão dos participantes, as imagens apresentadas e explícitas capturaram a vida em uma comunidade indígena, evidenciando as limitações de enfrentamento de recursos, mas também a criatividade e vitalidade presentes na forma como se expressam. A estética visual e sonora do filme transmitiu tanto a realidade material das condições de vida, como também a energia e a identidade cultural dos protagonistas, que buscaram reafirmar suas identidades híbridas com a música.

Por outro lado, o filme *Jaguapiré* adotou uma abordagem mais centrada no resgate da ancestralidade e da memória coletiva dos Guarani e Kaiowá, explorando narrativas mais elaboradas e tradicionais. Também houve uma atenção aos detalhes na reconstituição dos eventos e na utilização da língua tradicional em grande parte dos diálogos apresentados. A estética naturalista apresentada nos dois filmes refletiu a conexão dos Guarani com seu espaço físico e cultural, demonstrando a integração entre as narrativas.

As interpretações dos não-indígenas sobre os filmes destacaram ainda a influência estrangeira evidente nos protagonistas de *Brô MCs*, a miscigenação cultural presente em diferentes aspectos e a utilização da arte como meio de denúncia das injustiças sociais ocorridas na aldeia. Essas percepções ressaltaram a visão dos não-indígenas sobre a tentativa de inserção e integração dos indígenas na sociedade moderna, revelando os conflitos e desafios enfrentados na intersecção entre culturas e identidades distintas.

A presente pesquisa ofereceu uma plataforma fértil para futuras investigações, particularmente no campo do processo metodológico de produção cinematográfica dessas comunidades. Embora tenha explorado aspectos importantes da narrativa e representação cultural, a pesquisa deixa em aberto várias possibilidades para aprofundamento. Futuras pesquisas podem investigar mais detalhadamente o papel da tecnologia digital na facilitação da (auto)representação e distribuição de filmes indígenas, analisando como ferramentas modernas estão sendo incluídas pelos cineastas Guarani e Kaiowá para preservar e inovar suas tradições

narrativas. Além disso, há espaço para explorar a dinâmica colaborativa entre cineastas indígenas e não-indígenas, examinando como essas parcerias podem influenciar tanto os processos criativos quanto a contribuição cultural das produções. Outra área potencial de estudo é o impacto socioeconômico do cinema nas comunidades indígenas, incluindo como a produção e a exibição de filmes podem servir como meios de geração de renda e empoderamento comunitário. Também permanece em aberto a investigação sobre a recepção dessas obras em outros grupos distintos. Dessa maneira, regiões com pouca presença indígena poderiam revelar como audiências não familiarizadas com as realidades e culturas indígenas interpretam e se conectam às narrativas apresentadas nos filmes Guarani e Kaiowá, e assim, tentar entender como diferentes regiões interpretam e se conectam às narrativas apresentadas. Essas áreas não exploradas integram um campo fértil para pesquisas que podem complementar e expandir o entendimento do cinema Guarani e Kaiowá como uma expressão cultural dinâmica e vital.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **A televisão e os padrões da cultura de massa. In: Cultura de Massa.** ROSEMBERG, B.; WHITE, D. (ed.). São Paulo: Cultrix, 1973, 546-562.

ADORNO, Theodor W. - **Indústria Cultural e Sociedade** - tradução Juba Elisabeth Levy - São Paulo; Paz e Terra, 2002.

_____, Theodor W, Max Horkheimer - **Dialética do esclarecimento** - fragmentos filosóficos (1947). disponível em:
https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialectica_esclarec.pdf. Acesso em: 15 de janeiro de 2023 às 00:04.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro – Campinas, SP: Papyrus, 1993.

_____, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema I** Jacques Aumont, Michel Marie; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. - Campinas, SP: Papyrus, 2003.

ALMEIDA SERRA, Ricardo Franco. **Reflexões Sobre a Capitania de Mato Grosso.** Cuiabá: IGHMT, 2002.

ALVARENGA, Clarisse. **CINEMA E ARQUIVO NA AMÉRICA INDÍGENA: ANDREA TONACCI, ENCONTROS E REENCONTROS.** Dossiê Cinema Amazônico em tempo de luta, 2020. Artigo - Disponível em:
<https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/46990/29199>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2023 às 19:50.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: the new mestiza.** 4 ED. San Francisco: Aunte Lute Books, 2012.

Araujo, Ana Carvalho Ziller de, **Cineastas indígenas : um outro olhar : guia para professores e alunos** / Ana Carvalho Ziller de Araujo, Ernesto Ignacio de Carvalho, Vincent Robert Carelli. -- Olinda, PE : Vídeo nas Aldeias, 2010.

ARAÚJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias.** 2015. 269 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em:
 <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285321>>. Acesso em: 27 de agosto de 2018.

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
 <<Acesso em: 22 de maio de 2023>>.

BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica : teoria e estudos de casos** / Mahomed Bamba. - Salvador : EDUFBA, 2013.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Recepção: nova perspectiva nos estudos de comunicação.** Comunicação & Educação, São Paulo, 21: 7 a 16, maio/ago. 1998.

BELISÁRIO, Bernard Pêgo. **Desmanchar O Cinema: Pesquisa Com Filmes Xavante No Wai'a Rini (2018)** – Tese de Doutorado – UFMG – Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-AWFLDS>.

BENITES, Tonico. **A educação dos jovens Guarani e Kaiowá e sua utilização das redes sociais na luta por direitos.** Densidades. N.2. ano 2, 2014.

BENITES, Eliel. **Tekoha Ñeropu'ã: aldeia que se levanta.** Rev. NERA Presidente Prudente v. 23, n. 52, pp. 19-38 Dossiê - 2020 ISSN: 1806-6755 - Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) – Mato Grosso do Sul, Brasil - Disponível em: <file:///Users/cidnogs/Downloads/7187-Texto%20do%20Artigo-26263-26157-10-20200206.pdf>

BERNARD, Sheila Curran. **Documentário: Tecnicas para uma produção de alto impacto;** tradução Saulo Kriev – Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema.** Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo, SP – Martins Fontes, 1987.

BRAND, Antônio Jacó. **O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/Guarani: os difíceis caminhos da palavra.** Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS, Porto Alegre, 1997.

BRAND, Antônio Jacó. **Quando chegou esses que são nossos contrários — A ocupação espacial e o processo de confinamento dos Kaiowá/Guarani no Mato Grosso do Sul.** Multitemas, 1998.

BOAVENTURA, Katrine Tokarski. **Recepção e estudos culturais : uma relação pouco discutida.** Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, 2009.

BORDWELL, David. **Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema.** Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BUFFA, Diego; BECERRA, Maria José. **Sistema productivo, Estructura dominante, Territorialidade y Resistencias sociales em el escenario sudamericano.** Ferrera Editor: Córdoba, 2014.

CANCLINI, Nestor. **Estratégias para entrar e sair da modernidade;** tradução Heloísa Pezza Cintrão - 4 ed. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo. 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização,** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CEDI - Centro Ecumenico de Documentação e Informação - **O índio Imaginado, Mostra de Filmes e Vídeos sobre povos indígenas no Brasil** - São Paulo - 1992.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. tradução: Roneide Venâncio MAJER, atualizado para 6 edição: Jussara Simões 3a Ed. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A.,1999.

CASTRO-GÓMEZ, S. **Ciências Sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”**. In: Lander, E. (Org.) *A Colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais*. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

CASSETTI, Francesco. DI CHIO, Federico. **Como analisar un film**. Traducción de Carlos Losilla. Barcelona, PAIDOS, 1991.

CAVALCANTE, Thiago Leandro V. **Colonialidade e Colonialismo Interno: A Política de Criação de Reservas Indígenas no Sul de Mato Grosso do Sul e Algumas de suas Consequências Contemporâneas** In MOTA, Juliana Grasiéli Bueno; CAVALCANTE, Thiago Leandro Vieira (Orgs.) **Reserva Indígena de Dourados: Histórias e Desafios Contemporâneos**. Ebook, São Leopoldo: Karywa, 2019.

CAVALCANTE, Thiago Leandro Vieira. **Colonialismo, Território e Territorialidade: a luta pela terra dos Guarani e Kaiowa em Mato Grosso do Sul**. Tese (Doutorado em História) – UNESP, Assis-SP.

CHAMORRO, Graciela; COMBÉS, Isabelle. **Povos Indígenas no Mato Grosso do Sul: História, Cultura e transformações sociais**. Dourados - Ed. UFGD 2015.

CHAMORRO, Graciela. **História Kaiowá: das origens aos desafios contemporâneos**. São Bernardo do Campo, Nhanduti Editora, 2015.

CHAMORRO, Graciela. **Terra Madura: Yvy araguayje: Fundamentos da Palavra Guarani**. Dourados, UFGD, 2008.

CORREA, MIGUEL ANGELO. **Audiovisual Autoral Dos Povos Indígenas De Mato Grosso Do Sul: mapeamento e análise'** 20/08/2015 183 f. Mestrado em Comunicação Instituição de Ensino: FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL, Campo Grande Biblioteca Depositária: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**; Tradução Nilson Moulin Louzada; revisão técnica Sheila Schvarzman. – Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CORRÊA FILHO, Virgílio. **Ervais do Brasil e Ervateiros**. RJ: Ministério da Agricultura/Serviço de Informação Agrícola, 1957.

COMPARATO, Doc. **Roteiro, arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.

DAMIAN, JESSICA. **O reconhecimento da medicina tradicional indígena e sua previsão normativa: o reflexo no processo da indígena Tukano'** 26/02/2016 136 f. Mestrado em Direito Instituição de Ensino: CENTRO UNIVERSITÁRIO RITTER DOS REIS, Porto Alegre Biblioteca Depositária: Biblioteca UniRitter - Campus FAPA.

ESSELIN, Paulo M. Mato Grosso do Sul na Formação do Estado Nacional Brasileiro. Artigo Disponível em: <https://estudiosafricanos.cea.unc.edu.ar/files/03-Libro-Red-Forsa-Paulo-M-ESSELIN.pdf>.

Ellis, Carolyn, et al. "Autoethnography: An Overview." *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, vol. 36, no. 4 (138), 2011, pp. 273–90. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/23032294>. Acesso em: 23 de maio de 2023.

ESTRELA DA COSTA, Ana Carolina. 2016. "Jean Rouch". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/autor/jean-rouch>>.

EMGC, Equipe Mapa Guarani Continental. **Caderno Mapa Guarani Continental: povos Guarani na Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai.** / Equipe Mapa Guarani Continental - EMGC. Campo Grande, MS. Cimi, 2016.

FELICE, M. D. **Netativismo: novos aspectos da opinião pública em contextos digitais.** Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia [en linea]. 2012, 19(1), 27-45[fecha de Consulta 19 de Enero de 2023]. ISSN: 1415-0549. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495551010004>. Acesso em: 19 de janeiro de 2023, às 15:00.

_____. M.D. **Tecnologias comunicativas, esfera pública e mídias nativas.** Sumários Revista da ESPM, [S. l.], v. 15, n. 3, p. 70–79, 2013. Disponível em: <https://bibliotecasp.espm.br/espm/article/view/1204>. Acesso em: 26 de abril de 2023.

FERREIRA, Luciane Ouriques. **O Desenvolvimento Participativo da Área de Medicina Tradicional Indígena, Projeto Vigisus II/Funasa.** FIOCRUZ - Saúde Soc. São Paulo, v.21, supl.1, p.265-277 - 2012.

FERREIRA, Ceíça. **Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil.** MatrizES. V.11 - Nº 3 set./dez. São Paulo – Brasil. 2017.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico.** Tradução: Screenplay – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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.

FUENZALIDA, Valerio. **O Docudrama televisivo.** Matrizes Ano 2 – nº 1 segundo semestre de 2008. Disponível em: <file:///Users/cidnogs/Downloads/38214-Texto%20do%20artigo-44986-1-10-20120814.pdf>. Acesso em: 02 de agosto de 2023, às 09:55.

GUISARD, Luís Augusto De Mola. **O BUGRE, UM JOÃO-NINGUÉM um personagem brasileiro.** A Violência Disseminada • São Paulo Perspec. 13 (4) • Dez 1999 • <https://doi.org/10.1590/S0102-88391999000400010>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/jMgYnVpvBB5wLgbxYyRM4Lv/?format=pdf&lang=pt>

GALACHE, Gilmar **KOXUNAKOTI ITUKEOVO YOKO KIXOVOKU. FORTALECIMENTO DO JEITO DE SER TERENA: O AUDIOVISUAL COM AUTONOMIA.** Dissertação - UNB, 2017.

GOMES, Márcia. Identificação e aproveitamento de conteúdos sociais na recepção de telenovelas - revista Fronteiras – estudos midiáticos - 2011.

GONZÁLEZ, J. Cibercultur@ como estratégia de comunicación compleja desde la periferia. Ciudad de México: Labcomplex-CEICH/UNAM, s/da. Disponível em: www.labcomplex.net. Acesso em: 16 de março de 2022.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. **Dicionário Semiótica.** São Paulo: Cultrix, 1979.

GRUBITS, Sonia & DARRAULT-HARRIS, Ivan. Ambiente, identidade e cultura: reflexões sobre comunidades Guarani/Kaiowá E Kadiwéu de Mato Grosso do Sul. **Psicologia & Sociedade**; jan./jun.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.

_____, Stuart. **Cultura e representação** / Stuart Hall; Tradução Daniel Mdiranda e Willian Oliveira - Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) **Indígenas do Brasil.** Estudos especiais. Disponível em: https://www.aen.pr.gov.br/sites/default/arquivos_restritos/files/documento/2023-08/liv102018_1.pdf. Acesso em: 20 de agosto 2023.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Ed. Senac, 2009.

KAIGANG, Sonia, "O indígena e a recepção: um outro lugar na informação noticiosa". Latin American Journal Latin American Journal of Development, Curitiba, 2022. Disponível em <https://ojs.latinamericanpublicacoes.com.br/ojs/index.php/jdev/article/view/1099/991>.

Karliane Macedo Nunes, Renato Izidoro da Silva e José de Oliveira dos Santos Silva, «**Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil**», Polis [Online], 38 | 2014, posto online no dia 05 setembro 2014, consultado o 13 maio 2021. URL: <http://journals.openedition.org/polis/10086>.

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

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Tradução Jess. 1 Ed. Oliveira Rio de Janeiro:Cobogá, 2019.

KLEIN, Tatiane Maíra. **Práticas midiáticas e redes de relações entre os kaiowá e guarani em Mato Grosso do Sul.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), USP, 2013.

JACKS, Nilda. **A pesquisa de recepção no Brasil: em busca da influência latinoamericana.** In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Vinte anos de ciências da comunicação no Brasil. Avaliação e perspectivas.** São Paulo, INTERCOM, Univ. Santa Cecília, 1999.

JACKS, Nilda. **Tendências Latino-Americanas nos Estudos de Recepção.** Revista FAMECOS, v.5, p.44-49, Porto Alegre, 1996.

JACKS, N.; WOTTRICH, L. H. **O legado de Stuart Hall para os estudos de recepção no Brasil.** MATRIZES, [S. l.], v. 10, n. 3, p. 159-172, 2016.

JESUS, Naime Terena de. **Audiovisual na Escola Terena Lutuma Dias: educação indígena diferenciada e as mídias.** - Doutorado PUC/SP - 2014.

JÚNIOR, Álvaro Banducci, URQUIZA, Antônio H.A. **Povos indígenas e o turismo em Mato Grosso do Sul: descaso e improviso.** Cadernos do LEME, Campina Grande, Vol. 4, nº 2, p. 1-22. Jul/Dez 2012.

LACERDA, Rodrigo. **O cinema indígena colaborativo do *Vídeo nas Aldeias* e o Patrimônio Cultural Imaterial.** Revista MEMORIAMEDIA 3. Art. 1. 2018. Disponível em: https://memoriamedia.net/pdfarticles/PT_REVISTAMEMORIAMEDIA_Video_nas_Aldeias.pdf. Acesso em: 11 de fevereiro de 2023, às 21:06.

LEANDRO, Rafael Voigt. **OS CICLOS FICCIONAIS DA BORRACHA E A FORMAÇÃO DE UM MEMORIAL LITERÁRIO DA AMAZÔNIA.** Tese Doutorado - UNB 2014. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17742/1/2014_RafaelVoigtLeandro.pdf.

LINHARES, Gladis. **A televisão no imaginário dos Terena.** Campo Grande - MS; ed. UNIDERP, 2000.

LOURENCO, Mariane Lemos. **Arte, cultura e política: o Movimento Hip Hop e a constituição dos narradores urbanos.** Psicol. Am. Lat., México, n. 19, 2010. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2010000100014&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 23 de julho de 2024.

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

MACHADO, A. M. **Exá raú mboguatá guassú mohekauka yvy marãe’y: de sonhos ao Oguatá Guassú em busca da(s) terra(s) isenta(s) de mal.** Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

MAESTRI, Mário. **Paraguai: A República Camponesa 1810-1865.** Porto Alegre: FCM, 2014.

MASO, Tchenna Fernandes. **Resistencia guarani e kaiowá e a integração latinoamericana: Reflexões desde a ATY GUASU.** Dissertação (Mestrado em Mestra em Integração). Latinoamericana. Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina da Universidade Federal da Integração Latinoamericana. Foz do Iguaçu, 2016.

MARQUES, Márcia G. **Identificação e aproveitamento de conteúdos sociais na recepção de telenovelas.** Revista Fronteiras - estudos midiáticos. Vol. 13 Nº 2 - maio/agosto, 2011.

MARQUES, Márcia G. **Telenovelas: papéis sociais, identidade cultural e socialização.** INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set., 2003.

MARTÍN-BARBERO, J. **América Latina e os anos recentes: o estudo de recepção em comunicação social.** In: SOUZA, Mauro Winton de. (Org.). Sujeito o lado oculto do receptor. São Paulo: ECA/USP: Brasiliense, 1995. p. 39-71.

_____, Jesus. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia /** Prefácio de Nestor Garcia Canclini; tradução de Roland Polito e Sergio Alcides. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

_____, Jesus. **Ofício de Cartógrafo,** Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. Tradução: Fidelina Gonçalves. ed. Loyola - São Paulo, SP. 2004.

MOTA, Juliana Grasiéli B. Geografias Guarani e Kaiowá nas Relações entre a Reserva Indígena e a Cidade de Dourados *In* MOTA, Juliana Grasiéli Bueno; CAVALCANTE, Thiago Leandro Vieira (Orgs.) **Reserva Indígena de Dourados: Histórias e Desafios Contemporâneos.** Ebook, São Leopoldo: Karywa, 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica;** tradução Paulo Neves ; revisão técnica Sheila Schwartzman. – São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARNER, Terence St. JOHN(org). **A realização cinematográfica.** Tradução, Manuel Costa e Silva. Edição 70 – Lisboa – Portugal , 1980.

METZ, Christian. **A significação do cinema/** tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet / São Paulo, Perspectiva -1972.

O Caçador de Diamantes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67330/o-cacador-de-diamantes>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico** - Comunicação apresentada no III SOPCOM, VI LUSOCOM, UBI, Abril, 2004. Acesso em 30/03/22.

PEREIRA, Levi Marques. **Relatório circunstanciado de identificação e delimitação da terra indígena Guarani-Kaiowá Guyraroká.** Portaria Nº 083/PRES/FUNAI, 2002.

PEREIRA, Eliete da Silva. **Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena: O caso do projeto “Vídeo Nas Aldeias”,** REVISTA CIBERLEGENDA (61-72) – 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36654/21234>. Acesso em: 24 de abril de 2023, às 00:06.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. **Comunicação nos movimentos sociais: o exercício de uma nova perspectiva de direitos humanos.** contemporânea | comunicação e cultura - v.11 – n.01 – jan-abril 2013 – p. 138-158 | ISSN: 18099386. Acesso em: 16 de março de 2022.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade del Poder y Clasificación Social in Cuestiones y horizontes:** de la dependência histórico-estrutural a la colonialidade/descolonialidade Del poder. Buenos Aires, 2014.

RAFFESTIN, Claud. **Por uma geografia do poder.** Tradução: Maria Cecília França - editora Atica. 1993.

RAMOS, Alcida Rita. **Sociedades Indígenas.** 4. Ed. / São Paulo, SP: Ática, 1995.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** - São Paulo: Editora Senac são Paulo, 2008.

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

RICARDO, Fany; GONGORA, Majoi Fávero (org.). **Cercos e resistências:** povos indígenas isolados na Amazônia. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2019. 255 p.

RONSINI, Veneza V. M. **A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero** (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). Recepção, Usos e Consumo Midiáticos. XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, 2010.

STAM, R. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros.* São Paulo, Edusp, 2008.

SANTOS, Vinicius José Ribeiro da Fonseca, - **Os Guarani-Kaiowá e a elite ruralista em Mato Grosso do Sul: as múltiplas faces de um processo de territorialização.** / Vinicius José Ribeiro da Fonseca Santos. - Rio de Janeiro, 2021.

SANTOS, Manoel Gomes dos. **Uma Gramática do Wapixana (Aruák) - Aspectos da Fonologia, Da Morfologia e da Sintaxe.** 01/02/2006 270 f. Doutorado em LINGÜÍSTICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS Biblioteca Depositária: Biblioteca Central.

SANTILLI, Márcio. **Os brasileiros e os índios** / Márcio Santilli. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

SILVA, Daniel Santana leite da. **Do singular ao plural: a etnogênese como chave de desconstrução da imagem do índio cristalizado.** XXVIII Simpósio nacional de história, Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios - Florianópolis/SC - 2015.

SILVA, Juliano Gonçalves da. **O índio no cinema brasileiro e o espelho recente.** 2002. 139f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, [SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285028>>. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

SILVA, Mirrah Iañez Gonçalves da, **O Guarany no Cinema Brasileiro: visão da imprensa entre 1908 e 1926**. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação Ano 7 - Edição 1 – Setembro - Novembro de 2013 (Acesso em: 23 de janeiro de 2022).

SILVA, Yasmine Altimare . **Estudo do conflito agrário pela posse das terras tradicionais dos povos indígenas Guarani-Kaiowá no Mato Grosso do Sul**. Dissertação. Mestrado em Direito. Programa de Pós-Graduação em Direito Agrário da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Goiás, Goiânia/GO 2017.

SILVA, Dafne P.; BONIN, e Jiani Adriana. **A recepção de cinema nas mostras itinerantes organizadas pelo Cineclube Lanterninha Aurélio** In: BAMBÁ, Mahomed. **A recepção cinematográfica : teoria e estudos de casos / Mahomed Bamba**. - Salvador : EDUFBA, 2013.

SIQUEIRA, Eranir Martins; SOUZA, Neimar Machado. A atuação do serviço de proteção ao índio e a história dos Guarani/Kaiowá. **ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA** – Londrina, 2005.

SOCIOAMBIENTAL. **Guarani Kaiowá**. Povos indígenas do Brasil. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Kaiow%C3%A1#Popula.C3.A7.C3.A3o Acessado em: 26 de fevereiro de 2023.

SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo - 2ed**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Gustavo. **A questão indígena e a reescrita da História**. Contracampo, Niterói, v. 39, n. 3, p. XXX-YYY, dez./mar. 2020. Enviado em: 31/01/2020. Revisor A: 06/05/2020; Revisor B: 03/09/2020. Aceite em: 14/10/2020. DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v39i3>.

SOUZA, J. I. M. **Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência**. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 43-62, 2003. Editora UFPR. disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2714/2251>. Acessado em: 23 de março de 2022.

SOUZA, Maria Luiza R. Modos de ver e viver o cinema: etnografia da recepção fílmica e seus desafios. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ano 3. 2014.

TACCA, Fernando de. **Rituais e festas Bororo. A construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon**, *REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP*, 2002, V. 45 no 1. Acesso em: 22 de janeiro de 2022.

Turner, Terence. 1993. **“De Cosmologia a História: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó”**. In E. Viveiros de Castro e M. Carneiro da Cunha (orgs.). *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: NHII/USP/FAPESP. pp. 43-66.

VATTIMO, G. **A Sociedade transparente**. Tradutor: Houssein Shooza e Isabel Santos. Ed. Relógio D'água. 1992.

_____, G. **O fim da modernidade: hermenêutica e nihilismo na cultura pós-moderna** [1985]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VELOSO, Renato. **Tecnologias da informação e da comunicação: desafios e perspectivas** – São Paulo: Saraiva, 2011.

Viveiros de Castro, Eduardo ; **A inconstancia da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. COSACNAIFY - SÃO PAULO - 2006.

WEBE, Astor. **OS EYVIGUAYEGUI-MBAYÁ-GUAICURU: o Tratado de Paz de 1791**
Revista História em Reflexão: Vol. 2 n. 4 – UFGD - Dourados jul/dez 2008.

SITES:

<https://ascuri.org/videos>. Acesso em: 13 de março de 2022.

<http://bases.cinemateca.gov.br>. Acesso em: 13 de março de 2022.

Ministério da Cultura - Minc - 2010

<http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/index.html%3Fp=86247>

VIEIRA, Vera de Fátima. Comunicação e feminismo: as possibilidades da era digital. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012, 234p.

COGO, D. Mídias comunitárias: outros cenários e cidadanias. Agência Ibase: Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.ibase.org.br/modules.php?name=Conteudo&pid=71>>
Acesso em: 20 de junho de 2010.

OLIVEIRA, I. de M. e SILVA, L. A. P. Imprensa Negra Online: o racismo na pauta de todos os dias. ANAIS DO 5o ENCONTRO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM JORNALISMO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES EM JORNALISMO (SBPJOR). 2007, Aracajú. Anais... Aracajú: SBP, 2007.

PEREIRA, Maria G. D.; VIEIRA, Amitza T. **Autoetnografia em estudos da linguagem e áreas interdisciplinares**. Veredas, v. 22, n. 1, 2018. Disponível em:
<<https://www.ufjf.br/revistaveredas/edicoes/2018-9/v-22-no-1/>> Acesso em: 17 de março de 2020.

POSSÍVEIS ESTUDOS

SILVA, F. O. *O cinema indigenizado de Divino Tserewahú*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2013.

TACCA, F. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas, SP, Papirus, 2001.

PELLEGRINO, S. P. *A comunicação reflexiva: Antropologia e visualidade no contexto indígena*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

GINSBURG, F. Videoparentesco: um ensaio sobre A arca dos Zo' é e Eu Já fui seu irmão. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 6, 1995, p. 171-181.

CARELLI, V.; GALLOIS, D. “Índios eletrônicos”: uma rede indígena de comunicação. *Sexta-feira* (2), “Festas”. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/>.

CARELLI, VINCENT. Vídeo nas Aldeias: um encontro dos índios com sua imagem - Tempo e Presença, vol.270: 35-40, CEDI, 1993.

APÊNDICE 1: Filmografia Ava Marandu

1 - Brô Mc`s

Título: Brô Mc`s - cor, 8`15``

Ano: 2010

Produção: Aldeia Jaguapiru e Pontão de Cultura.

Gênero: Documentário

Realizadores: Alda Silva, Aldinéia Oliveira, Célia Batista Cabreira, Daiane Vaes Gomes, Devanildo Claudio, Eliane Juca da Silva, Geovani Porto, Getúlio Juca de Oliveira, Ivanio Porto, Jaqueline Daniel Gonçalves, Liane Daniel Gonçalves, Luciano Fernandez e Sandreli Porto.

Sinopse: Esse trabalho conta a história de uma dupla de *Rappers* que utilizam o estilo musical para manifestar, na língua Guarani, os desejos e problemas de um povo que vive no limite da precariedade. Diferentemente daquilo que foi propagado no decorrer da história sobre a figura imagética do nativo, os Guarani e Kaiowá se apresentam com indumentárias atualizadas, global e sobretudo desempenhando um papel fundamental na autoafirmação identitária.

2 - JAGUAPIRÉ, O FILME

Título: Jaguapiré, o filme - cor, 10`14``

Ano: 2010

Produção: Aldeia Jaguapiré, Jaguapiré Memby e Pontão de Cultura.

Gênero: Docudrama.

Realizadores: Assunção Garay, Ademir Romeiro, Angelica Garay, Alfredo Garay, Adair Nunes, Altair Nunes, Alexsom Martins, Claudio Romeiro, Delmira Velario, Dionizio Garay, Denize Araújo, Jaqueline Garay, Jaqueline Fernandes, João Sanches, Luiz Velário, Marinete Velário, Marinethi Lederma, Orismaeo Freitas, Oneide Velario, Ramona Ximenes, Ricardo Ximenes, Roberto Quinhona, Rosimara Benites, Sabino Ximenes, Sergio Canteiro, Terezinha Barbosa e Viviane Davalo.

Sinopse: O filme relata o episódio ocorrido em 1985⁶⁹, em que cinco famílias Guarani e Kaiowá foram expulsas violentamente de suas casas. A aldeia de Jaguapiré, ficava na época, nas dependências da fazenda Modelo, cujo proprietário era José Fuentes Romero, responsável pela expulsão brutal dessa comunidade nativa. Cerca de 27 homens armados, entre eles o dono da fazenda, policiais militares e capangas, invadiram a aldeia, agrediram e expulsaram todas as famílias indígenas, incendiaram o local e devastaram de imediato boa parte da vegetação local como forma de aterrorizar e intimidar essas pessoas.

3 - Guerreiro Guarani

Título: *Guerreiro Guarani* – Cor, 10`47``

Ano: 2010

Produção: Aldeia Guyraroka E Pontão Guaicuru

Gênero: Ficção

Realizadores: Adilize Mari Vilhalva, Alismari Vilhalva, Claudistone Paulo, Fabiana Duarte, Francismar Duarte, Gilma Vilhalva, Gillecica Almeida, Gilson Almeida, Ivone Paulo, Jozimar

⁶⁹ Saber mais: http://pib.socioambiental.org/anexos/8148_20100122_121040.pdf

Da Silva, Jenezelenio Vilhalva, Marlinho Vilhalva, Oderlinho Vilhalva E Zenildo Duarte (In Memorian 1988-2010)

Sinopse: Filme de ficção onde um jovem tenta defender sua aldeia.

4 - Chamiri Jegua

Título: *Chamiri Jegua – Cor, 8’47’’*

Ano: 2010

Produção: Aldeia Guyra Roka E Pontão Guaicuru.

Gênero: Documentário

Realizadores: Adilize Mari Vilhalva, Alismari Vilhalva, Claudistone Paulo, Fabiana Duarte, Francismar Duarte, Gilma Vilhalva, Gillecica Almeida, Gilson Almeida, Ivone Paulo, Jozimar Da Silva, Jenezelenio Vilhalva, Marlinho Vilhalva, Oderlinho Vilhalva E Zenildo Duarte (In Memorian 1988-2010)

Sinopse: O passo a passo de como as moças guarani se pintam, embelezando os corpos preparando-se para um ritual.

5 - Jerosy Pukui, Cerimônia Do Milho Branco

Título: *Jerosy Pukui, Cerimônia Do Milho Branco- Cor, 11’16’’*

Ano: 2010

Produção: Aldeia Panambizinho e Pontão Guaicuru

Gênero: Documentário

Realizadores: Abrizio Silva Pedro, Ademilson Concianza Verga, Adilangela Aquino Jorge, Amarildo da Silva Pedro, Augusto Concianza Verga, Cleia Severino Gonçalves, Dilma Jorge Concianza, Elezangela Aquino jorge, Elidane Capilé Jorge, Evelin Alziro, Fábio Concianza, Fineida Neuza Aquino Concianza, Ivanulza da Silva, LeIde da Silva Pedro, Jorge Lizete Aquino, Joziane jorge Aquino, Juliandro Jorge Pedro Valdelice, Luciano da Silva Concianza, Marijalva Jorge, Michelli Perito Concianza, Nilzelaine Alzira Jorge, Noé Jorge Aquino, Roni Brucelle Arce Concianza, Reginneide Perito Concianza, Samuel Vera, Taiane Concianza Severino,Valdomiro Aqino Pedro.

Sinopse: Uma cerimônia dedicada a chichia - bebida sagrada para os Guarani - pode unir danças, cantos e vestimentas carregadas de beleza. O filme é o recorte dessa fusão de sensações.

6 - Kunumi Pepy: furação de lábio

Título: *Kunumi Pepy: Furação de Lábio – Cor, 10’14’’*

Ano: 2010

Produção: Aldeia Panambizinho E Pontão Guaicuru

Gênero: Documentário

Realizadores: Abrizio Silva Pedro, Ademilson Concianza Verga, Adilangela Aquino Jorge, Amarildo da Silva Pedro, Augusto Concianza Verga, Cleia Severino Gonçalves, Dilma Jorge Concianza, Elezangela Aquino jorge, Elidane Capilé Jorge, Evelin Alziro, Fábio Concianza, Fineida Neuza Aquino Concianza, Ivanulza da Silva, LeIde da Silva Pedro, Jorge Lizete Aquino, Joziane jorge Aquino, Juliandro Jorge Pedro Valdelice, Luciano da Silva Concianza, Marijalva Jorge, Michelli Perito Concianza, Nilzelaine Alzira Jorge, Noé Jorge Aquino, Roni Brucelle Arce

Concianza, Reginneide Perito Concianza, Samuel Vera, Taiane Concianza Severino, Valdomiro Aquino Pedro.

Sinopse: Passar de uma fase da vida a outra é sempre um desafio, significa mudanças e acúmulos de responsabilidades. Mas como simbolizar essa passagem entre os homens Guarani? Em "*Kunumi Pepy*" é possível ter parte da resposta.

7 - Kaiowa Kunhatai – Mulher kaiowá

Título: *Kaiowa Kunhatai – Mulher Kaiowá -Cor, 16'20''*

Ano: 2010

Produção: Aldeia Panambizinho e Pontão de Cultura

Gênero: Documentário

Sinopse: A passagem de menina para mulher é algo que requer atenção especial entre os Guarani. Neste filme os Guarani e Kaiowá da aldeia Panambizinho reanimam esse delicado rito de passagem.

Realizadores: Abrizio Silva Pedro, Ademilson Concianza Verga, Adilangela Aquino Jorge, Amarildo da Silva Pedro, Augusto Concianza Verga, Cleia Severino Gonçalves, Dilma Jorge Concianza, Elezangela Aquino Jorge, Elidane Capilé Jorge, Evelin Alziro, Fábio Concianza, Fineida Neuza Aquino Concianza, Ivanulza da Silva, LeIde da Silva Pedro, Jorge Lizete Aquino, Joziane Jorge Aquino, Juliandro Jorge Pedro Valdelice, Luciano da Silva Concianza, Marijalva Jorge, Michelli Perito Concianza, Nilzelaine Alzira Jorge, Noé Jorge Aquino, Roni Brucelle Arce Concianza, Reginneide Perito Concianza, Samuel Vera, Taiane Concianza Severino, Valdomiro Aquino Pedro.

8 - Guapo`y, a árvore viajante

Título: *Guapo`Y, A Árvore Viajante – Cor, 9'30''*

Ano: 2010

Produção: Aldeia Amambaí e Pontão Guaicuru

Gênero: Ficção

Realizadores: Admiró Benitez, Aparecida Benitez, Algacir Gonçalves, Cleimar Alves Ricardi, Djalma Benitez, Disolane Riquelme, Elena da Silva Alvarenga, Elevelton Ricardi, Erik Vasques, Frederico Vilhalma Martins, Franciel Martins Vera, Ismael Morel, Jhon Taylor, Jaqueson Quione, Janio Avalo, Katiuce Cáceres Nelson, Luciano, Romero Leny Ribeiro, Rosane Ferreira, Rosilene Moreira, Zenaide Aquino.

Sinopse: A história de uma árvore viajante, sagrada para os Guarani - Kaiowá, muito utilizada na medicina tradicional.

9 - Jakaira

Título: *Jakaira – Cor, 16'02''*

Ano: 2010

Produção: Aldeia Jaguapiru e Pontão Guaicuru.

Gênero: Documentário

Realizadores: Alda Silva, Aldineia Oliveira, Célia Batista Cabreira, Daiane Vaes Gomes, Devanildo Claudio, Eliane Juca da Silva, Geovani Porto, Getulio Juca de Oliveira, Ivanio Porto, Jaqueline Daniel Gonçalves, Liane Daniel Gonçalves, Luciano Fernandez e Sandreli Porto.

Sinopse: A colheita do milho é um dos momentos mais importantes para os Guarani e Kaiowá da aldeia Jaquapirú em Dourados/MS. Neste filme, eles mostram como celebram esse momento e as várias utilidades do alimento.

10 - **Porahey**

Título: *Porahey* – Cor, 27'33''

Ano: 2010

Produção: Aldeia Te`Yikue E Pontão De Cultura.

Gênero: Documentário

Realizadores: Alexsu da SiLVA Sempre, Bari Savalo, Devanildo Ramirez, Editon Marques, Edmar Arando, Edson Escobar, Elevelton Souza, Eliel Benitez, Flávio Freitas, Jakson Roa, Jaqueline Benitez, Jessica Ramires, Leiane Marques, Lídio Cavanha, Lidse Cavanha, Lindembergue Benitez, Michele Daiane, Paulinho de Souza, Tâmara Castelão e Tatiane Benitez.

Sinopse: Registro sensível de histórias, sons e maneiras de fazer que alimentam o imaginário e cotidiano. São recortes do universo dos Guarani da aldeia Te`yikue. Um filme que se inicia com cantos e termina com música.

Apêndice 2: QUESTIONÁRIO

Sobre você:

- 1) Qual sua faixa etária?
 15 a 20 21 a 35 36 a 40 41 a 45 +50

- 2) Qual é seu gênero
 Homem Mulher Homem trans Mulher trans Travesti Não binarie

- 3) Cor/Raça/Etnia
 Indígena Amarela Parda Preta Branca

Etnia _____

- 4) Indique sua escolaridade
 ensino fundamental incompleto ensino fundamental completo
 graduado pós-graduado

Sobre o que você assiste:

- 5) O que você prefere assistir? *indique até 3 opções, marcando 1 na que mais gosta, 2 no segundo lugar e 3 no que menos gosta.
 - a. filmes novelas séries telejornal esportes

- 6) Onde você assiste? *indique até 3 opções, marcando 1 para o que mais assiste, 2 para o segundo lugar e 3 para onde menos assiste.

 TV aberta
 TV fechada – cabo
 Cinema
 Computador
 celular
 outros Qual? _____

7) Com que frequência você assiste filmes?

- todo dia
- toda semana
- todo mês
- 1x por semestre
- 1x ao ano

8) Qual o gênero de filme você mais gosta?

*Indique até 3 opções, marcando 1 na que mais gosta, 2 e 3 para o que menos gosta.

- ação comédia ficção aventura romance drama
- suspense terror documentário

9) Você já viu algum filme sobre indígenas?

- sim Lembra qual? _____
- não

a. Onde você encontrou filmes sobre indígenas?

- YouTube download da internet Tv aberta Tv fechada
- cinema streaming – Netflix, HBOMax, etc não lembro
- Outros especifique: _____

10) Você conhece algum filme feito por indígenas?

- sim, indique qual: _____
- não

a. Em caso afirmativo, onde você encontrou filmes feitos por indígenas?

- YouTube download da internet Tv aberta Tv fechada
- cinema streaming – Netflix, HBOMax, etc não lembro
- Outros especifique: _____

Apêndice 3: ENTREVISTA

Roteiro:

Antes da exibição:

- 11) Na sua opinião, (1) como o indígena é visto atualmente na sociedade?
- 12) Como ele é (era) retratado na televisão e no cinema?
- 13) O que você entende sobre diálogos entre culturas diferentes?

Após a exibição dos curtas

- 14) O que você acha desses curtas?
- 15) Você acha que neles há um retrato do cotidiano e da vida do indígena na atualidade?
 - a. - Dá para ver nesses curtas como é o cotidiano e a vida dos indígenas hoje em dia?
- 16) Qual é a mensagem desses curtas? O que você acha que eles queriam lhe dizer?
- 17) O que mais chamou a atenção de vocês nesses curtas?
- 18) Quanto aos personagens desses curtas, alguns(as) deles(as) têm as características típicas do indígena?
- 19) Do que você viu nesses curtas, deu pra notar algum objeto ou característica não-indígena, no cenário, nas roupas ou na maneira de ser dos personagens
- 20) Quais foram os elementos da tradição indígena percebidos nesses filmes? (cenário, roupas, sotaque)
- 21) Tem alguma coisa que eu não perguntei e que vocês gostariam de falar sobre o que viram nesses curtas

Apêndice 4: Termo de consentimento

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - GRUPO INDÍGENA

Este termo tem por objetivo firmar acordo escrito com a(o) voluntária(o) para participação na pesquisa abaixo referida, autorizando sua participação com pleno conhecimento da natureza dos procedimentos a que ela(e) será submetida(o), conforme informações a seguir:

Título do projeto: Cinema Guarani Kaiowá: um estudo de recepção sobre a construção de sentido nos filmes autorais indígenas

Pesquisador: Cid Nogueira Fidelis

Telefone para contato: (67) 99225-3349

Orientadora: Profa Dra Marcia Gomes Marques

Este trabalho faz um estudo de recepção de filmes Guarani e Kaiowá, abordando suas produções com relação aos processos de interação entre emissores e receptores. A participação na pesquisa consiste na adesão da(o) voluntária(o) a um grupo de discussão sobre imagem do indígena construída pelas narrativas do cinema, através da apresentação dos filmes autorais Indígenas, *Brô Mcs* e *Jaguapiré, o filme*. O grupo, organizado pelo pesquisador, é formado por mulheres e homens, com idades entre 15 e 50 anos. Durante todo o processo de pesquisa (exibição do filme e discussão) a participação das(os) voluntárias(os) será gravada em áudio. Os dados coletados por meio do grupo de discussão serão utilizados pelo pesquisador no desenvolvimento de sua tese de doutorado e de artigos científicos. Ressalta-se que os procedimentos aplicados por esta pesquisa não oferecem risco à integridade moral, física, mental ou efeitos colaterais da(o) voluntária(o). A(o) participante tem a liberdade de se recusar a participar ou de se recusar a continuar participando da pesquisa, assim como de retirar o seu consentimento a qualquer momento, sem qualquer prejuízo para si. Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para permitir sua participação nesta pesquisa. Portanto, preencha os itens que seguem:

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, _____, RANI _____, abaixo assinado e após a leitura e compreensão destas informações, concordo em participar do estudo como sujeito. Confiro que recebi cópia deste termo de consentimento e autorizo a execução do trabalho de pesquisa e a divulgação dos dados obtidos neste estudo, assim como a utilização de minha imagem e som (por tempo indeterminado) para o desenvolvimento da pesquisa, sem qualquer ônus ao pesquisador. Foi me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento.

Local: _____ Data ____ / ____ / ____

Assinatura da(o) participante voluntária(o)